



Estudios de Filosofía

ISSN: 0121-3628

Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia.

Ruiz Moscardó, Javier

El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze*

Estudios de Filosofía, núm. 58, 2018, Julio-Diciembre, pp. 119-142

Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia.

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a06>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379857582006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze*

The sculptor of time: some keys to Gilles Deleuze’s “cinematographic philosophy”

Por: **Javier Ruiz Moscardó**

Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento

Universitat de València

València, España

E-mail: ruizmos2@uv.es

ORCID: 0000-0002-4722-9078

Fecha de recepción: 14 de octubre de 2017

Fecha de aprobación: 26 de febrero de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a06

Resumen. Gilles Deleuze ha ofrecido en sus dos estudios sobre cine —*L’image-mouvement* y *L’image-temps*— una de las propuestas más ambiciosas de las últimas décadas en lo que concierne a la relación entre filosofía y cine, hasta el punto de construir una auténtica “filosofía cinematográfica” y de inaugurar, en paralelo a Stanley Cavell, una fructífera línea de investigación filosófica que ha dado en denominarse como “film-philosophy”. Su primera obra se centra, fundamentalmente, en elaborar una metafísica del tiempo inspirada en la filosofía de Henri Bergson, pero utilizando las posibilidades del cine para complementar y trascender las ideas del autor de *L’évolution créatrice*. En su segunda obra, por el contrario, Deleuze analiza la modernidad cinematográfica, junto con el nuevo régimen de imágenes que ésta promocionara, como síntoma del nihilismo contemporáneo y a su vez como herramienta que colabore en su superación. Intentaremos realizar una presentación general de las claves del enfoque deleuziano tomando como referencia los dos siguientes ejes, a saber: a) la concepción del cine como un auténtico modelo ontológico capaz de permitirnos pensar el tiempo y el universo de un modo prometedor y b) las aptitudes del cine como instancia ética desde la que contrarrestar los peligros del nihilismo contemporáneo.

Palabras clave: Deleuze, filosofía del cine, Bergson, nihilismo, estética

Abstract. Gilles Deleuze has offered in his two studies on cinema —*L’image-mouvement* and *L’image-temps*— one of the most ambitious proposals of the last decades on the relation between philosophy and cinema, constructing a true “cinematographic philosophy” and inaugurating, in parallel to

* Este trabajo ha sido realizado gracias a la financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, en el marco del programa de Formación del Profesorado Universitario (referencia FPU12/04046) y en el ámbito del Departamento de Filosofía de la Universitat de València.

Cómo citar este artículo:

MLA: Ruiz, Javier. “El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze”. *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 119–142.

APA: Ruiz, J. (2018). El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze. *Estudios de Filosofía*, 58, 119–142.

Chicago: Ruiz, Javier. “El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 119–142.

*Stanley Cavell, a fruitful line of philosophical research that has been called “film-philosophy”. His first work focuses, essentially, on a metaphysics of time inspired by the philosophy of Henri Bergson, but using the possibilities of cinema to complement and transcend the ideas of the author of *L’évolution créatrice*. In his second work, on the other hand, Deleuze analyzes film modernity, together with the new regime of images that it promotes, as a symptom of contemporary nihilism and in turn as a tool that can collaborate in its overcoming. We will try to make a general presentation of the keys of the Deleuzian approach, taking as a reference the following two axes: the conception of cinema as a true ontological model capable of allowing us to think of the time and the universe in a promising way, and the aptitudes of cinema as an ethical instance from which to oppose the dangers of contemporary nihilism.*

Keywords: Deleuze, philosophy of film, Bergson, nihilism, aesthetics

“La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad”

Andrei Tarkovski

1. El universo como *metacine*

– *La Gran Ilusión: el “cinematógrafo interior” de Henri Bergson*

Durante las últimas décadas, el filósofo del cine Noël Carroll ha catalogado una línea de pensamiento, ya presente en los orígenes de la teoría del cine, que persigue demostrar las capacidades del séptimo arte como medio de exploración y comprensión de nuestros mecanismos cognitivos y perceptuales (Cf. Carroll, 1988). Tal enfoque ha recibido el nombre de “analogía entre el cine y la mente” (“Film/Mind Analogy”), y su génesis se remonta hasta el alemán Hugo Münsterberg y su estudio psicológico acerca del *photoplay*.¹ La comparación desgranada por Carroll apunta a la existencia efectiva de una relación *interna* entre el cinematógrafo y nuestra psique, tanto en lo que respecta a los *contenidos mentales* —las representaciones— como a la *actitud intencional* —detectable en procesos como la *atención*. Las bases de esta tradición, en palabras del propio Carroll, se concentran

¹ En otro lugar hemos desgranado detalladamente la posición de Münsterberg (Cf. Ruiz Moscardó, 2016).

en la idea de que es posible “*conceptualizar el cine como un análogo de la mente humana – es decir, caracterizar los procesos cinematográficos como si éstos se modularan sobre procesos mentales*” (Carroll, 1988, p. 489. Traducción del autor).

En el visionario caso de Münsterberg, este razonamiento concluye que un filme es capaz de *objetivar* y *exteriorizar* nuestro modo de relacionarnos con el entorno de tal modo que la experiencia cinematográfica constituya una suerte de escuela de autoconocimiento al confrontarnos, como si de un espejo se tratase, con las operaciones psicológicas que en la experiencia ordinaria nos pasan desapercibidas por hábito y costumbre. De ese choque entre el *espectador* y la *proyección*, que delimita el tiempo y el espacio de una genuina experiencia estética, el primero es capaz de extraer una ganancia capital, a saber: su autocomprensión como sujeto trascendental y, en paralelo, el entrenamiento para captar el mundo bajo su dimensión estética. El cine, lejos de nublar el entendimiento a causa de su (presunto) proceder ilusorio, despeja las incógnitas de las inercias psíquicas cotidianas y confirma, a la par que refuerza, las nociones de la psicología experimental, escuela en la que estaba formado el pensador alemán. La síntesis de esta perspectiva puede destilarse en el siguiente eslogan: el cine no representa el mundo, sino al *sujeto que (se) representa el mundo*. Teorizar el cine resulta, a la postre, un acceso privilegiado para el estudio del sujeto. Que la filosofía ignore el cine, en tal caso, sólo puede explicarse por la miopía provocada por ciertos prejuicios que conviene desactivar (tarea que han retomado, aunque por senderos distintos, tanto Stanley Cavell como Gilles Deleuze, los promotores de lo que ha dado en denominarse como “*film-philosophy*”).

Pues bien: en Henri Bergson hallamos un precedente fundamental de la analogía entre el cine y la mente que poco después Münsterberg elevaría de rango (y que Deleuze tomaría como punto de partida de su propuesta). En el capítulo IV de *L'évolution créatrice*, publicado en 1907, el filósofo francés escribió un célebre párrafo que puede servirnos de punto de partida privilegiado a nuestros efectos:

En lugar de ligarnos al devenir interior de las cosas, nos colocamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilaslas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así. Trátese de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Se resumiría, pues, todo lo que precede diciendo que el *mecanismo* de nuestro conocimiento usual *es de naturaleza fotográfica* (Bergson, 1963, pp. 700–701. Énfasis del autor).

La base de esta comparación se expone apenas unas líneas antes, cuando Bergson explicita su propósito de denunciar la “ilusión cinematográfica” por los cargos de reconstruir *artificialmente* el movimiento. Lo que el cine consigue, habida cuenta de su naturaleza fotográfica, es la presentación de un *falso movimiento* (“el ejemplo típico del falso movimiento”, añadirá Deleuze [1984, p. 14]), logrado a partir de la proyección sucesiva de “una serie de instantáneas (...) que se reemplacen rápidamente unas a otras” (Bergson, 1963, p. 700). Donde Münsterberg aludía al “fenómeno phi” para matizar que el movimiento ilusorio de la proyección era posible en virtud de una adición mental —el movimiento *no está* en las imágenes, sino que es añadido por el sujeto observante, a modo de una forma *a priori*—, Bergson opondrá que ese movimiento en realidad se encuentra *en* el propio cinematógrafo, en el aparato que reúne los fotogramas y los hace desfilar según una medida determinada siguiendo un orden preciso.² Ya en términos de Deleuze, lo que el cine nos daría sería un *corte inmóvil* (una imagen fija, estática, carente de movilidad) *más* un movimiento abstracto. Esta *suma* constituye, pues, la ilusión cinematográfica que Bergson conjura. La clave de este primer razonamiento radica en que ese movimiento abstracto no hace justicia al verdadero movimiento de las imágenes, puesto que, en vez de emanar directamente de éstas, se añade artificialmente provocando así la ilusión de que estamos captando los objetos en su devenir temporal cuando lo que sucede es que se está aplicando una medida errónea para considerar el movimiento (nublando, como veremos, su *duración*).

La *percepción natural*, proseguirá Bergson, acciona este mismo mecanismo ilusorio, de ahí que se refiera a la cognición —esto es: al lenguaje, la percepción y la intelección— como nuestro particular “cinematógrafo interior”.³ Este planteamiento ha sido didácticamente reconstruido por David Rodowick como sigue:

(...) for Bergson the model of ‘cinematographic’ perception is not entirely false; it is part of our quotidian perception, or what he calls ‘habitual recognition’ (*reconnaissance*). The apprehension of reality always requires an interior ‘*cinématographe*’: a selective sampling and organization, a series of snapshots preserving only those features relevant for our immediate needs whose inherent discontinuity is mentally suppressed (Rodowick, 1997, p. 22).

2 “Para que las imágenes se animen es preciso que haya movimiento en alguna parte. El movimiento existe aquí, en efecto, y *está en el aparato*” (Bergson, 1963, p. 700. Énfasis agregado).

3 Matiza Deleuze, en un comentario importante para disipar confusiones de interpretación, que “en este aspecto, Bergson se distingue de la fenomenología, para la cual el cine rompería más bien con las condiciones de la percepción natural” (Deleuze, 1984, p. 14).

En este punto, resulta útil traer a colación un eslogan que ha propuesto recientemente Malcolm Turvey como compendio de la epistemología bergsoniana, a saber: *percibir es inmovilizar* (Cf. Turvey, 2008, pp. 22–24). Aunque quizá demasiado general, lo cierto es que la fórmula resulta sugerente; del mismo modo que la cámara de cine, también nuestra cognición toma *vistas instantáneas* de un *flujo de materia* siempre en movimiento, para después engarzarlas en función de lo que Bergson llamara un *tiempo abstracto y homogéneo*. Así, dándole una vuelta de tuerca a la síntesis de Malcolm, podemos concluir que *percibir es encuadrar*, dado que encuadrar equivale a *aislar y limitar* una serie de imágenes, cosas o acciones que merecen atención y que se hacen destacar de un magma informe e indiferenciado; y esto último a través de ciertas operaciones que permitan a ese conjunto, precisamente, *ser percibido*. Claro que, así las cosas, aparece la primera problemática de la analogía entre el cine y la mente: en el primero, el cineasta utiliza la cámara para construir el *cuadro*. Es la cámara *quien* percibe. Y, entonces, como subraya Deleuze, descubrimos que “la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, los espectadores, ni el protagonista: es la cámara” (Deleuze, 1984, p. 38). Tal es la particular anticipación que Bergson exhibe del *automatismo* que más tarde hará célebre André Bazin, pues una vez el cineasta decida la *angulación* de la cámara y fije el *punto de vista* —operaciones imprescindibles que determinan el *fuera de campo*—, la primera se independizará y captará el movimiento según sus condiciones técnicas y sus procesos mecánicos, sin las (presuntamente desagradables) contaminaciones de la subjetividad humana. ¿En qué sentido, entonces, se sostiene la analogía entre nuestro modo de cognición y el automatismo de la cámara? O, dicho más claramente, ¿cómo *encuadramos* nosotros? ¿cómo se forman las percepciones?

La respuesta de Deleuze se anticipa a partir de un pasaje de *Matière et mémoire* que, a su juicio, constituye “un bello resumen del conjunto de la tesis de Bergson” (Deleuze, 1984, p. 95) a la par que corrige algunas conclusiones de *L'évolution créatrice*: “[Los seres vivientes] ‘se dejarán atravesar en cierto modo por aquellas acciones exteriores que les son indiferentes; las otras, aisladas, a causa de su mismo aislamiento pasarán a ser percepciones’. Tal operación consiste exactamente en un *encuadre*” (Deleuze, 1984, p. 95. Cursiva del autor). Nótese la simultaneidad de las operaciones del encuadre y la percepción; no se trata de que la cámara, al modo de Münsterberg, aisle un conjunto de imágenes para que el espectador las pueda percibir (y, por tanto, completar); aquí, en cambio, la cámara

delimita un cuadro *para sí misma*, pues es ella quien percibe gracias a que ha sido capaz de provocar las condiciones de la percepción. Del mismo modo, la conciencia humana y su subjetividad (o, mejor, la “imagen viviente”, por motivos que en breve señalaremos) realizan, en el momento de la percepción, un trabajo de “sustracción”: “Nosotros percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades (...) es menester entonces que la cosa misma se presente en sí como una percepción, y como una percepción completa, inmediata, difusa” (Deleuze, 1984, p. 97). Emerge así, en un giro clave, un sometimiento del orden de la percepción al nivel de la acción, habida cuenta de que que las percepciones se nos aparecen en virtud de nuestras necesidades y reaccionamos ante ellas ejercitando nuestra voluntad.⁴ En resumen: encuadrar permite que se presenten las percepciones como tales y a partir de ahí se abra el espacio de la acción (que, en realidad, se revela como *reacción* a esas mismas percepciones). La cognición humana, por tanto, exhibe una “tendencia cinematográfica” o un “método cinematográfico” que justifica la analogía crítica de Bergson. Como ha sintetizado Enrique Álvarez Asiáin,

Entre el mecanismo cinematográfico y nuestra percepción e inteligencia no habría, según Bergson, una mera analogía, sino una verdadera comunidad de naturaleza (...). El conocimiento usual está orientado a la práctica, y por ello tiene necesidad de una percepción restringida que selecciona de lo real aquello que le resulta más útil para la acción. Pero nuestros supuestos conocimientos teóricos no hacen sino prolongar estos mecanismos naturales de una manera más sofisticada, ya que nuestro lenguaje y nuestra inteligencia están naturalmente orientados por la necesidad de actuar para vivir, y la metafísica, como producto de la inteligencia, tiende a prolongar esta manera de proceder para ‘aumentar nuestra influencia sobre las cosas’. El hábito inveterado de tomar ‘instantáneas inmóviles’ que sólo retienen del devenir de la realidad lo que más interesa para la acción, se desplaza entonces hacia una metafísica natural depositada en el lenguaje y producida en los sentidos y en la inteligencia. Los conceptos que resultan de este mecanismo de conocimiento son como los fotogramas producidos por el cinematógrafo (Álvarez Asiáin, 2011a, p. 97).

A esta codependencia entre la percepción —esto es: la selección, sustracción mediante, de aquello que nos *interesa* de los estímulos sensoriales— y la acción —la respuesta reactiva a esas percepciones previas— la ha bautizado Deleuze como “esquema sensorio-motriz”. Esta fórmula hace hincapié en que la percepción y la acción son inseparables,⁵ al tiempo que nos dirige a la concepción de la conciencia que actúa en el trasfondo de una afirmación tan categórica. Hasta el momento,

4 “Sobre el carácter eminentemente práctico de esta operación no hay duda posible. Cada uno de nuestros actos apunta hacia una cierta inserción de nuestra voluntad en la realidad” (Bergson, 1963, p. 701).

5 “Si el mundo se curva alrededor del centro perceptivo, lo hace ya desde el punto de vista de la acción, de la que la percepción es inseparable” (Deleuze, 1984, p. 99).

tenemos que las percepciones se presentan a la conciencia gracias a que ésta se ha “especializado”, es decir, se ha fragmentado (“descuartizado”, llega a decir nuestro autor [Deleuze, 1984, p. 95]) para poder actuar como receptáculo; de entre todas las acciones que puede padecer ha escogido y destacado sólo algunas. Pero la clave de este procedimiento se ubica en que esta distinción no podría darse sin un agente que seleccione: las percepciones no *están ahí* a la espera de que la conciencia las ilumine; por el contrario, las percepciones aparecerán *en el momento* en que la conciencia se ejercite en su modo “receptivo” o “sensorial” y, en consecuencia, retenga simplemente algunos aspectos de la cosa que percibe.⁶

Nótese el giro: no se trata de que la subjetividad componga las condiciones de la percepción, sino de que la percepción conforma la subjetividad. Si las diferentes filosofías de la conciencia que arrancan en Descartes postulan que primero está la facultad de representarse el mundo externo y después el enigma de la cosa en sí —situación que inaugura el marco de la polémica, siempre inconclusa, entre “realismo” y “constructivismo”, basada en el grado de coincidencia entre nuestro modo de representación y la estructura de la realidad—, aquí el procedimiento se invierte: primero tenemos la cosa en sí⁷ y posteriormente una dialéctica entre una “imagen viviente” (la conciencia) que descuartiza la cosa, fragmentándose también ella misma con el objetivo de recibir aquélla como una percepción, y esa cosa que se ha aparecido ya marcada por la conciencia. Volvamos a la analogía con el cinematógrafo: la cosa en sí equivaldría al conjunto postulado de imágenes (el flujo móvil de materia) que la cámara está en disposición de encuadrar; pero, una vez las encuadre, las imágenes en sí se evaporarán para transformarse (¡para aislarse!) en percepciones a causa de la acción de la cámara. No es que ser consista en ser percibido (las cosas, como veremos, existen *per se* en el llamado “plano de inmanencia”), sino que el acto de percibir moldea la subjetividad al precio de renunciar a la riqueza polifacética de las cosas. Percibir es inmovilizar; inmovilizar es encuadrar. Nuestra facultad de conocer equivale a accionar el cinematógrafo interior.

Sin embargo, esa imagen “especial” o “viviente” que es la conciencia tiene una segunda dimensión que complementa este primer movimiento sensorial. Este

6 “la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que sólo retiene de ella una acción parcial” (Deleuze, 1984, p. 97).

7 “La cosa es la imagen tal y como es en sí, tal como se relaciona con todas las otras imágenes cuya acción ella padece integralmente y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente” (Deleuze, 1984, p. 97).

segundo vértice es denominado “motriz” porque enfatiza la arista de la “acción”. Introduzcamos esta cuestión, de nuevo, mediante la irreprochable explicación de Álvarez Asiáin:

Sabemos que la conciencia es una imagen, pero ciertamente es una ‘imagen especial’, y aquí es donde Deleuze va a decirnos, siguiendo a Bergson: la conciencia surge como un *intervalo*, a modo de un *desvío* entre la acción sufrida y la reacción ejecutada que se produce en ciertas imágenes. Al lado de las imágenes que actúan y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes, se forman imágenes particulares, imágenes o ‘materias vivas’ que presentan un fenómeno de retardo como consecuencia de la especialización de sus caras. La acción sufrida no se prolonga inmediatamente en reacción ejecutada en el caso de estas imágenes, porque ellas presentan una cara que selecciona entre las excitaciones que se ejercen sobre ella —es decir, recibe sólo lo que le interesa—, y una cara ejecutora que no se encadena directamente a la excitación recibida y que produce lo que podemos llamar propiamente acciones. La separación entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado es lo que permite a las imágenes vivas actuar en el sentido estricto del término, de ahí la diferencia con el resto de las imágenes (Álvarez Asiáin, 2011a, p. 108. *Cursiva del autor*).

Hemos topado con el concepto de *intervalo*, también tomado de Bergson. Que la conciencia actúe como un intervalo quiere decir aquí que ella permite una “desviación entre la acción y la reacción” (Deleuze, 1984, p. 94). Donde el resto de imágenes (las demás cosas) no pueden sino resignarse a su interacción según una cadena determinada de acciones y reacciones sobre la cual no pueden ejercer ningún poder, la conciencia —precisamente a causa de aquella primera selección sensorial— puede responder a las acciones padecidas de una forma no determinada de antemano. A causa de esta capacidad, Deleuze aludirá al cerebro (esa “imagen especial” que ya podemos presentar como equivalente de la conciencia)⁸ como un “centro de indeterminación”. Así pues, el *sujeto* será un “centro” porque establecerá una relación particular con el conjunto del resto de imágenes, reflejándolas de un modo particular (centrándolas y actuando como punto de referencia); pero será un centro “indeterminado” por causa del *desvío*: “lo que se llama acción, estrictamente hablando, es la reacción retardada del centro de indeterminación” (Deleuze, 1984, p. 98). Ya tenemos la conjunción de ambos polos (o, si se prefiere, la doble operatividad del *intervalo* que es la conciencia): en primer lugar, la “percepción subjetiva” ejercida por el “centro de indeterminación” (la operación de sustracción de cualidades de la cosa para someterla a nuestros propósitos) constituirá el

8 “El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acentrado de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación” (Deleuze, 1984, p. 96).

costado *sensorio*; en segundo lugar, la “respuesta imprevista” que se torna posible gracias a la primera intervención de la conciencia marcará el flanco *motriz*. No hay encadenamiento de causas y efectos ni de acciones y reacciones. Podemos *actuar* de modo imprevisto y esta capacidad nos diferencia del resto de imágenes, al tiempo que se revela posible gracias al intervalo entre la acción padecida y nuestra respuesta no automática.

Pongamos un ejemplo ilustrativo. Nos encontramos encima de unas vías y vemos cómo el tren cada vez está más cerca de nosotros. Esta percepción nos permite anticipar una reacción: o bien quedarnos quietos y ser arrollados, o bien dar un salto y esquivar el tren. Nuestra reacción a la percepción no está determinada, sino que deviene, dirá Deleuze, en “acción posible”. Con todo, esas posibilidades vienen condicionadas por nuestra *percepción espacial*: en la medida en que el tren esté cada vez más próximo, seremos capaces de *anticipar* la acción que padeceríamos si no nos pusiéramos en movimiento, y por lo tanto de intuir cuándo habremos de dar el salto. De nuestra percepción somos capaces de desprender “la acción virtual de las cosas” (Deleuze, 1984, p. 99). Tenemos así desvelado el procedimiento del esquema sensorio–motriz: “así como la percepción vincula el movimiento a ‘cuerpos’ (sustantivos), es decir, a objetos rígidos que van a servir de móviles o de cosas movidas, la acción vincula el movimiento a ‘actos’ (verbos) que serán el trazado de un término o de un resultado supuestos” (Deleuze, 1984, p. 99). El tren se aproxima a nosotros y nosotros saltamos al lado de la vía. Hemos supuesto que si saltamos obtendremos un resultado: evitar la acción del tren trasladándonos a otro lugar. Y, para conseguirlo con éxito, hemos tenido que anticipar la “acción virtual” del móvil merced a la percepción. *Actuar* es moverse intencionadamente; *percibir* es detectar el movimiento que desprenden los cuerpos (bien como móviles —vehículos— o bien como cosas que son movidas) y anticipar nuestras (re)acciones a los mismos.

– El plano de la inmanencia como universo cinematográfico

La consecuencia central de este proceso es la separación de dos sistemas o el establecimiento de un “doble régimen de referencia de las imágenes” (Deleuze, 1984, p. 96). El segundo ya ha sido anunciado, pues volvemos a referirnos al conjunto de las imágenes tal y como son percibidas por el centro de indeterminación que es el sujeto. Podemos completar el esbozo aludiendo a que este segundo sistema

trata de contradecir también, en su renuncia a la primacía de la conciencia, a la cosmovisión que la fenomenología husserliana popularizara en tiempos de Bergson: no se trata aquí de que la conciencia sea siempre *conciencia de algo*, sino de que “toda conciencia *es* algo, se confunde con la cosa” (Deleuze, 1984, p. 93. Énfasis del autor), por lo que la noción fenomenológica de *intencionalidad* pierde su sentido más sustancial. Aquí no hay dirección desde la conciencia hacia la cosa, dado que aquélla es sólo una más de entre todas las imágenes que conforman la móvil materia del universo; una imagen especial que necesariamente se confunde con lo que percibe (ni lo contiene ni lo digiere: más bien se entremezcla con ello⁹). ¿Cómo entender este ambicioso desvío, que apunta a la práctica totalidad de la filosofía tradicional? Para la tradición filosófica, la conciencia es una suerte de antorcha que ilumina la noche del mundo; instancia luminosa, ella aclara lo difuso y permite la intelección de la realidad al enfocar los objetos y descifrar tanto sus propiedades cuanto sus relaciones. En este segundo régimen de referencia que postula Deleuze se da la situación inversa: las cosas ya no son sino luz (“imagen de luz”) que sólo puede reflejarse en una suerte de “pantalla opaca” que actúe como contrapunto, es decir, en la propia conciencia. Y ésta ya no puede metaforizarse como una placa lumínica que irradia luz en el entorno, sino como una pantalla oscura en la que se refleja la luz presente *en* la propia materia. Como explicara Jean-Paul Sartre en *L’imaginaire: psychologie phénoménologique de l’imagination* glosando a Bergson, aquí “hay una especie de inversión de la comparación clásica: la conciencia, en lugar de ser luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad que va de la cosa al sujeto” (Sartre 1973, p. 40). En síntesis: el conjunto de imágenes en relación con la conciencia que las percibe, y que al hacerlo se confunde con ellas, forma el segundo de los sistemas que refiere Deleuze.

No obstante, este segundo régimen nos obliga a la postulación del primero, pues ¿qué sentido tendría establecer un sistema de *imágenes referidas a una imagen especial* si las primeras de algún modo no existieran al margen de su percepción? El propio Deleuze subraya la necesidad de este primer sistema de imágenes independientes del perceptor: “Bergson dice insistentemente que nada se entiende si primero no se postula el conjunto de las imágenes. Solamente sobre este plano puede producirse un simple intervalo de movimientos” (Deleuze, 1984, p. 96). A este nivel, formado por todas las imágenes que constituyen el universo, Deleuze da el nombre de “plano de inmanencia”. No hay nada, pues, que trascienda al universo

9 Deleuze enfatiza, de nuevo, que “en este aspecto, la oposición entre Bergson y la fenomenología es radical” (Deleuze, 1984, p. 94).

material y lumínico, de modo que lo que éste contenga habrá de serle inmanente. Y lo que contiene no es sino la totalidad de las imágenes.¹⁰ Lo que tenemos hasta el momento, entonces, es que el universo material equivale al plano de la inmanencia que a su vez ha de entenderse como un conjunto de imágenes. ¿Qué puede significar, en este contexto, que *el universo sea imagen*?

Demos un paso más para averiguarlo: “Es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo (...). La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en—sí de la imagen, es la materia” (Deleuze, 1984, p. 90). Un universo, en definitiva, en el que el *todo* no es más que un sistema (abierto) de imágenes en continua variación y donde no es posible *identificar* cosa alguna sin “extraerla” de ese *devenir* perpetuo que caracteriza al plano de inmanencia. Y así, cuando la *arrancamos* de ese devenir, a la fuerza la inmovilizamos para que no se nos escape, introduciendo un orden artificial con el objetivo de manejarnos con un mundo que nos obliga a “congelar” el incesante cambio. Con todo, ha de notarse que, si la clave de la percepción y de la acción radica en inmovilizar, congelar o encuadrar la imagen, estamos suponiendo una identidad entre la imagen y el movimiento. Ya no podrán concebirse éstos como entes, variables o dimensiones distintas, pues no tenemos la imagen por un lado y el movimiento por otro (si así fuera, no haríamos más que reproducir la ilusión del falso movimiento como una serie de fotografías encadenadas).¹¹ La “universal variación” del todo es precisamente esta confusión entre las imágenes y sus movimientos (es decir: sus acciones y reacciones). Con esta tesis, llegamos a la conclusión nuclear de la metafísica bergsoniana y a la directriz fundamental de las obras sobre cine de Deleuze, esto es: “*La imagen—movimiento y la materia—flujo* son estrictamente lo mismo” (Deleuze, 1984, p. 91. Énfasis del autor). El universo —es decir: el plano de la inmanencia— no está formado por imágenes a las que se añadiría el movimiento a través de un tiempo abstracto y homogéneo; por el contrario, el universo es el conjunto de las imágenes—movimiento: no imágenes *en* movimiento, sino “cortes móviles de la duración” (Deleuze, 1984, p. 22). Esa materia formada por una universal variación de *luz* es un flujo constante¹² y perpetuo.

10 “Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece” (Deleuze, 1984, p. 90).

11 “Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos” (Deleuze, 1984, p. 22–23).

12 El énfasis en la luz apunta a que, en este nivel de inmanencia, carece de sentido hablar de sólidos, pues en última instancia el universo sólo responde a variaciones y vibraciones universales y continuas

Y, como luz que es, necesitará de una pantalla oscura que la “refleje” y la “detenga” (¡el segundo sistema!).

A ese tiempo abstracto que sumado a los cortes inmóviles conformaba la ilusión del movimiento ya podemos oponer el concepto que puede dar cuenta del movimiento real: la *duración* (“*la durée*”). Volvamos al comentario de Deleuze para perfilar el trazado:

Muchos filósofos habían dicho ya que el todo ni estaba dado ni podía darse; de ello sólo sacaban la conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido. La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar (Deleuze, 1984, p. 24).

Que el todo sea lo Abierto significa que (el universo) no puede concebirse como un conjunto cerrado. Si no es un conjunto cerrado, entonces se revela como “una continuidad indivisible” (Bergson, 1963, p. 464). Por lo tanto, el todo no puede darse en el espacio (pues en el espacio sólo pueden estar los conjuntos cerrados divisibles en partes, susceptibles por tanto de ser espacializados);¹³ y, si el todo no puede darse en el espacio, necesariamente habrá de darse en el tiempo: “el todo, los todos, están en la duración, son *la duración misma en cuanto ésta no cesa de cambiar*” (Deleuze, 1984, p. 25. Énfasis agregado). Recapitulemos: el primer sistema está formado por imágenes en-sí, independientes del observador; forman, por tanto, el todo del universo en un plano de inmanencia; pero esas imágenes se revelan, a la postre, como un conjunto de infinitas variaciones de luz en perpetuo movimiento que mediante su duración expresan cambios cualitativos de aquel todo siempre abierto. Tal es la particular lectura de Bergson y Deleuze del añejo concepto de *devenir*, al que el siguiente eslogan quizá pueda hacer justicia: el devenir ha de entenderse como duración, y la duración como aquello que ofrece la ocasión

que impiden la identificación de cuerpo alguno: “el primer aspecto que asume esta confrontación es la afirmación de una difusión o propagación de la luz sobre todo el plano de inmanencia. En la imagen-movimiento no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, sino tan sólo líneas o figuras de luz (...) el plano de inmanencia es enteramente Luz. El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga (...). La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz” (Deleuze, 1984, pp. 92-93).

- 13 El siguiente ejemplo de Deleuze, reelaborado a partir de una ilustración del propio Bergson, es revelador: “El vaso de agua es efectivamente un conjunto cerrado que encierra partes, el agua, el azúcar, quizá la cuchara: pero el todo no está ahí. El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados” (Deleuze, 1984, p. 25).

del “cambio cualitativo” o la emergencia de “lo nuevo y lo singular” a partir del “movimiento real” (Cf. Deleuze, 1984, p. 21).

¿En qué afectan estas tesis sobre el movimiento y la duración al cine? La constatación de este primer sistema de imágenes habilita a Deleuze a aventurar la arriesgada tesis de que la concepción bergsoniana estipula un universo característicamente cinematográfico o incluso una suerte de “metacine” (Deleuze 1984, pp. 91–92). Hay al menos dos aspectos que sustentan esta posición más allá de la comparación metafórica; los referiremos por separado por mor de la claridad:

A) En primer lugar, tanto el universo como el filme están poblados por un “conjunto de imágenes–movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio–tiempo” (Deleuze, 1984, p. 94).¹⁴ Recuérdese la identidad entre el todo, lo abierto y la duración; esta misma equivalencia concurre en el “universo” cinematográfico (en el mundo proyectado por el filme), y Deleuze tratará de demostrarlo mediante el análisis de las nociones de *plano* y *montaje*, a las que dedica el grueso de los capítulos segundo y tercero de su obra (aquellos situados, significativamente, entre el primer y el segundo comentario a Bergson). El plano se determina allí como “la imagen–movimiento” (Deleuze, 1984, p. 41). Esta equivalencia pretende desmarcarse de las teorías que han sostenido que el plano se define por sus funciones narrativas, como si su operatividad pudiera reducirse al rol que ejerce el plano en la presentación de la *trama*; aquí nuestro autor, alineado con la tradición *formalista* o *constructivista*¹⁵, insiste en que el cometido del plano ha de relacionarse con el movimiento que el cinematógrafo reproduce: “Y este movimiento no es otra cosa que el plano, el *mediador concreto* entre un todo que tiene cambios y un conjunto que tiene partes, y que no cesa de convertir al uno en el otro con arreglo a sus dos caras” (Deleuze, 1984, p. 40. Énfasis agregado). Si primero el encuadre, tras forjar un cuadro y determinar un fuera de campo, ha sido capaz de crear un espacio, posteriormente el plano agregará una perspectiva temporal. Dicho llanamente: la imagen cinematográfica es ciertamente un conjunto divisible en partes desde la

14 En este punto Deleuze corrige a Bergson desdeñando su crítica del cine como ilusionismo: “en su propia crítica del cine, Bergson se entendería muy bien con él, e incluso más de lo que cree” (Deleuze 1984, p. 89).

15 Ronald Bogue aclara la cuestión del siguiente modo: “For Deleuze, however, narrative is a secondary product of a structure of time and space. The regularities and continuities of narrative have as their condition of possibility the regularities and continuities of a commonsense space–time organized to increase the effectiveness of human action” (Bogue, 2003, p. 66).

perspectiva espacial, pero gracias a la dimensión temporal que el plano añade ese conjunto no cesa de cambiar y, por tanto, de transformarse cualitativamente. Con cada cambio, el todo del filme también varía. El plano, finalmente, expresa un cambio en el todo del filme. Y, puesto que lo propio de un todo es durar, el plano como imagen–movimiento será un corte móvil de esa duración.

Pero, ¿cómo encarar ese todo del filme que se expresa en el movimiento del plano? Pues justamente a través del montaje, puesto que éste “es la determinación del Todo” (Deleuze, 1984, p. 51). Este procedimiento resulta menos abstruso si reparamos en que el montaje hace referencia a la *relación* entre los planos. Ningún plano por sí mismo puede reflejar la relación que se establece entre él y otros planos; estos últimos, por tanto, expresan *un* cambio en el todo pero no pueden dar cuenta *del* cambio cualitativo que se efectúa gracias a la relación que establece el montaje entre el conjunto de planos que forman el filme.¹⁶ Seamos más concretos: una película dura, por ejemplo, 90 minutos; esa duración va desplegando la totalidad del filme a medida que avanza (es decir: la película se va transformando conforme van transcurriendo los minutos, mostrando el cambio continuo de sus elementos). En este sentido, el montaje otorga la *medida* que condicionará el cambio en el todo del filme, sólo posible a través de algo que *excede* a las propias imágenes y que habrá de consistir en sus *relaciones* (no es casual, así las cosas, que se haya repetido con frecuencia que el montaje compone el *ritmo* del filme). Volvamos a Deleuze para hallar confirmación:

Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado. Pero ese todo que cambia, ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes–movimiento que lo expresan. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes–movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes–movimiento y sus relaciones (Deleuze, 1984, p. 51).

En síntesis: la noción del universo como “metacine” se justifica porque aquí se compone, del mismo modo que un filme, de imágenes–movimiento (variaciones infinitas de luz) que se encadenan en la duración. Los planos, concebidos como la mediación entre el encuadre y el montaje, exhiben esta característica: *dividen* las

16 Como condensará nuestro autor en *La imagen–tiempo*, “si asimilamos la imagen–movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen ‘del’ tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen–movimiento a otra” (Deleuze, 1987, p. 56).

cosas en el espacio al tiempo que las reúnen en un *todo* que lo trasciende y que se refleja indirectamente en el montaje. El cine, por tanto, deduce el tiempo a partir del movimiento (de ahí que la imagen del tiempo que ofrece sea *indirecta*). Y el todo del filme, como el propio universo, ni está ni puede estar dado: se va *haciendo, construyendo, cambiando y durando*.

B) El segundo punto atañe, de nuevo, a la diferencia entre la percepción natural y el cinematógrafo, y redondea esta visión cinematográfica del universo. Ya hemos visto cómo Bergson postula un conjunto de imágenes en—sí independientes de todo observador. El universo está formado por un conjunto de imágenes, de entre las cuales en ocasiones emerge una “imagen especial” capaz de reflejar al resto formando un “centro de indeterminación”. Pero la clave de ese conjunto de imágenes que habitan el “plano de inmanencia” es que “aquí la imagen no es originariamente *algo que se ve*, que se perciba o que se piense, sino más bien *algo que se mueve*, que está en perpetuo movimiento independientemente de una conciencia” (Álvarez Asiáin, 2011a, 102. Énfasis del autor). Las imágenes son un flujo móvil de materia identificado con el universo y que exhibe variaciones y vibraciones infinitas de luz. La conciencia, así, ha perdido su lugar privilegiado como luminaria del sentido, y desde la óptica de la inmanencia no es sino una más de entre todas las imágenes. Por eso, habida cuenta de la discontinuidad entre la percepción natural y el cine, el proceder de este último puede aproximarse a la constitución del propio universo:

Si el cine no responde en absoluto al modelo de la percepción natural subjetiva, es porque la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, lo inducen siempre a restaurar vastas zonas acéntricas y desencuadradas: tiende entonces a coincidir con el primer régimen de la imagen—movimiento, la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa (Deleuze, 1984, p. 98).

Contra los teóricos de la “posición del sujeto”, el cine no sitúa ningún observador privilegiado *para el que se construye la proyección ni centra* en modo alguno las imágenes (el espectador, como hemos subrayado, es siempre secundario: la conciencia cinematográfica es la cámara, primero, y el plano, después).¹⁷ Puede afirmarse, en consecuencia, que el universo *se parece* más al cine que a cualquier otro modelo que podamos aplicar para orientarnos; en el cine *especialmente* se diluye cualquier centro de referencia, pues incluso cuando parece que podemos *dominar*

17 “Es que la imagen—movimiento no reproduce un mundo sino que constituye un mundo autónomo, hecho de rupturas y desproporciones, privado de todos sus centros, mundo que se dirige como tal a un espectador que ya no es centro de su propia percepción” (Deleuze, 1987, p. 59).

y *descifrar* las imágenes, el más leve reencuadre nos recuerda la volubilidad de lo que percibimos.¹⁸ A partir de este “desencuadre” originario, el montaje aplicará diversas estrategias que condicionarán el modo en que se dé el cambio. Recurramos de nuevo a Rodowick para aclarar la situación: “Las estrategias del montaje definen los diversos modos en que se puede expresar el cambio como movimiento. En otras palabras, el montaje proporciona imágenes particulares del tiempo a través de definir en qué modos puede concebirse el todo como lo abierto” (Rodowick, 1997, p. 53. Traducción del autor).

Así las cosas, no se trata de que la praxis cinematográfica coincida exactamente con una dimensión de la realidad que *la inteligencia de la cámara* pueda desvelarnos en oposición a la falsaria percepción natural, pero sí de insistir en que el cine nos provee de un modelo novedoso capaz de permitirnos pensar el problema de la temporalidad de un modo prometedor: ¿qué ganaría la filosofía si se arriesgara a pensar el universo *como si* éste fuera un filme? Utilicemos el cine como una suerte de *modelo ontológico* de la realidad y atrevámonos a explorar sus resultados. Pues, de hacerlo, quizá podamos utilizarlo como ariete para resistir y transformar el descorazonador estado de cosas en el que nos encontramos.

2. La lucha contra el *nihilismo*

– *La crisis de la imagen–movimiento*

Ya hemos visto cómo los dos comentarios sobre Bergson de *La imagen–movimiento* asientan los cimientos de la filosofía cinematográfica de Deleuze. Hay, sin embargo, otra referencia ineludible que nuestro autor aprovecha para su tarea: Charles Sanders Pierce¹⁹, cuya clasificación de las imágenes y los signos queda relatada como “la más rica y acabada de cuantas se establecieron” (Deleuze, 1984, p. 11). Y es que Deleuze no pretende otra cosa en su primera obra acerca del cine más que ensayar, al modo peirceano, una clasificación de las imágenes y de los signos (fílmicos). Tras enunciar sus deudas con Bergson, Deleuze emprende la tarea de organizar diferentes tipos de imágenes–movimiento que repliquen la

18 Sirvan como complemento las siguientes palabras de Rodowick: “The borders of the frame are inherently fluid. They not only enclose objects spatially, they also open up the shot on all sides, dissolving it into a continually changing series of temporal relations” (Rodowick, 1997, p. 26).

19 Como refiere Ronald Bogue, la influencia no es idéntica: “Peirce’s inspiration, however, is more general than specific, and despite Deleuze’s frequent references to Peirce’s work, the semiotic framework of *Cinema 1* and *Cinema 2* is much more Bergsonian than Peircean” (Bogue, 2003, p. 66).

ontología bergsoniana de la imagen con la ayuda de algunas nociones del padre del pragmatismo americano. Nuestra reseña de los estudios sobre cine de Deleuze, por tanto, no estaría completa sin dedicar unas líneas a las características generales de esta *taxonomía* (y ello pese a que la influencia de Peirce, como sagazmente ha notado Ronald Bogue, funciona en la obra deleuziana más como una inspiración que como una actualización decisiva²⁰).

Comencemos con un modesto resumen de la teoría del signo de Peirce. Para el lógico norteamericano, el signo posee una naturaleza triádica, es decir, se compone de tres elementos. El primero de ellos es el “representamen” (aquello que en el lenguaje ordinario entendemos generalmente por “signo”, esto es, una *cualidad material* que ocupa el lugar del *objeto* al que referencia [una secuencia de letras que forme un término, por ejemplo]); el segundo de ellos es el “objeto semiótico” (la referencia a que alude el representamen); y, en tercer lugar, el “interpretante” (el significado del representamen —podría afirmarse provisionalmente que su *definición*—, si bien especificando que tal significado lo forma quien recibe el representamen en el modo de un “signo equivalente”).²¹ Esta *constelación triádica* se compone, a su vez, de tres categorías que pueden dar cuenta —ya en palabras de Deleuze— “del fenómeno o de lo que aparece” (Deleuze, 1987, p. 50). Serán las categorías de “primeridad”, “segundidad” y “terceridad”; la siguiente aproximación de Floyd Merrell puede bastar a nuestros efectos:

1. Primeridad: el modo de significación de lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa (i.e., es una cualidad, una sensación, un sentimiento, la mera posibilidad de la conciencia de algo aparte del ‘yo’). 2. Segundidad: el modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento (i.e. Incluye la conciencia de algún otro). 3. Terceridad: el modo de significación de lo que es tal como es, a medida

20 “Peirce’s three models of being serve Deleuze primarily as tools for developing and extending Bergson’s three types of movement–images” (Bogue, 2003, p. 67).

21 La formulación más conocida del propio Peirce data de 1897 y reza como sigue: “Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen. ‘Idea’ debe entenderse aquí en cierto sentido platónico, muy familiar en el habla cotidiana; quiero decir, en el mismo sentido en que decimos que un hombre capta la idea de otro hombre, en que decimos que cuando un hombre recuerda lo que estaba pensando anteriormente, recuerda la misma idea, y en que, cuando el hombre continúa pensando en algo, aun cuando sea por un décimo de segundo, en la medida en que el pensamiento concuerda consigo mismo durante ese lapso, o sea, continúa teniendo un contenido *similar*. Es ‘la misma idea’, y no es, en cada instante del intervalo, una idea nueva” (citado por Merrell, 1998, p. 44. Cursiva del autor).

que trae un segundo y un tercer elemento en relación con el primero (i.e. Abarca la mediación, la síntesis, de las categorías Primeridad y Segundidad). Se puede decir de forma esquemática que Primeridad es cualidad, Segundidad es efecto, y Terceridad es producto, y que Primeridad es posibilidad (un quizás pueda ser), Segundidad es actualidad (lo que es, aquí—ahora), y Terceridad es probabilidad o necesidad (lo que debería ser, según cierto factor probabilístico) (Merrell, 1998, p. 52).

Pues bien: lo que Deleuze realizará es una reinterpretación de esas tres categorías como *tres tipos de imágenes* capaces de clasificar las prospecciones bergsonianas y ofertar un esquema para la ordenación de los signos filmicos. A las tres categorías peirceanas Deleuze añadirá un “grado cero” para acoplar la tabla a las directrices de Bergson, de modo que las equivalencias principales quedarían como sigue, resultando *cuatro tipos básicos* de la imagen—movimiento: 1. Grado cero: la imagen—percepción, 2. Primaridad: la imagen—afección, 3. Segundidad: la imagen—acción, y 4. Terceridad: la imagen—relación.²²

Para nuestros intereses es suficiente con señalar que estos tipos de imágenes—movimiento son los que conforman la etapa clásica de la historia del cine, cuyos diversos maestros llevan las combinaciones posibles hasta la excelencia siguiendo sus propios intereses y experimentos (su estudio es prolijo en ejemplos y comentarios de filmes: Eisenstein, Murnau, Lang, Sternberg, Stroheim, Vidor, Ford, Chaplin, Lubitsch, Hitchcock, etc...). Hay, sin embargo, al menos una característica común a todos estos cineastas que justifica la aplicación de estas variaciones de imágenes—movimiento (todas ellas, recuérdese, fundadas en el esquema sensorio—motriz); característica que podemos definir como una suerte de *confianza en el mundo*. Primera deducción: aquello que caracteriza el modo de representación del cine clásico, cuyas imágenes asumen el esquema sensorio—motriz, es la suposición de un fuerte vínculo del ser humano con el mundo. Por eso mismo Deleuze carga las tintas, en los últimos pasajes de su primera obra, sobre la imagen—acción y como ésta entra en crisis paulatinamente: el sujeto *cree poder* actuar en el mundo y fundar en el mismo cualesquiera proyectos de emancipación. El cine clásico muestra que podemos *participar* en el mundo, y prueba su confianza con el recurso a las variedades de la imagen—movimiento, que presuponen tal implicación. Se aprecia en este gesto, como acertadamente ha subrayado Robert Sinnerbrink²³,

22 A estos cuatro tipos más adelante Deleuze añadirá otros dos: la imagen—pulsión y la imagen—reflexión, resultando finalmente seis subdivisiones de la imagen—tiempo.

23 Sinnerbrink ha explicitado esta relación, por lo general no subrayada a causa de la disparidad entre ambos autores: “Echoing Cavell’s concern with scepticism, for Deleuze cinema is the art form most able to respond to the problem of nihilism —our collective loss of belief in the world as an arena of meaning and value— in an age that lacks conviction about the power for art to transform our experience” (Sinnerbrink, 2016, p. 62).

una concordancia con el proyecto de Stanley Cavell; ambos autores, pese a su disparidad, coinciden en el diagnóstico: el modo de representación del cine clásico promociona una *fe* en el mundo que contradice la situación escéptica y aislacionista del sujeto moderno. Un modo de ser-en-el-mundo que, después de la Segunda Guerra Mundial, resultará condenado a la extenuación.

Asimismo, la ruptura del cine moderno con el esquema sensorio-motriz característico de la imagen-movimiento reflejará una crisis de civilización basada en el fin de esta confianza en el mundo.²⁴ Reprodúzcamos *in extenso* los que quizá sean los fragmentos más importantes de *La imagen-tiempo*, donde nuestro autor explicita su diagnóstico:

Si esta experiencia del pensamiento concierne esencialmente al cine moderno, ello se debe ante todo al cambio que presenta la imagen: la imagen ha dejado de ser sensoriomotriz (...). Esta ruptura sensoriomotriz encuentra su condición más arriba, y se remonta hasta una ruptura del vínculo del hombre con el mundo. La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento (...). El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concerniesen a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film (Deleuze, 1987, pp. 226–227–229).

¿Acaso no constituye esta descripción un modo creativo de describir el problema del *nihilismo*? Si atendemos a la etimología del término queda poco lugar para la duda, pues “nihil” resulta originariamente de la composición de dos palabras: la partícula “ne” y el sustantivo “hilum”, es decir, “sin hilo”. ¿No deviene entonces el nihilismo en una suerte de pérdida progresiva de vínculos y relaciones? Cuando el ligamento entre el sujeto y el mundo se quiebra nos resta un *totum revolutum* homogéneo e indistinto que camufla la *diferencia*, desorientándonos y aturdiéndonos, dejándonos —a nosotros y al mundo— a la deriva. Cuando la imagen-acción fracasa, pues, triunfa un tipo de imagen (¡la imagen-tiempo!) que prefigura este tipo de nihilismo; comentando *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953), por ejemplo, Deleuze aventura que allí “no sólo [se] hace patente la insignificancia de los acontecimientos, sino también la *incertidumbre de sus conexiones* y su no pertenencia a quienes los padecen” (Deleuze, 1984, p. 295. Énfasis agregado). Esta desconexión habrá de afectar a la fuerza a las

24 Serán sobre todo el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa quienes levanten acta del cambio, que más adelante será revalidado por el resto de *nuevos cines* que emergerán a raíz de la onda expansiva de aquellos movimientos (el *Free Cinema* inglés, el *Neuer Deutscher Film* alemán, el *New Hollywood Group* norteamericano, etc...).

relaciones entre las imágenes–movimiento que se han puesto en cuestión; y, así, a la ruptura de vínculos entre la percepción, la acción y la afección (los tres ángulos del esquema sensorio–motriz), acompañará una mutación del régimen de las imágenes que dé cuenta de la nueva discontinuidad.²⁵ El papel que el cine pueda ejercer en esta nueva situación ha sido magistralmente sintetizado por Sinnerbrink; sírvanos su resumen como marco de referencia de la segunda obra sobre cine del francés: “*La apuesta modernista de Deleuze es que el cine puede diagnosticar, responder, y quizá superar, el nihilismo: el cine proporciona una experiencia ética del significado en respuesta a la crisis del significado que sufre el mundo de posguerra*” (Sinnerbrink, 2016, p. 62. Traducción del autor).

– La recuperación de la creencia

Si el cine ha mutado es porque a su vez se ha trocado la relación del ser humano con el mundo. El “nuevo” cine será en primer lugar, por tanto, un *síntoma* de las nuevas condiciones: “El tiempo deja de depender del movimiento. La relación *situación sensoriomotriz* → *imagen indirecta del tiempo* es sustituida por una relación no localizable *situación óptica y sonora pura* → *imagen–tiempo directa* (...)” (Deleuze, 1987, p. 64. Cursiva del autor).²⁶ El resumen más conciso del segundo sistema, hegemónico tras la ruptura producida por la guerra y la emergencia de un nuevo tipo de cine, se concentra en las siguientes líneas:

Esto es lo esencial: la manera en que el nuevo régimen de la imagen (la imagen–tiempo directa) opera con descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas, y con narraciones falsificantes, puramente crónicas. A un mismo tiempo la descripción cesa de presuponer una realidad y la narración de remitir a una forma de lo verdadero (Deleuze, 1987, p. 182).²⁷

25 Exhalando orgullo francés, Deleuze enfatiza la importancia de la *nouvelle vague* en el viraje: “la *nouvelle vague* descubría (...) una exigencia que bastaba para fracturar todo el sistema, para separar la percepción de su prolongamiento motor, para separar la acción del hilo que la unía a una situación, y la afección, de la adherencia o pertenencia a personajes. La nueva imagen no sería, por tanto, una consumación del cine, sino una mutación” (Deleuze, 1984, p. 298).

26 Esta oposición entre los dos modelos también es referida como el contraste entre un régimen “orgánico–cinético” y otro “cristalino–crónico” (Deleuze, 1987, p. 171).

27 Por otro lado, el mejor compendio del tránsito de la imagen–movimiento a la imagen–tiempo, y la ruptura que supone y exhibe, se encuentra en las conclusiones de su segunda gran obra: “La imagen–tiempo no implica ausencia de movimiento (aunque a menudo suponga su enrarecimiento), pero sí implica la inversión de la subordinación; ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo. Ya no es el tiempo el que emana del movimiento, de su norma y de sus aberraciones corregidas, es el movimiento como «falso movimiento», como movimiento

Nótese el paralelismo entre las nuevas características de la narración, con la fragmentaria forma filmica que las acompaña, y el sujeto moderno: del mismo modo que los personajes de sendos filmes de la modernidad cinematográfica —sobrepassados por un mundo que se les escapa e incapaces de hacerse cargo de una situación que los desborda²⁸—, el sujeto moderno se da de bruces —digámoslo con la certera fórmula de Álvarez Asiáin— con “la imposibilidad de prolongar la percepción del mundo en acciones sobre él” (Álvarez Asiáin, 2011b, p. 9). Si la imagen–movimiento representaba *un* mundo, ahora el triunfo de la imagen–tiempo representa la *imposibilidad* de representar el mundo. Piénsese en algunas operaciones típicas del cine moderno: los falsos *raccords*, la ruptura del nexo causal entre secuencias, los tiempos muertos, las discontinuidades rítmicas, la autonomía de ciertos recursos estilísticos, la autorreferencialidad constante... Todos ellos destilan en algún sentido esas “descripciones ópticas y sonoras puras” (también llamados por nuestro autor, de nuevo en la estela peirceana, “opsignos” y “sonsignos”²⁹) que imposibilitan la ligazón de una percepción a una (re)acción en un conjunto orgánico y, en última instancia, velan el *reconocimiento* del mundo como un horizonte capaz de proveer sentido.

Sin embargo, el cine es más que un síntoma por diversos motivos. En primer lugar, porque ha sido capaz de confrontarnos directamente con esta experiencia del nihilismo a través de la presentación pura del tiempo en su desconexión con el movimiento. Posee, por tanto, una primera dimensión pedagógica: aquella

aberrante, el que depende ahora del tiempo. La imagen-tiempo se ha hecho directa, y mientras que el tiempo ha descubierto nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente, el montaje ha cobrado un nuevo sentido, y un cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra. Por estrechas que sean sus relaciones con el cine clásico, el cine moderno se pregunta: ¿cuáles son las nuevas fuerzas que trabajan la imagen, y los nuevos signos que invaden la pantalla?” (Deleuze, 1987, pp. 360-361).

28 “La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento” (Deleuze, 1987, p. 227). La figura del *vidente* se opone así a la del *agente*.

29 “Ya no es una situación sensoriomotriz sino una situación puramente óptica y sonora, donde el vidente ha suplantado al actante: es una ‘descripción’. Llamamos opsignos y sonsignos a este tipo de imágenes que aparece después de la guerra por todas las razones exteriores que podamos definir (cuestionamiento de la acción, necesidad de ver y de oír, proliferación de los espacios vacíos, desconectados, desafectados), pero también por el empuje interior de un cine renaciente que recrea sus condiciones, neorrealismo, *nouvelle vague*, nuevo cine americano. Ahora bien, si es verdad que la situación sensoriomotriz regia la representación indirecta del tiempo como consecuencia de la imagen–movimiento, la situación puramente óptica o sonora se abre a una imagen–tiempo directa. La imagen–tiempo es el correlato del opsigno y del sonsigno” (Deleuze, 1987, pp. 361–362).

difusa sensación de *desasimiento* será perfilada ideográficamente por el cine. Con la experiencia cinematográfica el espectador reconocerá su descorazonadora situación en lo que observa y podrá situarse ante el umbral del ensayo de una salida. Pero, además, el cine moderno no sólo constata un estado anímico, sino que desvela la pulsión mitológica de la añoranza nostálgica por el régimen de la imagen–movimiento. No se trata de regresar a los paraísos perdidos ni de buscar la emancipación en un plano distinto al de la inmanencia, sino de hallar motivos para creer en *este* mundo. Y, así las cosas, el cine puede proponer la cura de la enfermedad que él mismo ha diagnosticado mejor que ninguna otra práctica o disciplina:

¿Cuál es entonces la salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: ‘posible, o me ahogo’. Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo, la virtud del absurdo (...). Volver a darnos creencia en el mundo, *ése es el poder del cine moderno*. Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia ‘necesitamos razones para creer en este mundo’ (Deleuze, 1987, pp. 227–230. Énfasis agregado).

Por resumir: la recuperación de la *fe* en este mundo, de una fe fundada en la vinculación entre el nosotros y el resto del mundo, es la difícil misión encomendada al cine. Un proyecto éste finalmente revelado en su dimensión moral. Este giro ético —prefigurado, según nuestro autor, en el cine de Rossellini y Dreyer, los dos pioneros que se cercioraron de la ruptura del vínculo y la necesidad de sustituirlo “por una moral que nos devolverá una creencia capaz de perpetuar la vida” (Deleuze, 1987, p. 230)— revela una apuesta, común tanto al cine moderno como a los objetivos filosóficos de Deleuze, por hallar nuevos *modos de existencia* que trasciendan el caduco ideal de lo que Nietzsche llamara “el mundo verdadero” y apunten, con la vida por bandera, a extraerle todo el jugo posible a *este* mundo. En tal caso, no es de extrañar que Deleuze confíe en las posibilidades del *cuerpo* y en la potenciación de los *afectos* como las trincheras desde las que combatir el nihilismo:

Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo (...) se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El afecto como evaluación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente (Deleuze, 1987, pp. 231–191).³⁰

30 La ascendencia de Spinoza y de Nietzsche, autores a los que Deleuze dedicara dos importantes estudios monográficos, resulta evidente en estos fragmentos. Glosando directamente a Nietzsche, Deleuze nos regala el siguiente fragmento, que hace justicia a sus intereses profundos: “lo bueno es la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas ‘posibilidades’” (Deleuze, 1987, p. 191).

Hete aquí, finalmente, las directrices del contraataque deleuziano en favor de la vida: contra el nihilismo, recuperación de la creencia en este mundo; contra la desesperanza, potenciación del cuerpo y sus afectos. ¿Cómo puede el cine colaborar en tan magna tarea? En primer lugar, *mostrando* como ningún otro arte las posibilidades del cuerpo, desplegando y multiplicando las potencias de la corporalidad, proponiendo un auténtico *cine físico del cuerpo*³¹ (los casos de Cassavettes y Godard resultarían, este sentido, paradigmáticos [Cf. Deleuze, 1987, pp. 255 y ss.]); y, en segundo lugar, complementando aquel cine del cuerpo con un *cine intelectual del cerebro*³² (cuyo mejor representante sería Resnais), capaz de vincular las fragmentarias imágenes-tiempo que expresan la crisis moderna con un pensamiento capaz de restituir las relaciones quebradas en beneficio de la vida y la inmanencia.³³

Si la tarea nos parece titánica quizá estemos ya en el buen camino; pues la filosofía, como expresa la más célebre sentencia de Deleuze, sirve fundamentalmente para entristecer.

Bibliografía

1. Álvarez Asiáin, E. (2011a). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia: revista de filosofía*, 41, 93–112.

31 El siguiente matiz es importante porque subraya la prioridad de la ausencia del mundo que el cine refleja y apunta a la línea de fuga buscada: “El problema no es ciertamente el de una presencia de los cuerpos, sino el de una creencia capaz de volver a darnos el mundo y el cuerpo *a partir de lo que significa su ausencia*” (Deleuze 1987, p. 267. Énfasis agregado). En otro momento, por último, reformula sus intenciones del siguiente modo: “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, preciosamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas. ‘Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo’: dormido, ebrio, esforzándose y resistiéndose. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas. *Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento*” (Deleuze, 1987, p. 251. Énfasis agregado).

32 “un cerebro que parpadea, y reencadena o forma anillos: así es el cine” (Deleuze, 1987, p. 285).

33 “por una parte, la imagen cinematográfica pasa a ser una presentación directa del tiempo, según las relaciones no conmensurables y los cortes irracionales. Por la otra, esta imagen-tiempo pone al pensamiento en relación con un impensado, lo inefable, lo inexplicable, lo indecible, lo inconmensurable [i.e.: ¡la vida!]” (Deleuze, 1987, p. 284).

2. Álvarez Asiáin, E. (2011b). La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo. *Cuaderno de Materiales*, 23, 5–23.
3. Bergson, H. (1963). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
4. Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. New York & London: Routledge.
5. Carroll, N. (1988). Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(4), 489–499.
6. Deleuze, G. (1984). *La imagen–movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
7. Deleuze, G. (1987). *La imagen–tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
8. Merrell, F. (1998). *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
9. Rodowick, D. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham & London: Duke University Press.
10. Ruiz Moscardó, F. J. (2016). El kantismo de Hugo Munsterberg en los orígenes de la filosofía del cine. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, 21(2), 145–162.
11. Sinnerbrink, R. (2016). *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*. New York & London: Routledge.
12. Turvey, M. (2008). *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.