



**Universidad Nacional
Autónoma de México**



**Facultad de Filosofía y
Letras**

Percepción y presentación del tiempo en el cine.

Tesis

que para obtener el título de
Licenciado en Filosofía

presenta

David Octavio Martínez Castro

Asesora: Dra. Sonia Torres Ornelas

Ciudad Universitaria, febrero de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autor: Martínez Castro David Octavio

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

México, D.F.

Grado que se va a obtener: Licenciado en Filosofía

Número de Cuenta: 30308384-5

Asesora: Dra. Torres Ornelas Sonia

Título: Percepción y presentación del tiempo en el cine

No. de páginas: 101

Año 2014

A Karina por ser la luz en mi vida y que sin ella esto no hubiera sido posible.

Índice

Resumen	1
Introducción	2
Capítulo I. Kant: Tiempo <i>a priori</i> y forma <i>a priori</i> del tiempo	5
Introducción.....	6
A) Antecedentes.....	6
I.1 La crítica, el fenómeno y el tiempo <i>a priori</i>	7
A) El fenómeno	9
B) Las determinaciones de lo <i>a priori</i> : ¿qué hace a Kant tan novedoso en filosofía?	10
C) El método y las representaciones.	12
D) Esquema y síntesis.....	15
1) <i>La síntesis</i>	17
2) <i>El esquema</i>	19
E) El tiempo y el espacio.....	19
1) <i>El espacio</i>	20
2) <i>El tiempo</i>	21
I.2 Liberación del tiempo. Cuatro fórmulas poéticas para definir el tiempo en la filosofía kantiana	22
A) Hamlet y la primera fórmula	23
B) Rimbaud y la segunda fórmula	24
C) Kafka y la tercera fórmula	26
D) Rimbaud y la cuarta fórmula.....	27
I.3 Tiempo y pensamiento. Distinción entre tiempo <i>a priori</i> y el <i>a priori</i> del tiempo	28
A) La imaginación y sus operaciones	30
B) Las anticipaciones de la percepción	31
B) Tiempo que separa	33
C) Distinción entre tiempo <i>a priori</i> y forma <i>a priori</i> del tiempo.....	35
Capítulo II. Bergson: la imagen, la percepción y la memoria	39
Introducción	40
II.1 La intuición.....	40
II.2 Materia e imagen o materia-luz.....	44
II.3 Percepción, representación y memoria	50
II.4 La duración real.....	55
Capítulo III. Deleuze: presentación y percepción del tiempo en el cine	60
Introducción	61
III.1 Tres tesis sobre el movimiento	62

A) Primera tesis sobre el movimiento.....	63
B) Segunda tesis sobre el movimiento.....	63
C) Tercera tesis sobre el movimiento.....	65
III.2 La imagen-movimiento y la imagen tiempo.....	67
A) La imagen movimiento.....	68
B) La imagen-recuerdo.....	72
C) La imagen-tiempo.....	74
III.3 Percepción molar y percepción molecular.....	77
A) Los dos polos de la percepción.....	77
B) Los dos sistemas de la percepción.....	79
C) Los dos estados de la percepción.....	80
D) Percepción molecular.....	81
E) Nueve observaciones sobre la percepción.....	88
F) Percepción y tiempo.....	90
Conclusiones	93
Bibliografía	99

Resumen

El texto que aquí se presenta consta de tres capítulos, los cuales buscan valer por sí mismos, aunque al final se miren como un conjunto. Cada uno de ellos expone un autor distinto; sin embargo, el problema, o mejor dicho los problemas filosóficos que plantean, parten de algo en común. Si bien se exponen las nociones de percepción y tiempo en Kant, Bergson y Deleuze, sólo se hace con la guía de las clases y lecturas realizadas por el último.

El primer capítulo nos introduce al problema del tiempo y de la percepción, con base en la crítica kantiana, en donde postula un tiempo *a priori*, con el cual inaugura una nueva metafísica, alejada del tiempo sometido al movimiento.

En el segundo capítulo se muestra el progreso que realiza Bergson respecto al tiempo, pues enuncia que la síntesis del tiempo se lleva a cabo de dos maneras, activa y pasiva. Con ello nos introducimos al pensamiento bergsoniano, donde conceptos como la imagen, la intuición, la duración y la percepción juegan un papel predominante en su filosofía, la cual es una base para el pensamiento-cine.

Por último, a partir de los estudios sobre cine que realiza Deleuze, se expone un *a priori* del tiempo, y cómo es que la percepción se relaciona con este a través de su amplificación. De manera que el problema del tiempo pueda pensarse desde la filosofía en alianza con el cine.

Introducción

La presente investigación constituye un esfuerzo, ya que aborda un problema filosófico desde tres filósofos. Con ella no se pretende llegar a ninguna verdad, sino a la exposición de las implicaciones de los distintos modos de pensar el tiempo. Además, busca reflexionar sobre la percepción y la presentación del tiempo, ya que es un problema fundamental de la constitución metafísica del ser que se prolonga por el campo estético y epistemológico. De tal suerte que este trabajo intenta mostrar la importancia del tiempo en las imágenes cinematográficas, así como destacar que el cine amplía y transforma el acto de pensar, por ello se propone la hipótesis de que este arte es una expresión proto-filosófica.

Con la finalidad de hacer comprensible la lectura deleuzeana del tiempo, esta exposición se enfoca en algunos conceptos fundamentales de la historia de la filosofía, tales como el sueño, el movimiento, la percepción y la representación. Sin embargo, se ha puesto énfasis en los estados de percepción (líquido, sólido y gaseoso) y sus imágenes molares y moleculares (ensueño, recuerdo, locura, cristal, etcétera) con relación en su forma de aparición en el filme y sus derivaciones desde la comprensión del tiempo.

Tanto los signos que se derivan del cine, como los conceptos que se derivan de la filosofía, llevan adscritos el problema del tiempo. De tal manera que el estudio sobre las nociones de tiempo y percepción nos remite históricamente a la filosofía de Kant, particularmente a la *Crítica de la Razón Pura* (1781); y a la de Bergson, cuyos textos *Materia y memoria* (1896), y *La evolución creadora* (1907), permiten abordar el problema. También se considerarán las apropiaciones y las continuaciones que ejerce Deleuze en sus dos estudios y en las clases sobre cine, donde a partir de los cineastas y teóricos del cine más importantes del siglo XX, da cuenta de los signos del tiempo en la imagen.

➤ Objetivos

¿Cómo percibimos? ¿Qué percibimos? ¿Cómo se presenta el tiempo en el cine? ¿Cuáles son los rasgos fundamentales de la imagen? ¿Qué relación tiene el tiempo con las imágenes? ¿Qué alteraciones tiene la percepción con relación en las imágenes: ensueño, recuerdo y locura? Estas y otras preguntas surgen del estudio de la imagen. En este sentido,

esta investigación se propone una ontología de la imagen inspirada en la filosofía de Henri Bergson, según la cual, la imagen juega un papel intermedio entre las ideas y la materia; pero no sin antes retomar la problemática del tiempo según la lectura de Deleuze a Kant.

El objetivo principal es investigar los conceptos de percepción y presentación en el tiempo de la imagen cinematográfica, particularmente en la *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, y en las clases sobre cine de Gilles Deleuze, en donde se establece una relación directa con la percepción, lo indiscernible, la descripción de imágenes, la relación de la imagen con el movimiento y la temporalidad, el modo en que las imágenes entran en contacto inmediato con la memoria, y cómo se presentan en los distintos circuitos.

Además, el presente trabajo expone las características del tiempo a partir de la “Estética trascendental” de Kant, y desde el análisis hecho por Deleuze en *La filosofía crítica de Kant* y las cuatro clases sobre Kant que impartió en 1978 (compiladas en español bajo el título: *El tiempo en Kant*). También, se intenta analizar la relación entre el tiempo y la imagen, con base en las nociones de percepción que presentan Kant, Bergson y la teoría cinematográfica deleuzeana.

Por último se buscan las afinidades de los conceptos establecidos por la filosofía con el cine, permitiendo así situar una nueva orientación para el pensamiento: los signos ópticos y sonoros producidos por las imágenes cinematográficas.

➤ Hipótesis de trabajo

Si percibimos el mundo en cierta configuración de imágenes y lo fijamos mediante representaciones, entonces lo consideramos real, en otras palabras nuestra percepción del mundo y nuestras representaciones se limitan socialmente a nuestro tiempo, enmarcándonos en categorías que nos brindan seguridad, estabilidad, linealidad, etc., al mismo tiempo que nos suministran el estatuto de “Verdad”. Los sueños, el ensueño, los recuerdos y la locura abren la posibilidad de presentarnos el tiempo y el espacio independientemente al movimiento, aunado a que configuran distintas maneras de percibir y representarse el mundo, bajo distintas categorías; todo esto nos brinda otra realidad. En

4 | **Introducción**

tanto que espacio y tiempo son formas de la percepción, ella depende de las síntesis que realicemos de los objetos con ellos. Por lo tanto, al pensamiento ya no se le presenta un problema por la “Verdad”, sino por la creación, es decir, no se trata de creer sino de tener que creer, creer en este mundo tal y como es, con sus contradicciones y su profunda incertidumbre.

Capítulo I. Kant: Tiempo *a priori* y *a priori* del tiempo

“Un gran filósofo es alguien que inventa conceptos.
En el caso de Kant, en esa bruma,
funciona una especie de máquina de pensar,
una especie de creación de conceptos
que es propiamente espantosa”
G. Deleuze

Resumen

El presente capítulo tiene por objetivo introducir al problema del tiempo en la filosofía y esclarecer la diferencia entre el tiempo *a priori*, presente en la filosofía kantiana y el *a priori* del tiempo presentando por Deleuze, como resultado del prolongamiento que realiza del problema que retoma de Kant.

Para dicha tarea, el capítulo cuenta con tres subcapítulos que se centran en exponer la filosofía de Kant a través de la lectura de Deleuze. En el primer subcapítulo se abordan, de manera general, las nociones claves en el pensamiento kantiano, además de presentar las novedades y las revoluciones que realiza Kant con relación a la historia de la filosofía. Conceptos como el de fenómeno, sujeto trascendental, síntesis, esquema; así como los problemas del espacio, del tiempo y de lo *a priori*.

En el segundo subcapítulo, se recurre a la correspondencia entre filosofía y literatura propuesta por Deleuze en *Crítica y clínica*, donde aborda la filosofía kantiana en clave poética, a través de cuatro fórmulas.

Por último, en el tercer subcapítulo, y a partir de lo expuesto por las clases sobre Kant de Deleuze y el análisis de Sonia Torres, se exponen: el tiempo *a priori* y el *a priori* del tiempo.

Introducción:

Este primer capítulo aborda los matices que Deleuze expone sobre la filosofía kantiana, a propósito del problema del tiempo. Apegado a su método y a los diversos cursos que impartió, dice que a un filósofo se le toma cuando se comparte un problema, cuando algo nos sirve; puesto que si se da el caso contrario, se generan malentendidos y es mejor dejarlo de lado. Pero, ¿por qué Deleuze acude a Kant para plantearse este asunto? De manera general, lo hace porque Kant introduce en filosofía un modo nuevo de tratar el tiempo, y una concepción que habría de repercutir en las filosofías venideras. Según Deleuze, con Kant se inaugura una “especie de conciencia moderna del tiempo” que recibe un estatuto propiamente filosófico, y resulta contraria a una “conciencia antigua o conciencia clásica del tiempo”.

Antecedentes

Para situar históricamente el pensamiento kantiano, hay que hablar necesariamente de *La Revolución copernicana*, pues ella refleja no sólo un descubrimiento astronómico, sino el punto de fuga entre una época y otra, entre una concepción del tiempo y otra. Con esta revolución no sólo se transforma y se precisa el acomodo de los astros en el espacio sideral, sino también las estructuras y categorías con las que se organizaban el mundo y el pensamiento.

Si bien es Copérnico quien quita del centro a la Tierra, como el astro de un sistema que funcionaba con exactitud para el hombre medieval, para afirmar la periferia, es con Kant que sucede lo propio en el terreno de la metafísica y del conocimiento, porque la metafísica queda relegada ante la matemática y la física, por razones de adaptación ante dos diferentes corrientes de pensamiento que polarizaron el discurso filosófico.

Ahora bien, en palabras de Deleuze, *La Revolución copernicana* hecha por Kant consiste, principalmente, en reemplazar una armonía preestablecida (ya sea como la presentada por Hume, necesaria para explicar que los fundamentos de la naturaleza estuviesen en concordancia con los principios de la naturaleza humana; o bien, como en el racionalismo dogmático, que supone una teoría del conocimiento que se basa en una idea de

correspondencia entre el sujeto y el objeto, de reciprocidad entre el orden de las ideas y el orden de las cosas) por el principio de una rendición necesaria del objeto ante el sujeto. El hallazgo fundamental descansa en que la facultad de conocer es legisladora, o exactamente, tiene algo de legisladora.

Lo primero que salta a la vista con esta *revolución*, es que nosotros gobernamos al mundo, o en otros términos, nosotros estamos constituidos como un centro de determinación (un sujeto) alrededor del cual giran las cosas. Esto supone una de las inversiones hechas por la filosofía kantiana, ya que la concepción antigua de sabiduría remite a un sabio que se subsume a lo que le da la naturaleza; por el contrario, con Kant se observa una concepción del sabio que implica el dominio de la naturaleza.

I.1 La crítica, el fenómeno y el tiempo *a priori*

Según la exposición de Gilles Deleuze, además de la inversión de la relación entre el tiempo y el movimiento, otro de los aspectos novedosos en la filosofía kantiana se refiere a la diferencia de naturaleza entre las facultades, puesto que se trata de una diferencia doble, pues ésta aparece tanto entre las facultades como fuentes de representaciones, como entre las diferentes facultades: la facultad de conocer, la facultad de desear y el sentimiento de placer y de dolor. En este sentido, la sensibilidad y el entendimiento son de diferente naturaleza, ya que la primera es una facultad de la intuición y la segunda es facultad de los conceptos. Así se opone Kant al mismo tiempo al dogmatismo y al empirismo. Los dos, a su modo, proponen una diferencia de grado; sin embargo, el problema para Kant consiste en explicar la concordancia entre ellas, ya que él negaba la idea de una armonía preestablecida entre el sujeto y el objeto a favor de una sumisión del objeto al sujeto. Además, traspone la armonía preestablecida al nivel de las facultades, entre las cuales, no obstante, resulta insuficiente el sentido común y la concordancia recíproca. La crítica necesita un principio que justifique la concordancia.

Deleuze expone tres puntos que fundamentan el uso legítimo y el uso ilegítimo de la crítica:

- 1) Únicamente los fenómenos pueden estar sometidos a la facultad de conocer.
- 2) Los fenómenos se someten al entendimiento y a sus conceptos a través de la síntesis de la

imaginación. 3) Los fenómenos son legislados por el entendimiento desde el punto de vista de su forma.

El uso ilegítimo se presenta porque la razón, al igual que el entendimiento, ambiciona conocer las cosas en sí. Esto constituye ilusiones internas, un tema recurrente en Kant, quien señala que cuando esto ocurre, la imaginación ya no esquematiza, sueña. También el entendimiento aspira a aplicar sus conceptos a las cosas en sí (uso trascendente) en vez de aplicarse únicamente a los fenómenos (uso experimental). Esto sucede porque el uso trascendental del entendimiento tiene la hipótesis de que éste se abstrae de su relación con la imaginación. Sin embargo, el efecto negativo es la causa de que el entendimiento no haya sido impulsado por la razón; ya que si sucediera, le otorgaría la ilusión de un dominio positivo por la conquista al margen de la experiencia. “como dice Kant, el uso trascendental del entendimiento proviene simplemente de que éste *desdeña* sus propios límites, mientras que el uso trascendente de la razón nos ordena franquear los límites del entendimiento.”¹

De acuerdo con Deleuze, Kant presenta una distinción entre el uso trascendental y el uso trascendente. El primero ordena franquear los límites del entendimiento; y el segundo desestima sus propios límites. Los dos principales usos ilegítimos son: 1) el uso trascendental pretende conocer una cosa en general, a partir del entendimiento (en este caso, independiente de las condiciones de la sensibilidad), de tal manera que esa cosa no puede dejar de ser la cosa en sí y es imposible no pensarla como suprasensible; es decir, que el conocimiento del objeto en general es un conocimiento sin objeto, ya que no se limita a las condiciones de nuestra sensibilidad. 2) El uso trascendente dice que la razón pretende conocer por sí misma una cosa determinada, pero no se puede determinar el objeto de una Idea si no se supone que hay *en sí*, de acuerdo con las categorías. Aunado a que este uso conlleva al entendimiento a su uso trascendental ilegítimo y le da la ilusión de un conocimiento del objeto. En este sentido, Kant sustituye el concepto de error por el de “falsos problemas” o “ilusiones”, ya que denuncia las relaciones especulativas de la razón y sus falsos problemas.

¹Gilles Deleuze. *La filosofía crítica de Kant*, p.49

A) El fenómeno

Uno de los conceptos que atraviesan la historia de la filosofía es el de fenómeno;² Kant le confiere un significado nuevo, puesto que ya no designa la apariencia, sino el hecho de aparecer, sin que ello implique que tal aparecer sea un producto de nuestra actividad intelectual, puesto que, en tanto que somos sujetos pasivos (sensibilidad receptiva), los fenómenos nos afectan. Sin embargo, poseemos otra facultad, que no sólo nos constituye como sujetos pasivos, sino que también las afecciones recibidas se someten a un entendimiento activo (sujeto activo). En este sentido se dice que la relación entre sujeto y objeto tiende a interiorizarse.

Kant es como un trueno. Después siempre podemos hacernos los listos, e incluso habrá que hacerlo. Con Kant surge una comprensión radicalmente nueva de la noción del fenómeno. El fenómeno ya no será en absoluto la apariencia. La diferencia es fundamental, bastaba tener esta idea para que la filosofía entrara en un nuevo elemento: creo que si existe un fundador de la fenomenología, es Kant.³

Hay fenomenología a partir del momento en el que el fenómeno ya no es definido como apariencia sino como aparición. Esta diferencia radica en que la palabra *aparición* no se opone en absoluto a *esencia*; cosa que sí pasa con la palabra *aparencia*. La aparición es algo que remite a las condiciones de lo que aparece, en este sentido la fenomenología se pretende como ciencia rigurosa de la aparición en tanto tal, es decir, se plantea la pregunta: ¿qué es el hecho de aparecer?

Kant sustituye la pareja disyuntiva apariencia/esencia por la pareja conjuntiva de lo que aparece/condiciones de la aparición; en otros términos, aparición/sentido. Con ello deja de haber esencia detrás de la apariencia; y se abandona la interrogación en torno a si hay o no hay sentido de lo que aparece. Siguiendo a Kant, Deleuze dice: “Los fenómenos son lo que aparece, y aparecer es ser inmediatamente en el espacio y en el tiempo.”⁴ Los fenómenos son lo que aparece, y el acto de aparecer es inmanente al espacio y al tiempo. El tiempo y el

² La palabra fenómeno es retomada por Kant del griego: φαινόμενον: 'aparencia, manifestación'

³ Ibid, p.26

⁴ Deleuze, G. *La filosofía crítica de Kant*, p.36

espacio son las formas puras de la sensibilidad, y son la condición en la cual algo puede aparecer. Es por ello que son intuiciones puras, y únicamente puede ser objeto de una exposición y no de una deducción. Además, la tesis kantiana expresa que los fenómenos están necesariamente subsumidos a las categorías, a tal grado que las categorías nos constituyen como legisladores de la naturaleza.

Las condiciones de la aparición serán las categorías, por un lado; y, por otro, el espacio y el tiempo. Por lo tanto, todo lo que aparece, lo hace bajo las condiciones del tiempo y del espacio; y subordinado a las categorías. En este sentido, el espacio y el tiempo, así como las categorías, son las dimensiones del *sujeto trascendental*.⁵

B) Las determinaciones de lo *a priori*: ¿Qué hace a Kant tan novedoso en filosofía?

Ahora bien, se hace necesario introducir conceptos acordes al problema del tiempo, por lo que es menester preguntar: ¿qué se entiende por *a priori* en la filosofía kantiana? La respuesta preliminar es la de que *a priori* es un concepto común y corriente que Kant extrae de la metafísica tradicional; lo notable es lo que hace con ese concepto al otorgarle un sentido renovado a través de cuatro determinaciones.

En primer lugar, *a priori* significa “independiente de la experiencia”, y por tanto se trata de un concepto que no deriva de la experiencia, por lo que posee un estatuto de lo universal y lo necesario. A partir de esta primera determinación, todo aquello que sea universal y necesario es llamado *a priori* para indicar que no es dado en la experiencia, ya que en la experiencia se da lo particular y lo contingente.

Lo necesario no es objeto de la experiencia, porque la experiencia es indeterminada. “Lo universal y lo necesario no son por definición dables en una experiencia, puesto que una experiencia es siempre particular y contingente.”⁶ Y respecto a lo anterior, presenta una segunda determinación de lo *a priori*: *a priori es aquello que es universal y necesario*.

⁵ El sujeto trascendental es la instancia a la cual se relacionan las condiciones de todo *a priori*. Es la unidad de todas las condiciones bajo las cuales algo aparece, y es lo opuesto al sujeto empírico o sujeto de experiencia. La aparición misma aparece a los sujetos de experiencia.

⁶ Deleuze, G. *Kant y el tiempo*, p.21

La tercera determinación consistirá en definir en qué se caracteriza ese universal y ese necesario, puesto que, si bien lo universal y lo necesario no son algo que dependa de la experiencia, no marca que no puedan aplicarse a ella. Lo universal y lo necesario, entonces, es propio de objetos de experiencia. En este sentido, lo *a priori es independiente de la experiencia, pero se aplica a sus objetos*.

La cuarta y última determinación de lo *a priori* consiste en las condiciones de la *experiencia posible*, a las que se refiere como *predicados universales* o *categorías*. La noción de experiencia posible cobra sentido a través de las categorías. “Hay predicados que se atribuyen a todos los objetos posibles, entonces son más que predicados, éstos son lo que Kant va a llamar *condiciones*, son condiciones de la *experiencia posible*. Estos predicados son lo que llamamos *categorías*.”⁷

En *Kant y el tiempo*, Deleuze expone que las categorías kantianas se organizan en tríadas, entre las cuales se encuentran: 1) unidad, pluralidad, totalidad; 2) realidad, negación, limitación; 3) sustancia, causa, reciprocidad.⁸ Estas categorías son condiciones para toda *experiencia posible*, porque todo objeto es concebido como uno, pero también como múltiple, y, en tanto que tiene partes de una unidad, de una multiplicidad, se concibe como una totalidad; de igual manera, todos los objetos, cualquiera que éstos sean, poseen realidad que excluye lo que no es. Esto supone que la positividad de un objeto incluye negación, es decir, límite. Todo objeto, sin importar cual sea, es sustancia, tiene una causa, y es, él mismo causa de otras cosas. Dado lo anterior, se puede decir que la noción de objeto está construida de manera tal, que si hallara algo que no se dejara atribuir las categorías, se diría que no cumple con los requisitos para ser un objeto.

Las cuatro determinaciones de lo *a priori* son, según Deleuze, en resumen: 1) lo que es independiente de la experiencia; 2) aquello que es universal y necesario; 3) aquello que es independiente de la experiencia, pero se aplica a sus objetos; y 4) las condiciones de la *experiencia posible* o predicados universales (categorías).

⁷ Ibid, p.23

⁸ Cfr. *Crítica de la Razón Pura*, B106, donde Kant presenta la tabla de categorías, en total doce, de las cuales Deleuze presenta solamente nueve como ejemplo; reserva las otras tres para algún interés posterior. Véase G. Deleuze, *Óp. cit.* pp.23-24

Si bien hay cuatro determinaciones de lo *a priori*, éstas, por otra parte, se manifiestan en las categorías y en el espacio y el tiempo. Esto es así porque todo objeto se sitúa en el espacio y en el tiempo, o por lo menos en el tiempo, y, aunque, aparentemente el espacio y el tiempo son también predicados, Kant los sitúa por separado de las categorías o predicados universales, por un motivo en particular –que se verá más adelante. De tal suerte que hay dos tipos de *a priori*: 1) las categorías o predicados universales; y 2) el espacio y el tiempo.

En este sentido, Deleuze se formula una pregunta: ¿Por qué Kant no quiere que el espacio y el tiempo formen parte de las categorías? A lo cual, se responde breve y claramente que las categorías, en tanto predicados de la experiencia posible, son conceptos o “representaciones” *a priori*; mientras que el espacio y el tiempo son “presentaciones” *a priori*. Por un lado las representaciones; por el otro, las presentaciones. Las primeras, que son categorías, están disponibles para el entendimiento, pues se trata de predicados de cualquier objeto, o, simplemente, son representaciones de la unidad de la conciencia. “Ahí también hay algo muy nuevo en la filosofía. Va a ser el esfuerzo de Kant por distinguir la presentación de la representación.”⁹

C) El método y las representaciones

Por otro lado, “*A priori* designa las representaciones que no derivan de la experiencia. Trascendental designa el principio en virtud del cual la experiencia se somete necesariamente a nuestra representación *a priori*”.¹⁰ Esta distinción que presenta Deleuze en la filosofía de Kant, refiere a la diferencia que se da en dos conceptos de diferente naturaleza, y que responden a la pregunta: ¿por qué Kant necesita de una exposición metafísica y de una exposición trascendental?¹¹

Al primer tipo de exposición le corresponde otra pregunta: ¿cuál es el hecho de conocimiento (*quid facti*)? Deleuze logra ver perfectamente que este hecho del

⁹ Ibid, p.25

¹⁰ Deleuze, G. *La filosofía crítica de Kant*. Óp. cit., p.30

¹¹ *Trascendental* es un concepto amplio en Kant, pero Deleuze lo califica: “como el principio de una sumisión necesaria de los datos de la experiencia a nuestras representaciones *a priori* y, correlativamente, de una aplicación necesaria de las representaciones *a priori* de la experiencia.” (Idem)

conocimiento es una figura central en el pensamiento de Kant, y sucede gracias a que tenemos representaciones *a priori*. Esta pregunta (*quid facti*) es el objeto de la metafísica, puesto que, si el espacio y el tiempo son presentaciones o intuiciones *a priori*, entonces son objetos de una *exposición metafísica*. Y que el entendimiento tenga, a su merced, las diferentes categorías o conceptos *a priori* que se deducen de las formas del juicio, es lo que se denomina *deducción metafísica* de los conceptos. Gracias a los principios necesariamente subjetivos es que excedemos lo que se da en la experiencia. De tal manera que lo *a posteriori* no puede ser el fundamento por el cual se sobrepasa lo dado. Sin embargo, no es suficiente con los puros principios, es necesario su ejercicio en lo dado. Deleuze retoma el siguiente ejemplo:

Digo *mañana saldrá el sol*, pero el mañana no se convertirá en presente si el sol no sale efectivamente. Si la experiencia no confirmara nuestros principios, si no colmara en cierto modo nuestros excesos, muy pronto perderíamos la ocasión de ejercer esos principios. Por tanto, es preciso que el dato de la experiencia se someta a principios del mismo tipo que los principios subjetivos que son nuestro discurrir.¹²

En este sentido es que se logra ver el punto en el cual Kant rompe con Hume, pues éste propone que el conocimiento se consigue por principios subjetivos a través de los cuales se excede la experiencia. Los principios subjetivos, según Hume, son de naturaleza humana, es decir, principios psicológicos de asociación, diferentes a las representaciones. Con Kant se da una inversión del problema, lo que se presenta como una naturaleza debe obedecer necesariamente a los mismos principios, y éstos han de explicar nuestro discurrir subjetivo, porque la experiencia se somete al acto de juzgar. Esto muestra el rechazo a la idea de que la subjetividad de los principios sea de naturaleza humana, empírica o psicológica.

Con Kant, la subjetividad es trascendental; por eso necesita, después de una *exposición metafísica*, una *exposición trascendental* del tiempo y del espacio. La exposición trascendental ya no refiere al hecho, sino al derecho, y por lo tanto responde a otra cuestión, planteada ahora en términos de *¿Quid juris?* Esto implica que no basta con asegurarse de la

¹² Ibid, p.29

existencia de representaciones *a priori*; es fundamental explicarlas y, más precisamente, decir cómo y por qué, puesto que, aún cuando estas representaciones no dependen de la experiencia, se aplican necesariamente a ella. Es decir, “¿Por qué y cómo el dato que se presenta en la experiencia está necesariamente sometido a los mismos principios que rigen *a priori* nuestras representaciones (sometidos, en consecuencia, a nuestras representaciones *a priori*)?”¹³ Y por tanto, el método kantiano presenta una *deducción trascendental* después de una *deducción metafísica*.

El método de Kant es trascendental, y su fundamento consiste en que la razón se desenvuelve como juez de la razón misma; es decir, se trata de una crítica inmanente que busca determinar: 1) la verdadera naturaleza de los intereses o de los fines de la razón; y 2) los medios para realizar esos intereses.

Cabe destacar que el método se dirige a la *crítica*, y en Kant tiene una estrecha relación con las facultades y con las representaciones, en tanto que: “Toda representación está en relación con algo distinto de ella, objeto y sujeto.”¹⁴ Dicho lo anterior, es pertinente apreciar que existen las facultades del espíritu como representaciones. El caso más sencillo es el de la facultad de conocer, que se da cuando una representación puede referirse a un objeto según la concordancia o la conformidad. Luego, el caso de la facultad de desear, ocurre cuando la representación entra en relación de causalidad con su objeto. Y, por último, el sentimiento de placer y dolor como facultad que implica que la representación está en relación con el sujeto, puesto que genera en él un efecto en la medida que lo afecta, intensificando u obstruyendo su fuerza vital. “Se dice que una facultad tiene una forma superior cuando encuentra en sí misma la ley de su propio ejercicio (aun cuando de esta ley se desprenda una relación necesaria con alguna de las otras facultades). En su forma superior, pues, una facultad es autónoma.”¹⁵

D) Esquema y síntesis

Esquema y síntesis son operaciones que ponen en relación las determinaciones

¹³ Ibid, p.30

¹⁴ Ibid, p.14

¹⁵ Ibid, pp.15-16

conceptuales y las determinaciones espacio-temporales. La síntesis se realiza de la percepción en la medida que los fenómenos aparecen en el espacio y en el tiempo; entonces hay una diversidad. Aunado a que el tiempo y el espacio son diversos por sí mismos. Todo momento del tiempo es un ahora posible y todo punto en el espacio es un aquí posible, es por ello que se dice que hay una diversidad del espacio y del tiempo; y una diversidad en el espacio y en el tiempo.

Cuando se dice que un sujeto percibe algo, quiere decir que constituye algo en el espacio y en el tiempo, un cierto espacio y un cierto tiempo; o en otras palabras, que cuando se percibe algo, se percibe cierta temporalidad y una cierta espacialidad de la cosa. No se percibe un objeto, sino que es la percepción la que presupone la forma de un objeto como una de sus condiciones. Es una forma vacía, la fórmula del objeto= x . Entonces, para percibir se requiere de la síntesis en sus tres aspectos (aprehensión, reproducción y reconocimiento).¹⁶ Sin embargo, Kant aclara, en la *Crítica del juicio*¹⁷ y no antes, que la síntesis de la percepción presupone un acto lógico, y que tiene un orden lógico, más no cronológico.

Para Kant, bajo la aprehensión sucesiva de las partes, hace falta una comprensión estética. La *comprensión estética* es la captación de un ritmo como cimiento de la medida y de la unidad de medida; es decir, que se encuentra en la evaluación de un ritmo,¹⁸ y servirá de fundamentación de la medida. Sin embargo la *comprensión estética*, puede ser desbordada, en tanto que es sobrepasada por algo, se ahoga en el caos; ese algo es lo sublime.

De lo sublime se pueden decir dos cosas: 1) Lo sublime matemático; por ejemplo, la bóveda estrellada de los cielos (respeto). Y, 2) Lo sublime dinámico; por ejemplo, una avalancha de nieve, o el mar embravecido (terror). Por otra parte, lo sublime no puede

¹⁶ El *reconocimiento* es la tercera etapa de la síntesis kantiana, en él se determina un objeto y cuando se dice: *es esto*, ahí opera un *reconocimiento*. Es decir, se especifica, se cualifica un objeto, según tal diversidad, tal espacio y tal tiempo es que se relaciona con un objeto= x .

¹⁷ La *Crítica del Juicio* es la última crítica que realiza Kant a los 76 años de edad, ésta se publica en 1799 y es definitiva en la filosofía posterior. Con ella se inaugura toda estética posible, o mejor dicho la estética como algo diferente.

¹⁸ El ritmo en Kant siempre es algo heterogéneo, es algo que sale del caos, pero bien puede volver a él sin ningún problema.

aprehender las partes sucesivas, ni reproducirlas, ni reconocerlas, ya que es algo que me sobrepasa. Lo sublime es lo informe y lo *disforme*. Es algo infinito como delimitando todo el espacio; y en este sentido la comprensión estética ya no puede relacionarse con el orden, pero sí con el caos.

El esquema es una operación de la imaginación productiva, no se entienda aquí productiva en el sentido de producir imágenes, ya que ello corresponde a una imaginación reproductiva; sino que se refiere a la producción de determinaciones espacio-temporales. El esquema trata de determinaciones conceptuales, parte del concepto y la cuestión consiste en determinar la relación espacio-temporal que le corresponde. Se ve aquí que es lo contrario a lo que realiza la síntesis, ya que ella efectúa una determinación espacio-temporal y especifica el concepto al cual corresponde esa determinación; es decir, que va de una intuición espacio-temporal al concepto. El esquema opera por una regla de producción,¹⁹ ya que su función consiste en producir en el espacio y en el tiempo. Por lo tanto, el esquema de un objeto es aquello que le permite originar en el espacio y en el tiempo un objeto conforme al concepto.

El símbolo y lo sublime son las amenazas del esquema y de la síntesis. Ellos desbordan las operaciones de la imaginación. Sin embargo, al ser amenazada la imaginación y encontrarse impotente, se despierta la facultad de lo infinito, de lo suprasensible.

En resumen y en voz de Deleuze: “la síntesis remite a una regla de reconocimiento, el esquema remite a reglas de producción, el símbolo remite a reglas de reflexión.”²⁰

1) La síntesis

Deleuze explica el concepto kantiano de representación como una síntesis de lo que se presenta. La síntesis, que se trata de representar una diversidad, es decir, intenta cerrar la experiencia en una representación, consta de dos facetas: 1) aprehensión y 2)

¹⁹ Para Deleuze: “Una regla de producción es únicamente una determinación de espacio o de tiempo conforme al concepto.” (G. Deleuze, *Kant y el tiempo*, p.101)

²⁰ *Ibid*, p.107

reproducción.²¹ En la primera se presenta la diversidad como si ocupara un tiempo y un espacio determinados, por el cual *producimos* partes en el tiempo y en el espacio. En la segunda, se reproducen las partes anteriores de manera que accedemos a las siguientes. Por lo tanto, la síntesis no sólo se realiza en la diversidad tal como aparece en el tiempo y en el espacio, sino que también en la diversidad del tiempo y del espacio mismo. Ya que sin esta última diversidad es imposible la representación del espacio y del tiempo.

La síntesis en cualquiera de sus dos fases es un acto de imaginación. Pero esto no va a constituir el conocimiento, puesto que él desborda dos aspectos de la síntesis: 1) el conocimiento implica una conciencia a la que se conecten las representaciones; y, por otro lado, 2) todo conocimiento implica una relación necesaria con un objeto. Es por ello que el conocimiento se constituye por el acto en el cual se hace una síntesis de lo diverso, y en el acto en el cual se relaciona lo diverso representado con un objeto.

Estas dos determinaciones del conocimiento están profundamente relacionadas entre sí. Las representaciones son más en la medida en que están unidas en la unidad de una conciencia, de tal manera que la acompañe el *yo pienso*. Pero las representaciones no se unen de esta suerte en una conciencia si lo diverso que las mismas sintetizan no se relaciona a su vez con un objeto cualquiera. No cabe duda de que sólo conocemos objetos cualificados (cualificado como tal o cual por una diversidad).²²

Los fenómenos no se sujetan al tiempo y al espacio por el hecho de que la sensibilidad es pasiva y sobre todo porque es inmediata; si se dijera que están sujetos o subsumidos, entonces implicaría la interacción con un mediador; es decir que necesitan de una síntesis que relacione los fenómenos con una facultad capaz de ser legisladora.

²¹ En la última parte de este capítulo y con base a la exposición de Deleuze en *Kant y el tiempo*, las facetas de la síntesis no son dos, sino tres, pero hace falta pasar de la Crítica de la Razón Pura a la Crítica del juicio para entender esto.

²² Ibid, p.34

La imaginación no es legisladora, sino que ella encarna la mediación, opera la síntesis entre los fenómenos y el entendimiento como la única facultad en interés del conocer.²³ Para Kant, la razón deja todo al entendimiento, el cual se ejerce inmediatamente a todo los objetos de la intuición, o mejor dicho, a la síntesis de ellos en la imaginación. Hasta este punto es posible localizar que los fenómenos están sometidos al entendimiento legislador y no a la síntesis de la imaginación.

Según Deleuze, el problema consiste en que las categorías difieren del espacio y del tiempo, en tanto son objetos de una deducción trascendental que presenta y responde el problema particular del sometimiento de los fenómenos. Entonces, para el filósofo francés, de manera muy general, este problema se resuelve de tres modos: 1) Todos los fenómenos están en el tiempo y en el espacio. 2) La síntesis *a priori* de la imaginación se efectúa *a priori* en el tiempo y en el espacio. 3) Los fenómenos están necesariamente subordinados a la unidad trascendental de esta síntesis, y a las categorías que la representan *a priori*.

Por lo tanto, el entendimiento es legislador. Y si bien no dicta las leyes a las cuales debe obedecer tales o cuales fenómenos desde el punto de vista de su materia, sí constituye las leyes a las cuales están sometidos todos los fenómenos, desde la perspectiva de sus formas. Las leyes constituidas por el entendimiento *forman* una naturaleza sensible en general.

2) El esquema

Ahora bien, la imaginación tiene por función esquematizar. El esquema supone la síntesis y en este sentido no han de confundirse. La síntesis consiste en la determinación de un cierto espacio y de un cierto tiempo, es a través de ella que se relacionan el objeto general y la diversidad en concordancia con las categorías. Por otro lado, el esquema siempre es una

²³ En este sentido, la imaginación juega una doble significación en Kant, puesto que la primera edición de la crítica: A) tiene un carácter de productividad y receptividad, que correspondería al plano del entendimiento y al de lo sensible. En la segunda redacción B) se ha de entender como el intento del yo por describirse a sí mismo, entendido con el fin de sostener la frontera entre lo sensorial y lo inteligible. En un futuro, es lo que el idealismo y el primer romanticismo alemán se verían afectados en su consideración de la teoría estética.

determinación espacio temporal correspondiente a la categoría; no se trata de una imagen, sino. “En relaciones espacio temporales que encarnan o realizan relaciones conceptuales propiamente dichas. El esquema de la imaginación es la condición bajo la cual el entendimiento legislador realiza juicios con sus conceptos, juicios que servirán de principio a todo conocimiento de lo diverso.”²⁴

Para Kant, de acuerdo con Deleuze, es un misterio que las relaciones espacio temporales puedan corresponder a las relaciones conceptuales; sin embargo, no quiere decir que el esquematismo sea el acto más inmediato de la imaginación, ni su arte más espontáneo. La imaginación será la única que esquematice. Pero sólo lo hace cuando el entendimiento tiene el poder legislador; es decir, que la imaginación está determinada a esquematizar cuando el entendimiento resulta determinante, cuando se encarga del interés especulativo.

E) Espacio y Tiempo

Kant, en la primera parte de la *CRPura*, realiza la presentación de los conceptos del espacio y el tiempo, a partir de una exposición metafísica y desde lo trascendental. Tal estudio tiene como objetivo establecer “una ciencia de todos los principios de la sensibilidad a priori”,²⁵ a la que denomina *estética trascendental*.

De acuerdo con lo dicho por Kant en la “estética trascendental”, los fenómenos están condicionados por las formas puras espacio y tiempo. Éstas son condición de posibilidad de representarnos los objetos externos a nosotros y en el sentido interno. Además, nos dice, que tiempo y espacio son las formas de presentación de lo que aparece; y que las categorías son las formas de la representación de lo que aparece y son irreductibles unas a otras. De tal manera que, en palabras de Deleuze: “Kant había comenzado por señalar la imposibilidad, según él, de reducir las determinaciones espacio temporales a determinaciones conceptuales. En otros términos, hay un orden del espacio y del tiempo que es irreductible al orden del concepto.”²⁶

²⁴ Ibid, p.39

²⁵ Kant, I. *La Crítica de la Razón Pura*, p.42, [B36]

²⁶ Ibid, p.34, introducción de Pedro Ribas a la *CRP*.

1) Espacio

El espacio no es un concepto extraído de la experiencia, sino una representación *a priori* que posibilita las intuiciones y los fenómenos, es decir, una intuición pura. El espacio es uno y por ello su división es viable sólo en el sentido de su limitación, tal como pasa en la geometría, de ahí su *magnitud infinita*, de ahí que el espacio sea una intuición *a priori* y no un concepto. En su *exposición metafísica*,²⁷ Kant presenta cuatro predicados del espacio: 1) el espacio es *a priori*. 2) El espacio sirve de fundamento para todas las intuiciones externas. 3) El espacio es una intuición pura. 4) El espacio es representado como una cantidad infinita, de manera que la representación originaria de espacio es intuición *a priori*, y no de concepto.²⁸

A la intuición del espacio le corresponde un concepto trascendental.²⁹ La geometría es un claro ejemplo de esta posibilidad, pues en ella como en la matemática en general, los juicios son sintéticos y *a priori*, esto es, proporcionan una ampliación del conocimiento que prescinde absolutamente de toda experiencia. Sin embargo, en la geometría queda demostrado una vez más que el espacio es una intuición y no un concepto; pues el concepto no va más allá de sí mismo como sí ocurre en esta ciencia. El concepto trascendental del espacio se nos da sólo como posibilidad de existencia pues, aunque es *a priori* su función es inherente al fenómeno. Agregar una dimensión conceptual a la intuición pura deriva en juicios de validez absoluta: “Si añadimos al concepto del sujeto la limitación de un juicio, éste posee entonces validez absoluta.”³⁰ De esto se sigue que la *realidad empírica* no excluye a la *idealidad trascendental*. Al contrario, la determina en tanto que es subyacente a las cosas *en sí* pensadas por la razón.

2) Tiempo

El tiempo, como el espacio, es una forma *a priori* que, en principio no es un concepto arrancado de la experiencia. “El tiempo no es un concepto empírico que haya sido extraído

²⁷ Se entiende por *exposición metafísica* cuando contiene lo que representa al concepto como dado *a priori*.

²⁸ *Ibid*, p.75

²⁹ “Entiendo por *exposición trascendental* la explicación de un concepto como principio a partir del cual puede entenderse la posibilidad de otros conocimientos sintéticos *a priori*. *CRP*, p. 70, [B40]

³⁰ *Ibid*. p.72, <A27>, [B43]

de alguna experiencia,³¹ sino una forma pura de la intuición sensible. El tiempo es uno y su división sólo es posible gracias a la sucesión, es infinito y su fragmentación depende de las limitaciones de esta unicidad. “El tiempo no es un concepto discursivo, o, como se suele decir, universal; sino una forma pura de la intuición sensible. Diferentes tiempos son sólo parte del mismo tiempo.”³² La sucesión y la coexistencia tienen pues, a la base, esta representación *a priori*. Además: “El tiempo es la condición formal *a priori* de todos los fenómenos en general.”³³

La *exposición trascendental del tiempo* muestra que, sin este concepto, no podría haber representación alguna del cambio y del movimiento, y sin esta intuición pura, no habría concepto alguno. Aquí se encuentra la primera inversión respecto a la metafísica tradicional. “Nuestro concepto de tiempo explica, pues, la posibilidad de tantos conocimientos sintéticos *a priori* como ofrece la teoría general del movimiento, que es bien fecunda.”³⁴ El tiempo es la forma del sentido interno, una intuición con la cual nos auto-intuimos, no en relación, a una posición o situación pues de eso se encarga el espacio; sin embargo, “el tiempo no es nada más la forma del sentido interno, es decir, del intuir a nosotros mismos y a nuestro estado interior.”³⁵ El tiempo es también exterior a nosotros. El tiempo es condición de posibilidad de todo fenómeno.

Toda representación, tenga o no por objeto cosas externas, corresponde en sí misma, como determinación del psiquismo, al estado interno [...] en consecuencia, el tiempo constituye una condición *a priori* de todos los fenómenos en general, a saber, la condición inmediata de los internos (de nuestras almas) y, por ello, también la condición mediata de los externos.³⁶

Esta característica del tiempo como condición de todo fenómeno se debe a la relación temporal de los objetos. Hay relaciones inter-temporales entre los mismos, cuya

³¹Ibid, p. 79, [B46], <A31>

³²Ibid, p. 80, <A32>

³³Ibid, p. 82, <A34>

³⁴Ibid, p. 76, [B49]

³⁵Ibid, p. 82, [B50]

³⁶ Ibid, p.77 <A34>, [B50]

característica se rige por la coexistencia y la sucesión. La coexistencia es parte de una fragmentación del tiempo y el espacio únicos, la condición fenoménica de una intuición pura que fácilmente puede representarse esta posibilidad tras la fragmentación de su unicidad. El tiempo es por ello una condición subjetiva; no es objetiva, sino que se refiere única y exclusivamente a una realidad fenoménica donde la objetividad sí que le es necesaria,³⁷ es una intuición que depende de la sensibilidad y no de los objetos externos. El tiempo no está fuera del sujeto, ni es una realidad en sí misma, sino una condición subjetiva que proporciona objetividad a los fenómenos.

En conclusión, espacio y tiempo hacen posible la síntesis de las intuiciones, convirtiéndolas en conocimientos fiables, es decir, pertenecen al estatuto de la intuición. La intuición pura es la forma en la que necesariamente vemos las cosas. A su vez, no es posible pensar un objeto sensible sin que exista una forma temporal y una espacial.

I.2 Liberación del tiempo. Cuatro fórmulas poéticas para definir el tiempo en la filosofía kantiana

En *Crítica y clínica* Deleuze ofrece una relación entre filosofía y literatura para analizar la filosofía de Kant. En lo que se refiere a este trabajo, el autor explica cuatro fórmulas poéticas que, dice, podrían resumir la filosofía kantiana, de estas fórmulas, dos corresponden a Rimbaud, una a Shakespeare y otra a Kafka.

A) Hamlet y la primera fórmula

Fórmula de Shakespeare: *el tiempo ha salido de sus goznes* (Shakespeare, Hamlet, I, 5). Deleuze comienza por definir los goznes, diciendo que son el eje alrededor del cual gira la puerta; luego lleva esta figura al cardo, por analogía. El cardo indica la dependencia del tiempo a los puntos cardinales. En este sentido, si partimos de que el tiempo se encuentra

³⁷ Hacia el final del prólogo a la segunda edición, Kant comienza esta discusión en un pasaje que podría interpretarse como una respuesta a la desconfianza sensorial promovida por Descartes en las *Meditaciones*. Para Kant, la existencia de los cuerpos externos es necesaria y objetiva gracias al tiempo. Aun cuando fuera del sujeto el tiempo no sea nada, si lo es en cambio cuando éste condiciona los fenómenos como material de la intuición pura. El tiempo, como intuición pura es netamente subjetivo pero proporciona objetividad a los fenómenos.

dentro de sus goznes, se dice que está subordinado al movimiento extensivo. Movimiento que es de un objeto. Por lo contrario, cuando el tiempo ha salido de sus goznes, ya no puede ser un tiempo circular, éste deviene una línea recta, que se mide en sí mismo y a través de sí mismo, es decir, ya no refiere a un movimiento derivado, puesto que a todo le impone un movimiento posible la sucesión de sus determinaciones. Esto significa que en Kant se da una rectificación del tiempo, puesto que es ahora el movimiento quien va a quedar subsumido por el tiempo. Esta fórmula enuncia la primera gran revolución kantiana: el movimiento referido al tiempo, pues es el tiempo el que lo condiciona. Esto significa que el tiempo deja de concebirse como cardinal, porque ha devenido ordinal, orden del tiempo vacío. Además, deja de pensarse un tiempo curvado por un Dios que lo hace depender del movimiento, deja de ser circular o espiral, para ser unilineal y rectilíneo, indivisible e incesante. En este tiempo ya no hay nada de originario, ni de derivado.

Hölderlin ya percibía que Edipo se mete en ese angosto desfiladero de la muerte lenta, en relación al orden de un tiempo que no dejaba de rimar. Sin embargo, Edipo sigue impulsado por su vagabundeo como un movimiento de deriva. Y en este sentido, el primer héroe que logra emancipar al tiempo del movimiento es Hamlet, al ya no resultar un movimiento derivado, sino que su propio movimiento es consecuencia de la sucesión de la determinación. Hamlet necesita del tiempo para actuar, es por ello que él efectúa realmente una revolución. Por su parte, la figura anterior del héroe padece el tiempo, ya sea como movimiento originario, como en el caso de Ésquilo, ya sea como movimiento derivado de una acción aberrante, como en el caso de Sófocles. “La crítica de la razón pura es el libro de Hamlet, el príncipe del norte.”³⁸

Kant pertenece al preciso momento en la historia que le permite entender las consecuencias de la revolución. Su tiempo ha devenido el tiempo de la ciudad, el mero orden del tiempo; y ya no es más un tiempo meteorológico derivado, rural, ni el tiempo celeste originario.

No es la sucesión lo que define el tiempo, sino el tiempo lo que define como

³⁸ Deleuze, G. *Crítica y clínica*. p.46

sucesivas las partes del movimiento tal como están definidas en él. Si el propio tiempo fuera sucesión, tendría que suceder en otro tiempo, al infinito. Las cosas se van sucediendo en tiempos diversos, pero también son simultáneos en un mismo tiempo, y se detiene en un tiempo cualquiera.³⁹

En la modernidad ya no define al tiempo por medio del movimiento, sucesión, ni por el espacio, por medio de la simultaneidad, ni por la permanencia mediante la eternidad. Estos son simples vestigios del tiempo. Permanencia, simultaneidad y sucesión, son las relaciones de temporalidad. Con Kant, es necesario que el tiempo y el espacio adquieran nuevas determinaciones. Todo está en el tiempo, todo va a encontrarse en el tiempo; no obstante, el propio tiempo es inmutable, inmóvil, y no eterno. El tiempo es una forma autónoma que requiere de una nueva definición.

B) Rimbaud y la segunda fórmula

Fórmula de Rimbaud: *Yo es otro* (Rimbaud, carta a Izambart, mayo de 1871, carta a Demeny, 15 de mayo de 1871). Deleuze se remite a otra forma antigua para concebir el tiempo; ésta corresponde a una sumisión del tiempo a un movimiento intensivo del alma, es decir, un tiempo espiritual. En la modernidad, y precisamente con Descartes, esta concepción deviene laica, ya que "el *pienso* es un acto de determinación instantáneo que implica una existencia indeterminada (*soy*), y que la determina como la de una sustancia pensante (*soy una cosa que piensa*)."⁴⁰

Kant prolonga la idea, ya que aporta la manera en que la *determinación* se vuelve *determinable*. Esto implica que sólo en el tiempo y bajo la forma del tiempo, la existencia indeterminada (*soy*) deviene determinable (*soy una cosa que piensa*). De tal manera que, el *pienso* (*acto de determinación*) afecta al tiempo, y sólo puede resultar un yo que cambia en el tiempo y presenta en cada momento un nivel de conciencia. "Por lo tanto, el tiempo como forma de determinación no depende del movimiento intensivo del alma",⁴¹ por el contrario, cada presentación y cada grado de conciencia dependen del tiempo. Con esto, se

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibid, p.47

⁴¹ Idem.

observa que Kant realiza una segunda emancipación del tiempo. La primera consistía en liberarlo de su subordinación al movimiento físico, y la segunda corresponde a la liberación del movimiento del alma.

El mí mismo está en el tiempo y cambia sin cesar: es un mí mismo pasivo o mejor dicho receptivo que experimenta cambios en el tiempo. El *Yo* es un acto (*yo pienso*) que determina activamente mi existencia (*yo soy*), pero solo puede determinarla en el tiempo como la existencia de un mí mismo pasivo, receptivo y cambiante que se presenta exclusivamente en la actividad de su propio pensamiento.⁴²

Para Kant, el *Yo* no es un concepto, el *Yo* es representación que es pareja a todo concepto; y el mí mismo es aquello a lo que los objetos se refieren como la variación continua de sus estados sucesivos, y la modulación infinita de sus grados en el instante.

"En pocas palabras, la locura del sujeto corresponde al tiempo fuera de sus goznes. Es como una doble desviación del *Yo* y del mí mismo en el tiempo, que los refiere uno a otro, los cose uno a otro. Es el hilo del tiempo."⁴³ En este sentido, el tiempo es la relación formal bajo la cual la mente se afecta a sí misma, en tanto que el *Yo* determina nuestra existencia como cambiante en el tiempo, como la de un yo receptivo. El tiempo, a su vez, es la forma en que estamos afectados interiormente, o por nosotros mismos. Por lo tanto, con Kant, el tiempo es la posibilidad o el hecho de ser afectado por uno mismo.

El tiempo como forma inmutable ya no puede seguir siendo concebido como sucesión, ya que ha devenido una forma de interioridad, un sentido íntimo. Paralelamente, el espacio ya no puede ser definido por la coexistencia o la simultaneidad, sino que se piensa como una forma de exterioridad, como posibilidad de ser afectado por algo externo a mí mismo. Sin embargo, que el tiempo sea forma de interioridad y que el espacio sea forma de exterioridad, no quiere decir que el tiempo no tenga exterioridad o el espacio su interioridad, en otras palabras, la interioridad no es exclusiva del tiempo, ya que el espacio

⁴² Idem.

⁴³ Ibid, p.48

también la posee, es intensivo

A su vez, el espacio que se supone *otra cosa* respecto del tiempo, en realidad funciona como posibilidad de la representación de los objetos como externos o diferentes, es decir, que la exterioridad conlleva tanta inmanencia como la trascendencia de interioridad, ya que mi espíritu en relación al tiempo se representa distinto de mí mismo y el espacio es interior a mi espíritu. Aunado a esto, el tiempo no me es interior, o mejor dicho, no sólo me es especialmente interno, sino que yo también soy interior al tiempo, entonces estoy siempre separado por él de lo que me determina afectándole. En este sentido es que Deleuze dice:

La interioridad no cesa de cavarnos a nosotros mismos, de escindirnos a nosotros mismos, de desdoblarnos, pese a que nuestra unidad permanezca. Un desdoblamiento que no se produce hasta el final, porque el tiempo no tiene final, pero un vértigo, una oscilación que constituye en el tiempo, como un deslizamiento, una flotación constituye el espacio ilimitado.⁴⁴

C) Kafka y la tercera fórmula

La fórmula de Franz Kafka: “¡Qué suplicio estar gobernado por unas leyes que uno no conoce!... Pues el carácter de las leyes exige de este modo el secreto respecto a su contenido...”(*La muralla china*) Deleuze relaciona esta fórmula con la *Crítica de la Razón Práctica*, obra en la que se muestra la inversión del sentido de la conciencia antigua, efectuada por la filosofía kantiana. Para la filosofía antigua, la conciencia son las leyes, en la medida que brinda el conocimiento del Bien del que esas leyes resultan; es decir, las leyes representan al Bien en un mundo abandonado por los dioses.

En la conciencia moderna la ley deviene unicidad pura y vacía. Y en este sentido, el bien está sometido a lo que dicta la ley. Lo que está bien es lo que dice la ley. De tal manera que la ley se vuelve un primer principio que carece de interioridad y de contenido. "Es pura

⁴⁴ Ibid, p.49

forma y carece de objeto, ni sensible ni siquiera inteligible."⁴⁵ Ya no determina nuestra acción; sino que nos dicta qué es lo que hay que obedecer, qué regla subjetiva debemos seguir. Es un actuar por deber. Es por ello que Kant formula el imperativo categórico, según el cual el actuar debe regirse como una máxima que pueda pensarse sin contradicción como universal.

El camino que esta ley presenta excede los límites de nuestra vida, es necesaria la inmortalidad del alma, y sigue la línea recta del tiempo que mantiene un contacto constante con ella. Sin embargo, en su relación con el tiempo "más que anunciarnos la inmortalidad del alma, *destila una muerte lenta*, y no cesa de *diferir el juicio de la ley*."⁴⁶ Con la conciencia moderna del tiempo, se sigue la senda infinita de la muerte lenta, del juicio diferido o de la deuda infinita; es decir, que el tiempo kantiano no nos deja otra elección jurídica, en tanto que la ley no se distingue de su sentencia, que la contenida en *El proceso*: o es la "*absolución aparente*", o la "prórroga ilimitada".

D) Rimbaud y la cuarta fórmula

La fórmula de Rimbaud: "Alcanzar lo desconocido a través del desvarío de todos los sentidos."(Rimbaud. *Id.*) Aquí se mira un Kant distinto y se vislumbra otro tiempo, el desvarío es desvarío de las facultades. Esto corresponde a *La Crítica del juicio* en donde las facultades (el sentido externo, el sentido íntimo, la imaginación, el entendimiento y la razón), todas ellas juntas, forzosamente pueden relacionarse libres y sin regla; contrario a la *CRP* y a la *CRPr* en donde había una facultad dominante (en la primera es el entendimiento y en la segunda es la razón).

En la *Crítica del juicio* se da una estética de lo bello y lo sublime, "en la que lo sensible vale por sí mismo y se despliega en un Pathos más allá de toda lógica, que captara el tiempo en su surgimiento, hasta incluso en la fuente de su hilo y de su vértigo."⁴⁷ Aquí se encuentra un Pathos que le permite a las facultades formar extrañas combinaciones como

⁴⁵ Ibid, p.50

⁴⁶ Ibid, pp.51-52

⁴⁷ Ibid, p.53

fuentes del tiempo; es decir, "formas arbitrarias de intuiciones posibles". En esta *Crítica* se trata de las determinaciones del fenómeno en relación a lo bello y lo sublime. Ya que lo bello hace que las facultades entren en un acuerdo sin que ninguna de ellas domine; "confiere al sentido íntimo del tiempo una dimensión suplementaria autónoma, a la imaginación un poder de reflexión libre, al entendimiento una potencia conceptual infinita."⁴⁸

En cuanto a lo sublime, hace que se opongan entre sí las facultades como en una lucha, por un lado llevándose hasta el límite o a su máximo; por otro lado impulsándose o inspirando a otra algo que no se le hubiera podido ocurrir por sí sola. En esto se encuentra la última revolución kantiana.

En resumen, si bien en la primera *Crítica* Kant tenía a la separación que une, y que presenta una lógica de lo sensible, un nuevo logos que sería el tiempo. En la última *Crítica* descubre la discordancia que forma un acorde. En otras palabras: "Una música nueva como discordancia, y, como acorde discordante, el origen del tiempo."⁴⁹ Esto supone el desvarío de las facultades. Aquí ya no hay tiempo *a priori*, ni el afecto del mí mismo.

I.3 Tiempo y pensamiento. Distinción entre tiempo *a priori* y el *a priori* del tiempo

Ya desde los primeros escritos, considerados por los expertos como pre-críticos,⁵⁰ Kant busca la transformación de la metafísica, ya que en el racionalismo definido se da la exigencia de una certeza que pueda asegurarse por medios formales y universales, de que las experiencias voluntarias no tienen logos. Él se interesaba por un espiritista llamado Swedenborg, el cual tenía una forma muy particular de concebir el tiempo y el espacio en función del espiritismo. En particular, al mundo de los espíritus y la participación que el alma tiene con él. Para Kant, la comunidad de los espíritus no es una cosa totalmente

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Ibid, p.54

⁵⁰ Cfr. Kant, Immanuel. *Opúsculos de una filosofía natural*, pp.28-29. En el estudio introductorio Atilano Domínguez hace referencia a Kuno Fischer (1860) quien divide el periodo pre crítico de Kant en dos partes: la racionalista (1747-1760) y la empirista (1760-1770).

universal y normal, en tanto que no existe una conexión entre las representaciones que tiene el sujeto de sí mismo entre el mundo material y el mundo inmaterial, es decir, “lo que pienso como espíritu no puede ser recordado por mí como hombre y, al revés, mi condición como hombre no cabe en la representación de mi mismo como espíritu.”⁵¹ Kant hace una clara distinción entre las representaciones del sujeto, separa el mundo de los sueños, el de la realidad y el de la fantasía.

Además, presenta un comparativo entre los “soñadores de la razón” y los “soñadores de la sensación” con su metáfora del sueño como un mundo no intersubjetivo en oposición a la vigilia. Según el autor, ambos soñadores se limitan a la construcción de meros “fantasmas”, los cuales deben ser calificados como ensueños, aunque engañen a los sentidos como si fueran objetos auténticos.

Más adelante, en la *Crítica de la Razón Pura*, Kant pretende despojar a la metafísica de todo carácter dogmático y erigirla en una ciencia de los límites de la razón humana. Por lo que libra una batalla contra dos enemigos que quieren apoderarse de ella: el misticismo racional y la especulación vacía. La nota de Kant en el prólogo a la segunda edición⁵², versa sobre la conciencia de la existencia propia:

Esta conciencia de mi existencia en el tiempo se halla, pues, idénticamente ligada a la conciencia de una relación con algo exterior a mí. Lo que une inseparablemente lo exterior con mi sentido interno es, pues, una experiencia y no una invención, es un sentido, no una imaginación. Pues el sentido externo es ya en sí mismo relación de la intuición con algo real fuera de mí, y su realidad descansa simplemente, a diferencia de lo que ocurre con la imaginación, en que el sentido se haya inseparablemente unido a la misma experiencia interna, como condición de posibilidad de ésta última, cosa que sucede en este caso.⁵³

⁵¹ Kant, I. en *Sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*. p.55

⁵² Kant, I. *Crítica de la Razón Pura*. Dicha nota se encuentra en la página 32 de la edición de alfaguara y en la p.33 en la del F.C.E y corresponde a la numeración BXL.

⁵³ Ibid, p.32 cfr. Traducción de Mario Caimi: “Esta conciencia de mi existencia en el tiempo está, pues, enlazada idénticamente con la conciencia de una relación con algo fuera de mí; y es, por tanto, experiencia, y no ficción, sentido, y no imaginación, lo que se conecta de manera inseparable lo externo con mi sentido

La conciencia propia es derivación de la conciencia de algo exterior a mí y se da gracias a una experiencia, cuya naturaleza simpatiza con la intuición, es decir, con el tiempo y el espacio. La imaginación no mantendría, en este caso, relación alguna con la operación que une lo externo con el sentido interno y por otro lado, tampoco con la conciencia propia.

Los juicios sintéticos *a priori* consisten en voltear y reconsiderar al sujeto como un agente activo del conocimiento. El elemento que nos da la pista para llevar a cabo tal posibilidad está en la pregunta por aquello que hace que el sujeto pueda captar, gracias a su sensibilidad, lo que le rodea. A simple vista no es posible que la realidad afecte la sensibilidad si ésta no posee un receptáculo que lo permita (las formas puras de la sensibilidad espacio y tiempo), pues para la tradición de peso que antecede a Kant, existía de manera determinante un agente con intenciones sobrehumanas que motivaba tal eventualidad, a saber, Dios. El tema de la divinidad no puede ser considerado, para esta investigación, más que por su contexto histórico. La revolución copernicana en el ámbito de la astronomía es por ello cotejo de la revolución kantiana del conocimiento. El sujeto toma relevancia frente a la realidad al grado de ver en sus posibilidades epistémicas elementos ajenos a toda experiencia que son, en sí mismos, los que determinan a ésta.

A) La imaginación y sus operaciones

Los objetos se ofrecen de manera inmediata a la sensibilidad, y de manera mediata y mediada al entendimiento. Una intuye los objetos; la otra los piensa. Considerado según un orden temporal, este proceso comienza concatenado; como una sucesión de síntesis, con la experiencia y con la adecuación de dicha experiencia en su forma *a priori* con las formas de la sensibilidad. Luego del efecto que el objeto-fenómeno provoca al conocimiento a causa de las representaciones, es decir, de la sensibilidad, proviene la *intuición* (el modo por medio del cual el conocimiento se refiere a los objetos; una actividad del pensamiento en su

interno; pues el sentido externo es, ya en sí, referencia de la intuición a algo efectivamente existente fuera de mí, y la realidad de él, a diferencia de la imaginación, se basa solamente en que él está inseparablemente enlazado con la experiencia interna misma.”

sentido puro). El efecto sensorial es *a posteriori*, pues es fenoménico, y su forma *a priori* es la condición de posibilidad del objeto en cuanto fenómeno.⁵⁴

De acuerdo con Kant, el proceso para constituir un conocimiento no se reduce a la representación; hay que salir de ella para reconocer que hay otras representaciones, y reconocer que está unida a otra. Por eso el conocimiento se define como síntesis de representación, la cual se presenta de dos maneras: *a priori* y *a posteriori*. 1) La *síntesis a priori* define una facultad superior de conocer, ya que ella atribuye al objeto una propiedad que no estaba contenida en la representación. 2) La *síntesis a posteriori* se presenta cuando hay una dependencia de la experiencia.

B) Las anticipaciones de la percepción

Según Deleuze desde las intituladas páginas *Las anticipaciones de la percepción*⁵⁵, Kant dice que el tiempo y el espacio son magnitudes extensibles; entonces Deleuze recurre a la etimología latina de magnitud extensible: *partes extra parte*, lo que quiere decir: la exterioridad de las partes, o bien nos dice que una magnitud extensible es aquella en la cual sus partes se aprehenden sucesivamente, o dicho con términos kantianos: la multiplicidad remite a una reunión de partes en un todo; por ejemplo, sesenta minutos se refieren a la sucesión de 1+1+1..., contenidos en una hora; no se encuentra ninguna dificultad en que el tiempo y el espacio sean cantidades extensivas.

Por otra parte, Kant añade lo real en el tiempo y en el espacio. ¿Qué quiere decir esto?, que lo real en el tiempo y en el espacio es el fenómeno, o mejor dicho, lo que aparece en el tiempo y en el espacio; entonces, los fenómenos en tanto que aparecen en el tiempo y en el espacio también poseen una cantidad extensiva, y es lo que va a llamar una síntesis; por ejemplo, hay una determinación espacio-temporal del libro (en tanto objeto), puesto que él ocupa un lugar en el espacio, tiene una cantidad extensiva y se dice que existe un espacio del libro. No obstante, y por otro lado, Kant dirá que los fenómenos no se limitan a tener

⁵⁴ En el prólogo a la segunda edición de la *Crítica de la Razón Pura*, Kant dice lo siguiente: “(...) que el espacio y el tiempo son meras formas de la intuición sensible, es decir, simples condiciones de la existencia de las cosas en cuanto fenómenos [...] no podemos conocer un objeto como cosa en sí misma, sino en cuanto objeto de la intuición Empírica, es decir, en cuanto fenómeno.” (p.25, BXXVI)

⁵⁵ Kant, *CRP*, Óp. cit. p.198

una cantidad extensiva, sino que también contienen una cantidad intensiva.

¿Qué son las cantidades intensivas? Para Kant, son lo que llena el espacio y el tiempo en tal o cual grado, en tanto que un mismo tiempo y un mismo espacio pueden ser igualmente llenados a diferentes grados; por ejemplo, la temperatura del agua puede ser igual a 100°C, o bien igual a -2°C, etc. Aunado a esto, Kant dice que no es exclusiva de la existencia de un real que llena el tiempo y el espacio, sino que también hay un real del tiempo y del espacio. Por tanto, el problema no se centra en saber si hay un vacío en el espacio y en el tiempo. Kant designa, en oposición de las cantidades extensivas, dos caracteres de las cantidades intensivas: 1) que sea intensiva quiere decir instantánea, y que por ello no es el resultado de la suma de las partes sucesivas. 2) La multiplicidad es en relación a una aproximación variable al grado cero; lo que quiere decir que la multiplicidad intensiva ya no remite a la sucesión de partes exteriores entre sí. Por lo tanto, Kant dice que cuando nos hallamos con algo que llena el espacio y el tiempo, estamos frente a una intuición empírica, en tanto que una intuición es la facultad de recibir lo que está dado, y los fenómenos son lo que está dado en el espacio y en el tiempo.

El problema consiste, entonces, en saber que hay una conciencia vacía del espacio y del tiempo, una conciencia determinada por y en función del grado cero.

Ahora bien, las anticipaciones de la percepción quieren decir algo muy simple: que no se puede decir nada *a priori* sobre la percepción, porque la percepción está en lo dado, y lo dado depende de la experiencia, está dado en la experiencia. Sin embargo, hay dos cosas que sí pueden decirse *a priori*: 1) que lo que está dado en el espacio y en el tiempo es una cantidad extensiva, pero, por otro lado 2) también tiene una cantidad intensiva. Entonces nada que no tenga un grado podría llenar el espacio y el tiempo como una cantidad extensiva, por lo que hay una determinación y anticipación de la percepción.

C) Tiempo que separa

Según Gilles Châtelet, y a partir de Kant, el tiempo es una condición de posibilidad de los

fenómenos y es trascendental, porque el carácter sucesivo de los fenómenos implica el tiempo. "El tiempo es lo que se llama una multiplicidad, es unidimensional y sobre todo ordenado."⁵⁶ El tiempo deviene parámetro de la trayectoria (en tanto que un parámetro es lo que está dado), condición de una función; es decir, que no es la imagen de la representación, sino la función misma. El tiempo deviene dato inicial. En este sentido, es que Deleuze dice que el tiempo deja de ser número, porque ha dejado de medir algo, deja de estar subordinado a lo que mide, para devenir parámetro. Agrega que pensar el tiempo es la tarea, ciertamente, más difícil; "es la fase de la filosofía como filosofía crítica. Es la filosofía moderna, definida por Kant bajo la forma de una filosofía crítica."⁵⁷

Lo otro del pensamiento es el espacio. El espacio era concebido como limitación; con Kant el tiempo deja de estar subordinado al espacio. El tiempo es límite que trabaja el pensamiento, que es interior al pensamiento y lo atraviesa de lado a lado.

Pensar el tiempo quiere decir sustituir el esquema clásico de una limitación exterior, por la idea muy, muy extraña de un límite interior a pensamiento que lo trabaja desde dentro, que no viene en absoluto de fuera, que no viene en absoluto de la opacidad de una sustancia.⁵⁸

Entonces para Kant, tiempo y espacio son dos formas para un mismo sujeto, el sujeto está atravesado por la línea del tiempo, que no es otra cosa que la síntesis, está atravesado entonces por dos formas; por un lado la forma del pensamiento, y por el otro, la forma del límite interno del pensamiento. Es decir, que la forma del pensamiento es el acto del *yo pienso*, y después el *yo pienso* es una determinación.

Los actos *a priori* del pensamiento son conceptos llamados categorías. Entonces Deleuze se pregunta, ¿qué hay además de las dos formas del tiempo (el *yo pienso* y las categorías reunidas en la palabra espontaneidad)? a lo que da una razón ya mencionada: está la forma de receptividad o de la intuición, y esto a su vez implica dos cosas: el tiempo y el espacio.

⁵⁶ Kant y el tiempo, p.58

⁵⁷ Ibid, p.60

⁵⁸ Ibid, p.61

Se logra ver entonces que hay un desdoblamiento, dos veces, dos formas. Por un lado se había dicho que el espacio era forma de exterioridad y el tiempo era la forma de interioridad; y por otro, la forma de la espontaneidad que es: el *yo pienso* y las categorías. El *yo=yo* y el *pienso* que son los conceptos, categorías *a priori*.

De tal suerte que el problema para Kant se centra en la irreductibilidad del tiempo y del espacio a las categorías; o dicho de otro modo, la irreductibilidad de las formas de la receptividad a las formas de espontaneidad. A lo cual responde con la síntesis de dos formas irreductibles para un mismo sujeto. Lo cual tiene por resultado al tiempo como autor del pensamiento. Aquí se encuentra que la síntesis corresponde a ser síntesis de algo separado o desgarrado, y lo que está desgarrado es el *yo*. El *yo* se encuentra escindido por esas dos formas que lo atraviesan y que son irreductibles entre sí. Entonces con Kant se da algo completamente nuevo: *el otro en el pensamiento*. Pero no se habla ya de un otro exterior (el *yo* de la alteridad de la filosofía clásica), sino de un otro interior, que es el otro de la alienación.⁵⁹

Kant va más allá que Rimbaud con la fórmula *Yo es otro*, pues resulta que a partir del *cogito* de Descartes él va a referirse a esto. En tanto que el *cogito* dice: *Pienso, luego soy*, consta de tres términos: 1) la determinación, *yo pienso*; 2) lo indeterminado, una existencia o un ser, *yo soy*; y 3) lo determinado, *yo soy una cosa que piensa*. Sin embargo, Kant encuentra que falta un término, la forma de lo determinable que es la forma del tiempo. Esto se da porque el *yo pienso* es una determinación que involucra algo indeterminado (la existencia, *yo soy*), pero esta forma queda determinada por el *yo pienso*. Por su parte, falta la forma en la cual el *yo soy* es determinable, esta forma es la forma del tiempo, de la que va a resultar para Kant la paradoja del sentido interior.⁶⁰ Esto quiere decir que es un mismo sujeto el que ha tomado las dos formas (la forma de receptividad y la forma de espontaneidad), y que la forma del pensamiento únicamente puede determinar lo indeterminado del sujeto como existencia de un ser pasivo. “Es solamente bajo la forma del tiempo, como forma de lo determinable, que la forma del pensamiento va a determinar la

⁵⁹ Deleuze dice que si bien este término (alienación) no es utilizado por Kant, encuentra su máxima expresión en los neokantianos, principalmente en Hegel.

⁶⁰ Cfr. Kant, *CRP*, p.121

existencia indeterminada.”⁶¹ Entonces mi existencia sólo podrá ser determinada con tiempo, y la forma que recibo es la forma de fenómeno. Un fenómeno en el tiempo, ya que los fenómenos aparecen en el tiempo. “Aparezco y me aparezco a mi mismo en el tiempo.”⁶²

Además, Kant va a determinar la palabra *pensar* como producción de conceptos. Entonces a partir de él, pensar ya no quiere decir imaginar, ni recordar o concebir. Por otra parte, sentir es exclusivo de recibir e imaginar; es producción de imágenes o producción de determinaciones espacio-temporales, correspondientes a conceptos. De esta manera, sentir e imaginar no son usadas indistintamente, sino que cada una corresponde a una facultad específica.

D) Tiempo a priori y forma a priori del tiempo

Definir al tiempo como sucesión no quiere decir nada, porque la sucesión es sólo un modo del tiempo. Kant ve al tiempo formal, es decir, la forma pura del tiempo liberada del movimiento; él lo ha liberado, lo ha soltado como a un resorte y ya no va a poder ser definido como orden de sucesiones. La coexistencia y la simultaneidad están como la sucesión. Es decir, coexistencia y simultaneidad son modos del tiempo, no definiciones del espacio, como había indicado la antigüedad. Entonces, el espacio ya no puede ser definido como coexistencia, ya que no es una noción válida más que para el tiempo y sólo en relación a él; la coexistencia quiere decir "al mismo tiempo". Deleuze presenta los tres modos del tiempo en Kant: 1) La duración o permanencia, 2) la coexistencia y 3) la sucesión; de las cuales ninguna puede considerarse una definición del tiempo. Kant presenta al espacio simplemente como la forma pura, es decir, ya no es orden o exterioridad; sino la forma de la exterioridad o la exterioridad como forma. Una vez definido el espacio como forma de exterioridad, es necesario que la forma de interioridad sea el tiempo. De tal suerte que el tiempo es la forma en la cual nos afectamos a nosotros mismos, es la forma de auto-afección.

Para retomar y ahondar en la primera fórmula con la cual Deleuze resume la filosofía kantiana (*the time is out of joint*), los goznes son una especie de pivote alrededor del cual

⁶¹ „Kant y el tiempo, p.78

⁶² Idem.

gira el tiempo, en otras palabras, hay una subordinación del tiempo al curso del mundo. Por ejemplo, según la definición clásica de los griegos, y principalmente en Aristóteles, "el tiempo es el número del movimiento", habla de una dependencia o sumisión del tiempo al cambio, al movimiento. Y esta va a ser la imagen que atraviesa toda la filosofía antigua: "El tiempo como imagen de la eternidad."⁶³ Este tiempo, dice Deleuze, está afectado de un carácter modal; en otras palabras, el tiempo es un modo y no un ser, el tiempo es un modo en relación de lo que mide (movimiento). Por eso en la antigüedad se dice que el ser pertenece al movimiento y el tiempo es uno de sus modos.

Con Kant el tiempo cambia de sentido y encuentra su expresión filosófica, a pesar de que no es el único que lo piensa de otro modo; el momento histórico que le toca, está ya rozado por la visión científica de Newton y otros pensadores. El tiempo deja de ser modal para devenir tonal (y no solamente eso, como ya se verá más adelante), esto quiere decir que el tiempo se *descurva*, se desenrolla, se despliega. El tiempo deviene línea recta pura, lo cual implica que ya no delimita, sino que atraviesa, y esto quiere decir que es el término hacia el cual tiende algo. "[El tiempo] es a la vez la tendencia y aquello hacia lo que eso tiende."⁶⁴

Edipo está condenado al perpetuo aplazamiento, está atravesado por una línea recta, que es el tiempo, y que lo arrastra hacia la nada. Heidegger prolonga esta idea diciendo que lo arrastra hacia la muerte, no sin dejar de ser kantiano, de aquí su especie de ser-para-la-muerte. En la tragedia de Sófocles se ve que hay una cesura, un instante igual a cero que hace imposible que el principio y el final de la tragedia rimen. Según Hölderlin, el tiempo de Edipo es un tiempo *descurvado*, marcado por la cesura. Esta cesura implica un presente puro, lo que significa la pauta para un antes y un después no simétricos que causa que ya no rimen. Ahora bien, el análisis de Hölderlin quiere hacer notar que la forma del tiempo es como una cesura distribuidora de un antes y un después. Por lo que deviene una forma lineal de ese tiempo marcado por un presente puro, en función del cual se produce en el tiempo un pasado y un futuro. Y esto significa una conciencia moderna del tiempo, en oposición a una conciencia antigua del tiempo.

⁶³ Cfr. Platón, *Timeo*, p.195, 38b-39a

⁶⁴ *Kant y el tiempo*, p.50

Sin embargo, como ya se ha anticipado, Hamlet es el verdadero héroe del tiempo moderno, es el héroe que refleja la crítica kantiana; porque él es quien no se sustrae al límite, sino que es el límite el que se sustrae a Hamlet.

Hamlet no es el hombre del escepticismo sino el hombre de la Crítica. Estoy separado de mí mismo por la forma del tiempo, y no obstante soy uno, porque el *Yo* afecta necesariamente a esta forma al afectar su síntesis, no sólo de una parte sucesiva a otra, sino en cada instante, y porque el mí mismo resulta necesariamente afectado como contenido de esa forma.⁶⁵

Finalmente, a lo largo de este primer capítulo se ha intentado esbozar a través de la exposición deleuziana de los distintos conceptos y facultades kantianas, lo que atañe al pensamiento del tiempo, o mejor dicho a la relación entre pensamiento y tiempo. Aquí se resume, de manera muy general, una pequeña historia del concepto de tiempo y las implicaciones que se derivan en el pensamiento filosófico. Sin embargo sólo se ha expuesto el tiempo *a priori*, aquel que corresponde a una forma lógica y ordenada del pensamiento. Apenas se lograba ver otro tiempo con la exposición de la cuarta fórmula poética y lo referente a la *Crítica del juicio*.

Ahora bien, para Sonia Torres Ornelas en su libro *Montajes. Entre filosofía y cine*, es Deleuze quien invierte el tiempo kantiano, es decir, es él quien presenta una forma *a priori* del tiempo, en lugar de un tiempo *a priori*. Pero, ¿qué es lo que esto significa? Esta inversión deleuziana presenta un tiempo que no está sometido al orden, no es un tiempo ordinal; sino que, siguiendo a Blanchot, está liberado de ese orden y supone la desgarradura del tiempo, el tiempo fuera de su linealidad y en provecho de la simultaneidad, es decir, presentes simultáneos y no presente puro. Esta distinción se refuerza en *El ritornelo*⁶⁶ y en la *Conferencia sobre el tiempo musical*,⁶⁷ en estos textos se presenta, a partir del análisis

⁶⁵ *Crítica y clínica*. p.48

⁶⁶ Deleuze, G. "El ritornelo" en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pp.317-358

⁶⁷ Conferencia realizada en febrero de 1978, por el *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) de París, el cual convocó a un conjunto de músicos y filósofos para discutir durante tres días en

musical, tres determinaciones del tiempo como una forma *a priori*, negando la existencia de un tiempo *a priori*, o mejor dicho marcando el error de concebir el tiempo de esta manera: “el tiempo como forma *a priori* no existe, el ritornelo es la forma *a priori* del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes.”⁶⁸

La diferencia del tiempo que presenta Deleuze, en términos musicales, corresponde a la distinción entre el tiempo pulsado y el no pulsado: el primero remite al tiempo de *Chrónos* o Cronos-Saturno, el cual es un tiempo cuantitativo, de medida, en el se desarrollan las formas y se determina al sujeto; es decir hay una fijación. El segundo corresponde a un tiempo de la forma vacía, el *Aión*, este es el tiempo indefinido del acontecimiento, es una forma flotante o de sobrevuelo, un *déjà-là* [ya-allí] desprendida de los cuerpos materiales, y en un *pas-encore-là* [todavía-no-allí] o un <todavía no> vuelta a encarnar en ellos, puro signo o expresión, este tiempo disuelve al sujeto.⁶⁹

Por último, hay que tener en cuenta, como lo expone Torres Órnelas, que el tiempo Kantiano supera al tiempo circular y modal de la antigüedad, pero lo hace a favor de un orden, es decir, que otorga un tiempo ordinal. “El tiempo [*a priori*] fuera de la órbita celestial es pura acción; es el tiempo de los héroes modernos”.⁷⁰ Siguiendo a Deleuze, el primer héroe de la modernidad o el primer héroe que necesita del tiempo para actuar es Hamlet. Hasta aquí todo va bien, pero sólo podemos decirlo de la *Crítica de la Razón Pura*, Hamlet es su héroe, pero ya no el de la *Crítica del juicio*, en ella se erige un fantástico tribunal subjetivo. Es decir, se presenta un tiempo fantástico, se presenta el origen del tiempo y éste va a ser el precedente de todos los románticos.

torno al tema “El tiempo musical”. Texto consultado en: <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>. El 14 de marzo de 2013.

⁶⁸ Deleuze, G. “El ritornelo”, en *Mil Mesetas*, p.352

⁶⁹ Cfr. Torres Órnelas, S. (*Montajes*) *Entre filosofía y cine*, pp.107-108

⁷⁰ *Ibid*, p.107

Capítulo II. Bergson: la imagen, la percepción y la memoria

Resumen

El segundo capítulo se basa en los tres artículos que presenta Deleuze sobre Bergson contenidos en *Dos regímenes de locos* y en *La isla desierta*, además de lo expuesto en *El bergsonismo* y en la compilación de textos bergsonianos de *Memoria y vida*.

No obstante, el enfoque principal se encuentra en el análisis del primer capítulo de *Materia y memoria*, de donde se han de extraer conceptos fundamentales para comprender la filosofía de Bergson, que se caracteriza por ser una ontología de la imagen y que más adelante Deleuze retomará para elaborar su clasificación de imágenes, y sus análisis sobre el movimiento, la memoria, la duración y la percepción.

En la primera parte de *Materia y memoria*, se intenta mostrar el intersticio entre el paso de un tiempo *a priori* a un *a posteriori* del tiempo. Además de la exposición de la intuición, la percepción, la materia y la duración bergsonianas, las cuales son fundamentales para comprender la afirmación deleuzeana de que Bergson presenta un pensamiento cinematográfico, o dicho de otro modo que “el cine es bergsoniano”.

Introducción

Deleuze logra ir más allá de la concepción kantiana del tiempo gracias a Bergson. Sonia Torres⁷¹ expone la idea bergsoniana del tiempo en dos lecturas: 1) la síntesis pasiva (referente a los hábitos de la materia), y 2) la síntesis activa. La primera reelabora el sentido de la forma *a priori* para toda experiencia posible haciéndola una forma pura para toda experiencia real, mientras que la síntesis activa recupera y alarga ese momento decisivo en la filosofía de Kant, el de la *Crítica del juicio*, que abandona la exigencia de una facultad dominante sobre las demás, a favor de relaciones de lucha entre la imaginación y la razón, así como entre el entendimiento y el sentido íntimo. Esta lucha, dice Deleuze, es “un ejercicio de desvarío de todas las facultades que definirá la filosofía futura”⁷². En pocas palabras, mientras que la *Crítica de la razón pura* suelta el tiempo de los brazos de Carde (gozne), y da un tiempo ordinal en una síntesis pasiva, la *Crítica del juicio* anticipa la síntesis disyunta deleuziana: el principio de heterogeneidad. Comprender estos deslizamientos solicita ir de la mano con Bergson, el Bergson dado por Deleuze. Para tal tarea es preciso empezar por exponer el método bergsoniano de la intuición.

II. 1 La intuición

La intuición bergsoniana explicada por Deleuze, constituye las reglas para determinar y abordar los problemas filosóficos con el rigor necesario que se deriva de un método elaborado que establece “la precisión” en filosofía. Esto significa que la intuición no se reduce a una simpatía confusa, ni a un sentimiento o inspiración; sino que es un método tan puntual que no solamente incluye la Duración, sino que no es concebible sin ella.

El *bergsonismo*, definido por Deleuze en su libro del mismo nombre, es la intuición como método de la filosofía de Bergson, quien indica tres reglas primarias, así como dos

⁷¹ Cfr. Torres Órnelas, Sonia. (*Montajes*) *Entre filosofía y cine*. p 67. Hay, desde luego, una tercera síntesis, la del pasado y el futuro como materia del puro devenir, que Torres Ornelas cita a propósito del Aión deleuzeano.

⁷² G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p.54, donde señala que la *Crítica del juicio* plantea de otro modo la estética, ya no como una lógica de lo sensible, sino en términos de lo bello y lo sublime, a partir de lo cual lo sensible comienza a valer por sí mismo. Parecería que Deleuze no incorpora ninguna novedad al pensamiento de Kant; sin embargo, no es así, puesto que Deleuze abandona el romanticismo kantiano (unidad indeterminada de todas las facultades): en Kant se conserva la unidad del sujeto.

La percepción y presentación del tiempo en el cine

complementos para las dos primeras⁷³. La primera regla se refiere al aspecto *problematizante* del método, y consiste en el planteamiento y la creación de los verdaderos problemas. La segunda regla coincide con el carácter *diferenciante* del método, en ella se busca descubrir las verdaderas diferencias de naturaleza a partir de divisiones (análisis⁷⁴ de los mixtos verdaderos) e intersecciones. La tercera y última regla es un esfuerzo que se exige para pensar en términos de duración, es decir, que esta regla consiste en la aprehensión del tiempo real, y ello constituye lo *temporalizante* del método.

Deleuze indica que la filosofía de Bergson tiene tres etapas que coinciden con los conceptos fundamentales de la misma: Duración, Memoria e Impulso vital. El esfuerzo filosófico que hace Deleuze consiste en determinar la relación y el progreso que implican estas nociones, para lo cual recurre al rigor que necesita la filosofía a través del método, y que Bergson presenta como la intuición, concepto al que aplica la regla de la precisión hasta el punto de plantearlo como la posibilidad de un conocimiento capaz de aprehender la materia tanto como la vida. La intuición no es contraria a la inteligencia. En este sentido, se da un vuelco a la tradición filosófica, pues si se confronta esta definición con la aportada por Kant, resulta evidente que ya no se trata de la facultad encargada de captar las formas puras de la

⁷³ Estas tres reglas y sus 2 complementos, contenidas en el capítulo primero de *El bergsonismo*, son:

Regla 1: aplicar la prueba de lo verdadero y lo falso a los problemas mismos, denunciar los falsos problemas, reconciliar verdad y creación en el nivel de los problemas.

-Complemento a la regla 1: Los falsos problemas son de dos tipos: problemas inexistentes, que se definen por el hecho de que sus términos implican una confusión del más y del menos; problemas mal planteados, que se definen por el hecho de que sus términos representan mixtos mal analizados.

Regla 2: Luchar contra la ilusión, encontrar las verdaderas diferencias de naturaleza o las articulaciones de lo real.

-Complemento regla 2: lo real no es sólo lo que se divide siguiendo las articulaciones naturales o diferencias de naturaleza, sino que también lo que se reúne siguiendo vías que convergen en un punto ideal o virtual.

Regla 3: Plantear los problemas y resolverlos en función del tiempo más bien que del espacio.

⁷⁴ Según Bergson, el análisis “es la operación que reduce el objeto a elementos ya conocidos, es decir, comunes a este objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que no es. Todo análisis es así una traducción, un desarrollo en símbolos, una representación tomada de puntos de vista sucesivos, desde los cuales se notan otros tantos contactos entre el objeto nuevo que se estudia y los otros que se piensa conocer ya. En su deseo, enteramente incumplido, de abarcar el objeto alrededor del cual está condenado a dar vueltas, el análisis multiplica sin fin los puntos de vista para completar la representación siempre incompleta, y cambia continuamente los símbolos para perfeccionar la traducción siempre imperfecta. El análisis, pues, se prolonga hasta el infinito. La intuición, en cambio, si ella es posible, es un acto simple.”(Bergson, H. *Introducción a la Metafísica*, pp.12-13)

sensibilidad que antecede a la razón, pero tampoco como aquello a lo que se apela cuando la razón calculadora ha fallado.

Bergson da una determinación de la intuición diferente de las otras filosofías. Tal determinación capta la duración interior; es decir, considera un autoconocimiento o visión del espíritu, en la cual se percibe una conciencia de la vida y una continuidad indivisible. En este mismo tenor se dice que la intuición es una conciencia inédita, pues hay una unidad entre virtual y actual, estableciendo así la unidad de la vida en la temporalidad que le es inmanente.

En un primer momento, la duración propia de cada ser es captada por la intuición. Esto es, la intuición capta la totalidad orgánica de la vida. Además, a través de ella se logra comprender que la duración propia es continua a la duración de la vida en su conjunto. Por otra parte, la intuición se diferencia de la inteligencia porque es un conocimiento sin intereses epistemológicos, creador de la necesidad de autoconocimiento espiritual. “Bergson dice que la metafísica que él constituye es un auténtico empirismo por fundarse en la intuición sensible del subjetivismo.”⁷⁵

La intuición como método bergsoniano introduce una diferencia entre el conocimiento científico y el movimiento intuitivo, aquel constituyente de la metafísica. En *La Introducción a la metafísica* (1903)⁷⁶, Bergson expone dos diferentes caminos: por un lado, la aproximación al objeto a través de la medida y la comparación; por otro, el acceso directo a la duración del objeto, la apelación a su duración. De modo tal que para Bergson: “Llamamos aquí intuición a la *simpatía* por la cual uno se transporta al interior de un objeto, para coincidir con aquello que tiene de único y en consecuencia de inexpresable.”⁷⁷

A su vez, la intuición crea dos esfuerzos que hacen del pensamiento bergsoniano algo muy original: En el primero se habla de un empirismo, porque la intuición es la determinación

⁷⁵ Hernández, Gabriela. *La vitalidad recobrada. Un estudio del pensamiento ético de Bergson*. UNAM. p.29

⁷⁶ Este texto se publicó en la *Revue de métaphysique et de morale*, en 1903, y años más tarde publicada en una compilación de conferencias y textos inéditos, titulados como *La pensée et le mouvant*, en 1934.

⁷⁷ Bergson, H. *Introducción a la Metafísica*, Óp. cit., p.12

de las diferencias de naturaleza según *las articulaciones de lo real*, las cuales forman una diferenciación en la medida que distribuyen las cosas según sus diferencias de naturaleza (corresponden a una separación; es el momento del dualismo metodológico). El segundo esfuerzo de la intuición está compuesto por *las líneas de hecho*. La filosofía de Bergson puede ser vista como un positivismo o incluso como un probabilismo. *Las líneas de hecho* son las direcciones que cada una de ellas sigue hasta el final, estas direcciones coinciden en una sola y la misma cosa, entonces definen una integración, y cada una constituye una línea de probabilidad (corresponden a una *reunión*). Las Líneas de hecho muestran la cosa misma como idéntica a su diferencia, la diferencia idéntica a una cosa. En este sentido, la intuición no se opone a la hipótesis, más bien la engloba.

Según la lectura de Deleuze, el método de la intuición consiste en el análisis de los mixtos; por lo mismo, todos los problemas que la metafísica ha planteado erróneamente en términos de espacio, deben ser descompuestos para establecer las verdaderas diferencias de naturaleza. Lo que difiere por naturaleza son las tendencias, no los caracteres, ni las cosas, ni sus estados. Ahora bien ¿qué es una tendencia para Bergson? Deleuze expone, que la tendencia, en Bergson, es una duración. Pero volviendo al mixto dice que:

El espacio no presenta jamás- ni la inteligencia encuentra nunca- otra cosa que mixtos, mixtos de lo abierto y lo cerrado, del orden geométrico y del orden vital, de percepción y afección, de percepción y memoria, etcétera. Lo que hay que comprender es que el mixto es, en verdad, mezcla de tendencias que difieren por naturaleza pero, en cuanto tal, es un estado de cosas en la cual resulta imposible establecer una diferencia de naturaleza. El mixto es lo que se ve desde el punto de vista en el cual nada difiere por naturaleza de nada. Lo homogéneo es lo mixto por definición, porque lo simple siempre es algo que difiere por naturaleza; únicamente las tendencias son simples, puras.⁷⁸

Es por ello que la intuición se presenta como método de la diferencia, uno de cuyos pasos es la división, ya que divide el mixto en dos tendencias. De tal modo que puede decirse que

⁷⁸ G. Deleuze. *La isla desierta y otros textos*. p.49

el método intuitivo es parte esencial del proceso de afirmación ontológica de la Diferencia. Esto supone que Bergson incorpora lo epistémico, o, mejor aún, hace ver que el conocimiento está orientado ontológicamente cuando se observan y se ponen en práctica las tres reglas de la intuición, con sus dos indicadores adicionales.

Además de la diferencia de naturaleza, Bergson habla de diferencias de grado en el régimen de las cosas apartadas de sus tendencias, y captadas a partir de sus causas elementales, pues éstas pertenecen al dominio de las cantidades. Pero no basta con decir que la diferencia de naturaleza es cualitativa y la diferencia de grado refiera a lo cuantitativo.

Según Bergson, toda confusión entre el espacio y la duración, tiene por consecuencia un mixto mal analizado, ya que la duración presenta una heterogeneidad cualitativa de la materia y el espacio abstrae una homogeneidad cuantitativa de los objetos. La primera es una manera de “estar en el tiempo”, lo cual determina la diferencia por naturaleza entre las cosas, y de un objeto consigo mismo. Por eso se dice que la diferencia de naturaleza no se reduce a las cantidades homogéneas. El segundo, fracciona a la materia según el aumento o disminución de sus partes; es decir, el espacio presenta las diferencias de grado entre las cosas; por lo cual es un modo de abstraer la materialidad de los objetos. Por ejemplo, el vaso de agua con azúcar de Bergson.⁷⁹

En resumen, para el bergsonismo, la intuición es esencialmente un método. El bergsonismo, entonces, cumple con la necesidad de un método para la filosofía, ya que, por intuición, se encuentran los verdaderos problemas y las diferencias de naturaleza. “Este contacto con la realidad dentro de nosotros es la intuición filosófica.”⁸⁰ Que se opone y abandona toda construcción idealista *a priori*.

II.2 La materia y la imagen

Otro aspecto fundamental en la filosofía de Bergson, consiste en el tratamiento de la materia, ya que ésta obtiene una igualdad ontológica con la imagen y la luz. Además, según

⁷⁹ Véase, Deleuze, G. *Memoria y vida*, pp.12-13 y en Henri Bergson *La evolución creadora*. pp.29-30

⁸⁰ Martins, Diamantino. *Bergson: La intuición como método de la metafísica*. p.36

Deleuze, otorga un camino distinto que el de la fenomenología. Este camino alcanza una conciencia que se instaura en el pensamiento cinematográfico, pasando de la frase que determina a la fenomenología: *la conciencia es conciencia de algo* o bien *la conciencia es intencionalidad*; a una frase que no está en Bergson pero que se deduce del bergsonismo, *la conciencia es algo*, pero esto se verá más detenidamente a continuación.⁸¹

En el primer capítulo de *Materia y memoria* se trata de reformular la concepción de materia, ya que, hasta ese momento, se dan dos tendencias en la filosofía: realismo e idealismo. El realismo reduce la materia a la representación que se tiene de ella; el idealismo concibe que la materia produce en nosotros representaciones que serían de distinta naturaleza que ella. La concepción bergsoniana de la materia se define como un conjunto de “imágenes”.

Además, Bergson logra diferenciar dos aspectos de la materia en cuanto imagen: 1) Aquel donde todas las imágenes actúan y reaccionan unas sobre otras en todas sus caras elementales y según leyes de la naturaleza; y 2) en donde se privilegia una sola imagen, el cuerpo, puesto que éste restituye el movimiento. Aunado a lo anterior, y en lo concerniente a la materia, se establecen dos planos: el primero que es el exterior que concierne a la percepción; y el segundo, interior, que refiere a la afección.

En este sentido, se deriva la apertura de trayectos de los sistemas idealistas y materialistas de las tradiciones filosóficas, y se denuncia su incapacidad para dar cuenta de la realidad. Del segundo plano se deriva el método de la intuición. En ella se encuentra la posibilidad de la metafísica que se justifica en la vía de acceso de lo que Bergson llama el absoluto; es decir, que es una percepción desde el interior de los objetos, una experiencia que se vive desde adentro, intraducible en sí misma. Sin embargo, se reservan las condiciones de acceso a pasar por la inteligencia.

⁸¹ Véase, G. Deleuze, *Bergson y las imágenes: Cine I*. pp.128-144. Y Sonia Torres Ornelas, *Montajes entre filosofía y cine*, p.62

En lo concerniente a la naturaleza de la materia Bergson estructura una serie de nociones que esquematizan una concepción provisional de la misma. La determinación de la materia como conciencia vital o imagen desplegada como repetición, es la primera forma en la que se presenta el concepto *materia*. Para Bergson: “La materia, para nosotros, es un conjunto de *imágenes*. Y por *imagen* entendemos una cierta existencia que es más de lo que el idealista llama representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa, una existencia situada en medio camino entre la *cosa* y la *representación*.”⁸²

Es por ello que Bergson dice que la imagen sólo puede estar dada por el sentido común, en tanto que el objeto existe en sí mismo, el objeto es una imagen en sí misma y es tal cual la percibimos. En este sentido es que se concibe a la materia antes de la disociación que se ha hecho entre su existencia y su apariencia.

En la introducción de *Materia y memoria*, Bergson recurre a Berkeley y Descartes para conciliar el concepto de *imagen* entre el *realismo* y el *idealismo*. De acuerdo a la lectura de Bergson, Berkeley establecía que las cualidades secundarias de la materia tenían al menos tanta realidad como las cualidades primarias; su error consistía en creer que era necesario hacer de la materia una pura idea, trasportándola al interior del espíritu. Por otro lado, Descartes ponía a la materia muy lejos del espíritu, porque confundía a la materia con la extensión geométrica.

De manera que, el trabajo de Bergson, y una de las principales tesis de *Materia y memoria*, consiste, precisamente, en hacer coincidir materia y espíritu. En el proceso de este objetivo, dice: “La crítica kantiana deviene entonces necesaria para dar razón de este orden matemático y para restituir a nuestra física un fundamento sólido, por el cual ella sólo triunfa limitando el alcance de nuestros sentidos y de nuestro entendimiento.”⁸³ No obstante, no se precisaba la crítica, si se hubiera dejado la imagen a medio camino; es decir, entre lo que pensaba Berkeley y lo que pensaba Descartes; ahí donde el sentido común la ve.

⁸² Bergson, H. *Materia y memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. pp.27-28

⁸³ *Ibid*, p.29

En el sentido común es donde Bergson encuentra su punto de partida. Es por ello que comienza *Materia y memoria*, realizando una petición, diciendo que hay que olvidar o ignorar toda teoría de la materia y del espíritu, y toda discusión sobre la realidad o irrealidad del mundo exterior. El autor nos posiciona ante la presencia de imágenes, “imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro.”⁸⁴ Ellas actúan y reaccionan, unas con otras, unas sobre otras, en todas sus caras según leyes constantes. Entonces se han de nombrar leyes de la naturaleza, en la medida que el movimiento de las imágenes permitirá calcular y prever el porvenir de cada una de esas imágenes, pues su futuro debe estar contenido ya en su actualidad y sin añadidura de algo más. Sin embargo, existe una imagen que hace diferencia con las demás, esta imagen es privilegiada, porque es una imagen propia, o mejor dicho una imagen interior. Se dice que es interior, porque su conocimiento no es exclusivo desde fuera por percepciones, sino también desde dentro por afecciones. Esta imagen es mi cuerpo.

Esto explica por qué Bergson plantea tres tipos de imágenes que serán fundamentales para los estudios sobre cine de Deleuze: 1) imagen-afección, 2) imagen-acción e 3) imagen-percepción (éstas se desarrollarán en el próximo capítulo). Sin embargo estos términos, en tanto tales, no están en Bergson; se trata de nociones propuestas por Deleuze, pero pueden intuirse en la filosofía bergsoniana.

Por otra parte, la materia es conciencia, en cuanto es virtual, es decir, la materia es un medio móvil y continuo, que se hace real en un dominio de ilimitadas imágenes ciegas y traslúcidas. La materia no se sitúa temporalmente, ni en pasado, ni en futuro; puesto que las imágenes son constitutivas de ella, se suceden inmediatamente una a otra en un presente repetitivo e indefinidamente. La materia es una imagen móvil y oscura: es una conciencia negra. Además, dice Bergson que la materia hace presencia como una duración que se traduce como unidad dinámica que resulta ser una imagen muda, un haz de luz opaca, visión ciega que se repite y continúa el movimiento que la atraviesa y la determina.

⁸⁴ Ibid, p.35

Sin embargo, esta primera determinación es sólo una cara de la moneda, pues la intuición hace manifiesto que la materia se contrae en imágenes privilegiadas que no sostienen un puro movimiento repetitivo; este tipo de imágenes constituirán los cuerpos, considerados como centros de acción.

El cuerpo como centro de acción retiene un momento del movimiento continuo de la materia como imagen. Al retener ese momento, por una parte lo absorbe en una fracción; y por otra parte lo refleja en otro fragmento. Entonces, los cuerpos son imágenes privilegiadas del continuo de la materia, puesto que se han sustraído a la repetición y a la homogeneidad que las caracteriza. De aquí que Bergson enuncie lo siguiente: “*Llamo materia al conjunto de imágenes, y de percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo.*”⁸⁵ Y continúa diciendo: la consecuencia de la imagen que llamo mi cuerpo, es lo que hace posible la novedad, ya que todo lo que pasa en el universo, pasa como si nada nuevo se pudiera producir realmente –hay una vieja afirmación que expresa lo mismo: “no hay nada nuevo bajo el sol” –, pero hay ciertas imágenes particulares que me son suministrada por mi cuerpo. Surge entonces la duda por la relación entre el cuerpo y las imágenes exteriores. “Las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo; ellas le transmiten movimiento. Y veo también cómo ese cuerpo influye sobre las imágenes exteriores: él les restituye movimiento.”⁸⁶

De tal modo que el cuerpo es un centro de acción, es objeto predestinado a mover objetos, y, en esta medida, él no podría producir ninguna representación, pues es el conjunto del mundo material que actúa de la misma manera que las demás imágenes, con la única diferencia ser capaz de elegir, de cierta manera, la manera de devolver lo que recibe: el movimiento que recibe mi cuerpo, es excitación que puede prolongarse en movimiento sensorial o no. Al llamar materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de mi cuerpo, Bergson afirma la relación entre imagen y percepción.

⁸⁵ Ibid. p.40

⁸⁶ Ibid. p.35

Bergson enuncia dos sistemas de imágenes: mi cuerpo y el universo.

1) Mi cuerpo: es una imagen central, sobre ella se regulan todas las otras imágenes, todo cambia con cada uno de los movimientos de mi cuerpo; por lo cual, todas las imágenes varían dependiendo de una sola, como si se hubiera girado un caleidoscopio.

2) El universo: que comprende las mismas imágenes, pero en este sistema están relacionadas cada una consigo misma, influyendo unas sobre otras, de tal modo que el efecto que se da es proporcional con la causa, cada imagen varía por sí misma y accionan y reaccionan entre sí. “Toda imagen es interior a ciertas imágenes y exterior a otras” sólo puede decirse de las relaciones entre imágenes.

De tal manera que, para Bergson, toda imagen puede entrar, al mismo tiempo, en dos sistemas diferentes: el sistema de la ciencia y el de la conciencia. En el primero, las imágenes sólo están relacionadas consigo mismas y conservan un valor absoluto. En el segundo, las imágenes se regulan sobre una imagen central (mi cuerpo), cuyas variaciones ellas siguen.

Ahora bien, ¿cómo entender la igualdad ontológica entre materia e imagen y entre imagen y luz? Explicado en otros términos y de acuerdo con Sonia Torres, las imágenes, con Bergson, deben ser pensadas sin concepto, ya que los conceptos son posiciones, afirmaciones lógicas, estatuas, etcétera; detienen la duración. Por otra parte, la imagen es, “en el sentido de *Description*, es decir, signo o filamento expresivo y por tanto *Peinture*, pintura, espaciamento colorista sin medida, no la extensión, sino el acto de extender.”⁸⁷ La imagen es producción vital que afirma el trayecto del pasado y viene a carcomer el futuro, es decir, la imagen no puede detenerse.

En este sentido, y recuperando el objetivo principal de *Materia y memoria*, Sonia Torres dice que Bergson denuncia los excesos y las reducciones que hicieron realistas e idealistas de la materia, puesto que la materia no puede confundirse con la representación que nos

⁸⁷ Torres Órnelas, Sonia. Óp. cit., p.51

hacemos de ella. Entonces: “La imagen es una existencia intermedia, porque no es la cosa en su realidad material, pero tampoco en su representación o su forma vacua, sino un ser con existencia autónoma, y por ello ha de considerarse en su verdadera dimensión material, en su inmanencia y soberanía respecto de alguna percepción humana.”⁸⁸

En este sentido, y en contra del supuesto del Obispo Berkeley, es que Bergson dicta que la imagen no necesita ser percibida, puesto que ellas son percepción en sí mismas, son luz. Y, en palabras de Sonia, en cuanto imagen, soy percepción, luz, visión; y, en tanto imagen consciente, soy *percibiente*, una pared oscura en donde se reflejan las demás imágenes. Soy, siempre, las dos caras: percepción- luz virtual y *percibiente*-oscuridad actual.

Ahora bien, las imágenes son movimiento, movimiento cualitativo y cuantitativo, extensivo e intensivo. De modo que esta identidad entre imagen y movimiento se presenta porque hay igualdad entre materia y movimiento, que lleva a la semejanza entre imagen y materia. A su vez, el mundo es materia, porque el mundo es imagen y la imagen es luz. Y por último Bergson afirma que el mundo-materia es también duración.

II.3 La percepción, la representación y la memoria

Con base en lo anterior, se presenta el contexto en el cual es posible una teoría de la percepción. La percepción es una imagen del mundo material, sólo que limitada, recortada, contraída e iluminada por la imagen privilegiada, mi cuerpo; ya que éste actúa como pantalla sobre la que se proyecta. El cuerpo es la posibilidad que inhibe la continuación del movimiento repetitivo e indefinido de las imágenes de la materia, porque el cuerpo es la pared que las retiene, las delimita y las refleja en percepciones que se aclaran debido a su forma misma, que es el fondo en el que se plasman.

La percepción es una imagen destacada y aclarada del continuo de la materia, que se realiza gracias a la naturaleza activa del cuerpo mismo y que le sirve de pantalla. La percepción, en este sentido, es una imagen disminuida.

⁸⁸ Ibid, p.55

El problema de la percepción consiste en la discusión en torno a situarla como conocimiento, frente al conocimiento científico. Desde una concepción, se erige en absoluto, y se considera que la ciencia es una expresión simbólica; desde la otra, apenas la califican como una ciencia confusa y provisoria. Sin embargo, estas dos concepciones coinciden en afirmar que percibir es siempre conocer. “Profundizando ahora por debajo de las dos doctrinas ustedes descubrirán en ellas un postulado común, que formularemos así: la percepción tiene un interés completamente especulativo; ella es conocimiento puro.”⁸⁹

Ahora bien, Bergson pone en entredicho este postulado, ya que queda desmentido, por el examen de la estructura del sistema nervioso en la serie animal. Lo cual, no podría aceptarse sin oscurecer los problemas que remiten a la materia, a la conciencia y a su relación.

El sistema nervioso no puede fabricar y menos aun preparar representaciones. Su función es la de recibir excitaciones, montar aparatos motores y presentar los más que se puedan de esos aparatos a una excitación dada.

Para Bergson, el verdadero principio para decidir la conducta de los seres vivientes frente a las cosas, es la indeterminación, puesto que es a partir de esta indeterminación que se puede derivar la posibilidad y la necesidad de la percepción consciente, la cual surge en el momento preciso en el que un estímulo es recibido a través de la materia, y no se prolonga en una reacción necesaria.

La percepción, o mejor dicho, la necesidad de la percepción consiste en la relación variable entre el ser vivo y las influencias más o menos lejanas de las cosas que le interesan. “La parte de independencia de la que dispone un ser vivo, o como diremos nosotros, la zona de indeterminación que rodea su actividad, permite evaluar *a priori* el número y la distancia de las cosas con las cuales él está en relación.”⁹⁰ Para hacer comprensible la relación que guarda la percepción con la acción derivada de ella, Bergson enuncia la siguiente ley: *la*

⁸⁹ Bergson, H. *Materia y memoria*, p.46

⁹⁰ *Ibid.* p.50

*percepción dispone del espacio en la exacta proporción en que la acción dispone del tiempo.*⁹¹ Como puede verse, la amplitud de la percepción es idéntica a la duración propia de su acción.

Versado en la función de la percepción en el proceso del conocimiento, Bergson indica las condiciones en que se cumple la percepción consciente. En primer lugar, habla de la percepción concreta, mi percepción cargada de mis recuerdos; se trata de la percepción subjetiva en torno a la cual plantea la hipótesis siguiente: “de hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos;”⁹² de la que desprende una segunda hipótesis: la percepción contrae una multiplicidad de momentos.

Sin embargo, insiste en que este tipo de percepción concreta nos permite pensar en otro tipo de percepción, la *percepción pura*:

Una percepción que existe de derecho más que de hecho, la que tendría un ser situado donde soy, viviendo como vivo, pero absorbido en el presente, y capaz de obtener de la materia, a través de la eliminación de la memoria bajo todas sus formas, una visión a la vez inmediata e instantánea.⁹³

Solamente a partir de la hipótesis de la percepción pura, es posible plantearse el asunto de la percepción consciente. “Es cierto que una imagen puede ser sin ser percibida; puede estar presente sin estar representada; y la distancia entre estos dos términos, presencia y representación parece medir el intervalo entre la materia misma y la percepción consciente que tenemos de ella”.⁹⁴

La diferencia entre presencia y representación no puede establecerse mediante la fórmula del más y el menos; la representación no trae consigo una plusvalía respecto de la presentación, pero ésta tampoco es mayor que ella. Bergson es muy cuidadoso en el

⁹¹ Idem.

⁹² Ibid. p. 51

⁹³ Ibid, p. 49

⁹⁴ Ibid. p. 53

momento de indicar que una imagen objetiva es siempre presente, mientras que una representación no es más que una reducción de la imagen presente, que implica una detención, un corte inmóvil, una fijación arbitraria. La imagen objetiva-presente es puro flujo de transmisión, una incesante producción de reacciones a partir de las acciones que recibe. Lo que la distingue de una representación es que jamás se domicilia definitivamente; por el contrario, es “un sendero sobre el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo”.⁹⁵

La representación que nos hacemos de las cosas se debe a que ellas vienen a reflejarse contra nuestra libertad. “nuestra representación de las cosas nacería pues, en suma, de que ellas vienen a reflejarse contra nuestra libertad”.⁹⁶

Lo que distingue la imagen representada de la imagen presente, es que se intenta aislar la representada, y sobre todo aislar lo que la envuelve; en cambio, la imagen presente transmite la totalidad de lo que recibe, en tanto que opone una reacción igual y contraria.

La percepción se asemeja a los fenómenos de reflexión que provienen de una refracción impedida, es decir, que actúan como un efecto de espejismo. En esta misma línea, es que se dice que la diferencia para las imágenes, entre ser y ser percibidas conscientemente, sólo es de grado y no de naturaleza.

La conciencia -en el caso de la percepción exterior- consiste precisamente en esa selección. Pero, en esa pobreza necesaria de nuestra percepción consciente, existe algo positivo y que anuncia ya el espíritu: se trata, en el sentido etimológico del término, del discernimiento.⁹⁷

De tal manera que la percepción es, de hecho, aquello que nos interesa, y de derecho, la imagen del todo. Es decir que actualmente la percepción capta lo que nos importa, y virtualmente es una imagen de lo indiviso.

⁹⁵ Ibid, p. 50

⁹⁶ Ibid. p. 54

⁹⁷ Ibid. p. 55

Sin embargo, existen numerosos estados, en los cuales se imita a la percepción exterior en todos sus aspectos, como son las alucinaciones y los sueños. En estos casos, el objeto va desapareciendo mientras el cerebro subsiste; se concluye de allí que el fenómeno cerebral es suficiente para producir una imagen. Pero es necesario no olvidar que en todos los estados psicológicos de ese género, es la memoria quien juega el papel principal, y no ya la percepción. “Percibir todas las influencias de todos los puntos de todos los cuerpos sería descender al estado de objeto material. Percibir conscientemente significa escoger y la consciencia consiste en discernimiento práctico.”⁹⁸

En resumen, con la teoría de la percepción, Bergson va más allá obispo Berkeley, ya que contrario a lo que él dice: “ser es ser percibido”, Bergson establece que las cosas son percepciones, o dicho de otra manera, las cosas se perciben a sí mismas, y no son estados de nuestra conciencia. La materia es una imagen. Esta imagen deviene percepción en cuanto es mediada por un cuerpo como centro de acción, en el cual se aclare y quede plasmada, es decir, el cuerpo opera como pantalla en la que las imágenes se retienen, se iluminan y son proyectadas. De tal suerte que la percepción se encuentra en la actividad motriz y no en los centros sensoriales.

Retomando la exposición de *Materia y memoria* y el análisis que hace Deleuze de ella, es que se dice que la percepción puede ser de varias maneras: percepción pura, percepción natural, percepción consciente y percepción cinematográfica.

La percepción pura se asemeja a la materia, ya que coincide con el movimiento, o mejor dicho, percibir es lo propio de la imagen. La percepción en estado puro formaría parte de las cosas. Percibir de esta manera sería descender al estado de objeto material.

La percepción natural remite a la ilusión del movimiento. Además, este tipo de percepción consiste en seleccionar aquello que es útil para la acción, por ello no sólo se limita a

⁹⁸ Ibid. p. 66

nosotros, sino que por su carácter sustractivo y tendencia a la vida, es también propia de las plantas y los animales. Por ejemplo la contractibilidad de la ameba.⁹⁹

La percepción consciente consiste en escoger, mientras que la conciencia funciona, ante todo, en cuanto discernimiento práctico; entonces la conciencia significa acción posible. La percepción consciente selecciona, aísla, empobrece las imágenes, quita de golpe lo que las antecede y lo que le sigue; pero de esta pobreza surge la posibilidad de nuestra libertad.

La percepción cinematográfica surge por la necesidad de fabricar novedad, necesidad de carácter espiritual. “Al plantear la conciencia como duración o memoria, Bergson dispone los componentes de una percepción cinematográfica.”¹⁰⁰ Esta percepción es hacedora de eternidades no trascendentes, es creativa porque tiende a la novedad; ella es lo propio de un impulso impersonal, y no de un sujeto percibiente. Entonces, “la percepción desplaza la interpretación al borrar las distancias entre el campo perceptivo y el objeto percibido; percibir y ser percibido se dan juntos en un mismo proceso.”¹⁰¹

La percepción cinematográfica está constituida por la experimentación del tiempo no medido. Ella no dependerá de ningún punto de vista humano, porque no se reduce a ser utilitaria, ni restrictiva, pero tampoco epistémica.

II.4 La duración real

Para Bergson sólo hay una cosa que la materia no puede explicar, y ésta es la memoria, lo cual nos predispone para considerar que la idea es la duración, o que la duración es la memoria.

En *Bergson y las imágenes. Cine I*,¹⁰² Deleuze anuncia la restauración de la metafísica en la filosofía de Bergson, porque se trata de un modo de pensar que pretende ser *un*

⁹⁹ Véase, *Materia y memoria*. p. 72

¹⁰⁰ Torres Órnelas, Sonia. Op. cit. p. 67

¹⁰¹ Ibid. p. 69

¹⁰² G. Deleuze, *Bergson y las imágenes: Cine I*, constituyen las *desgrabaciones* y grabaciones de las clases impartidas por Deleuze, en la universidad de Vincennes entre el 10 de noviembre de 1981 y el 1° de junio de 1982.

pensamiento de la duración. Pero ¿Qué quiere decir esto? Deleuze sugiere que esto significa que es un pensamiento que toma como pregunta decisiva: ¿cómo es que se da lo nuevo?, ¿cómo es que hay algo nuevo?, ¿cómo se produce la creación de novedad? Bergson es muy claro en este aspecto cuando dice que la creación es la piedra de toque del pensamiento moderno, y que no hay pregunta más elevada para el pensamiento que ésta: ¿cómo es que algo nuevo puede producirse en el mundo?

Pero, entonces ¿en lugar de qué surge este nuevo pensamiento? Surge en contraste con el pensamiento de lo increado; en otras palabras de Dios, del creador de lo increado, de las ideas eternas e inmutables. Por otra parte, ¿qué es un pensamiento de la creación, un pensamiento del movimiento o un pensamiento de la duración? Este pensamiento pone la duración en el pensamiento y el pensamiento en la duración, lo cual establece que hay una duración que es propia del pensamiento, y que el pensamiento difiere de las cosas, pero se distingue de lo demás solamente por una malla de duración. De tal suerte que el pensamiento será él mismo un movimiento. A su vez, él sería capaz de pensar el movimiento. “En otros términos, habría una velocidad propia, un movimiento propio del pensamiento, una duración propia al pensamiento”¹⁰³

En este sentido, cabe preguntar por uno de los ejes en el pensamiento de Bergson: ¿qué es la duración?, a lo cual se responde que es lo que difiere de sí mismo. Ya que, y por otra parte, lo que no difiere de sí, es lo que se repite, y la materia es lo que se repite, como ya se ha mencionado. En su libro, *Los datos inmediatos de la conciencia*, Bergson no se contenta con explicar que la intensidad es un mixto dividido en dos directrices: 1) calidad pura, y 2) cantidad extensiva; sino que ante todo, defiende que la intensidad no es una propiedad de la sensación, ya que la sensación es cualidad pura, agregando que la sensación o cualidad pura difiere de sí misma. En este sentido, la sensación es aquello que cambia de naturaleza sin cambiar de magnitud. La vida psíquica es la naturaleza misma, puesto que en ella no hay nunca muchos, ni varios, pero siempre hay otro.

¹⁰³ Ibid. p.42

La memoria es el principio que nace del cuerpo, es el fondo y el foco que limita e ilumina al incesante movimiento de la materia presente como imagen. La memoria hace posible que el cuerpo atraiga y determine a la materia misma como percepción y la devuelva en forma de reacción específica.

Ahora bien, para Bergson, la memoria ha de entenderse como la coexistencia de todos los grados de pasado, que es virtualidad pura. Además, hay que distinguir dos formas de la multiplicidad, dos formas de la vida consciente, o dos consideraciones muy diferentes de la duración: una multiplicidad numérica y una multiplicidad cualitativa; la primera corresponde a la duración heterogénea, y la segunda a la duración homogénea.

Por otro lado, Bergson presenta la subjetividad como algo que se refiere a la unidad entre lo actual y lo virtual, un complejo de lo pensado y lo impensado; es decir, que ya no solamente es exclusiva del individuo, o de la persona. “La subjetividad es la Memoria, la Duración real, lo ya pasado que no deja de fulgurar; todo pensamiento es ya-pensado que se hunde en lo impensado, noche sin fin.”¹⁰⁴ En la medida que somos imágenes, se dice que somos “en” el tiempo y “con” el tiempo, duraciones en la duración real, sujetos en la subjetividad. De tal manera que: “El tiempo se realiza en el cuerpo y se actualiza con el espíritu.”¹⁰⁵

La duración para Bergson es lo que se divide cambiando de naturaleza, y no simplemente lo indivisible o lo no-mesurable. Cuando se habla del concepto de duración es necesario introducir el concepto de *multiplicidad*, si bien éste no sea un concepto muy utilizado por la filosofía, viene a transformar y a dar solución al problema de lo uno y lo múltiple, como a continuación se expone.

“No se han de tomar estas condiciones como condiciones de toda experiencia posible, sino como condiciones de toda experiencia real.”¹⁰⁶ En tanto que las condiciones de la experiencia real pueden y deben ser captadas por la intuición, ya que no se puede ir más

¹⁰⁴Torres Ornelas, Sonia, Op. Cit., p. 58

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Deleuze, G. *La isla Desierta y otros textos*, p. 50

allá de lo condicionada y el concepto que se forma es igual a su objeto. Esta es la razón por la cual no es extraño vislumbrar una especie de principio de razón suficiente y de los indiscernibles. Bergson se opone al tipo de distribución que coloca a la razón de parte del género o de la categoría, mientras que sitúa al individuo en lo contingente, es decir, en el espacio.

Sin embargo, Deleuze dice que la duración no puede entenderse sin tratar el problema del movimiento. Expone el movimiento en tres clases: cuantitativo, evolutivo y extensivo, diciendo que la esencia de ellos es la alteración, ya que el movimiento es cambio cualitativo y éste, movimiento. Por lo tanto, lo que difiere de sí mismo es la duración, y no ya lo que difiere de otra cosa. Lo que difiere deviene en una cosa, en una sustancia. Con respecto a lo anterior, la tesis de Bergson dice:

El tiempo real es la alteración, y la alteración es sustancia. El tiempo real es el que vivimos y sentimos, distinto del tiempo espacializado que pertenece a la ciencia y a las matemáticas. La diferencia de naturaleza no se establece, pues, entre dos cosas, ni entre dos tendencias, la diferencia de naturaleza es en sí misma una cosa, una tendencia que se opone a otra.¹⁰⁷

De acuerdo con Deleuze, la duración o la tendencia es la diferencia consigo misma, y aquello que difiere de sí mismo es inmediatamente la unidad de la sustancia y el sujeto. La duración sólo puede presentarse, en cuanto tal, como sustancia, puesto que es simple e indivisible. Es por ello que aclara la distinción entre la diferencia planteada por Bergson y la diferencia dialéctica:

La diferencia interna habrá de distinguirse de la contradicción, de la alteridad y de la negación. Este es el punto en el cual el método y la teoría de Bergson se contraponen a ese otro método, a esa otra teoría de la diferencia que llamamos dialéctica, tanto a la dialéctica platónica de la alteridad como a la dialéctica

¹⁰⁷ Ibid. p. 52

hegeliana de la contradicción, pues ambas implican la presencia y la potencia de lo negativo.¹⁰⁸

En resumen y según lo expuesto por Sonia Torres: “La Duración, es el conjunto de duraciones, capas de pasado en estricta coexistencia, sin antes, sin después, sin límites”.¹⁰⁹ En la Duración hay una multiplicidad de duraciones, y éstas son los casos donde el presente se agota y pasa, revelando que entre materia y memoria sólo hay diferencias de grado o de intensidad, ya que la percepción es un estado más fuerte que el recuerdo. Por lo que pasado y futuro son síntesis sensible y perceptiva del tiempo. A su vez la autora aclara que: “la duración es un choque de recuerdo y percepción que aparece como continuidad en el presente”.¹¹⁰ Y no hay otra continuidad que la del hábito.

En este sentido, la duración real es la piedra angular que permite la comprensión del tiempo en la ontología bergsoniana. Como se mencionó al principio, la segunda tesis del tiempo remite a una síntesis activa (concerniente a la vibración de la memoria), y la diferencia de la duración real, entre Bergson y Kant, consiste en ella.

Pues, en la medida que Bergson implanta la diferencia de grado entre lo actual y lo virtual, y la diferencia de naturaleza entre lo actual-inactual o intemporal y lo actual empírico, es decir, que el presente no puede entenderse sin su virtual, un presente que acaba de pasar y que va a pasar, o un presente que fluye secuencialmente con relación a un antes y un después, y que se une a la forma del futuro mediante la acción. A diferencia del pasado Kantiano que, por ser formal, antecede lógicamente a todo presente. Dicho de otra manera, hay una negación del presente contenido en el pasado, o el pasado que nunca fue presente. “Por eso, la verdadera diferencia de naturaleza se da, en la filosofía de Bergson, entre el tiempo y el espacio. Entre la interioridad absoluta del tiempo y la exterioridad radical del espacio, porque éste no es sino esquema.”¹¹¹

¹⁰⁸ Ibid. pp. 53-54

¹⁰⁹ Torres Ornelas, Sonia. *Montajes entre filosofía y cine. Óp. cit.* p. 113

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Ibid, p. 106

Capítulo III. Deleuze: presentación y percepción del tiempo en el cine

Resumen

Este último capítulo intenta mostrar la diferencia entre dos tipos de imágenes, que son constitutivas del cine, la imagen-tiempo y la imagen-movimiento. Ya que en cada una de ellas la relación entre el tiempo y el movimiento influye sobre el tipo de cine que se realiza. De tal modo que se expondrá que en imagen-tiempo hay una presentación directa del tiempo y en la imagen-movimiento hay una representación indirecta del tiempo.

Para tal objetivo, el capítulo se divide en tres subcapítulos. En el primero se abordan las tres tesis de Bergson sobre el movimiento, expuestas por Deleuze, donde se toca la relación entre el tiempo y el movimiento. En el segundo subcapítulo se muestra el paso del cine *clásico* al cine *moderno*, o mejor dicho del predominio de la imagen movimiento respecto al montaje, a una imagen-tiempo en la que se da una ruina de las acciones corporales. En el tercer subcapítulo se expone la relación entre la percepción y el tiempo con base en la distinción entre aquello que Deleuze denomina *percepción molar* y *percepción molecular*.

Por lo tanto, esta investigación desemboca en el problema sobre el tiempo que retoma Deleuze y que explica a partir de la *revolución* kantiana y la filosofía bergsoniana con relación a los problemas que el cine enfrenta. Finalmente, se presenta la relación entre cine y filosofía, o mejor dicho, hacer filosofía *en alianza con* el cine.

Introducción

“El conocimiento es pavoroso, cierto;
pero si un guerrero acepta la naturaleza
aterradora del conocimiento, cancela lo temible”
C. Castaneda

“Una imagen sólo vale por los pensamientos que crea”
G. Deleuze

El pensamiento deleuziano tiene como base una ontología de la univocidad y como método al rizoma¹¹². En este pensamiento se va a la historia del concepto, pero no se realiza la crítica del mismo, sino que se genera algo nuevo; en este sentido, se dice que los conceptos corresponden más a las circunstancias que a las esencias. Es por ello que a lo largo de esta investigación se han recuperado los problemas –que Deleuze se plantea y que comparte con ciertos filósofos, principalmente Kant y Bergson–, de la percepción y el tiempo.

Si bien se ha intentado introducir las nociones de tiempo y percepción a lo largo del texto, es necesario recurrir a los estudios sobre cine, realizados por Deleuze, porque allí va a mostrar cómo opera el cine y cuáles son los problemas que este arte se plantea; y, al mismo tiempo, muestra la forma en que procede el pensamiento. Además el tema central de este estudio trata sobre la percepción y presentación del tiempo de la imagen cinematográfica a partir de los estudios de Deleuze.

No obstante, es importante resaltar que la filosofía deleuzeana no quiere retomar o crear categorías filosóficas y aplicarlas al cine, sino que va al cine mismo y encuentra la suyas,

¹¹² “La ontología de la univocidad afirma una sola substancia, como lo hace Spinoza; al hacerlo, evita caer en la división metafísica de mundos. Que el ser sea unívoco significa pensar aquello que preside a la multiplicidad de seres que se producen rizomáticamente, es decir, que se distribuyen anárquicamente en un plano de inmanencia. Deleuze toma la idea de Duns Escoto, quien planea la univocidad del verbo ser, para hacerlo común a Dios y a las criaturas. La escolástica de Escoto termina con la hegemonía de la escolástica de Tomás de Aquino. Deleuze reencuentra este sentido univocista en Spinoza, y luego en Nietzsche. En su caso, la univocidad se define como lo propio de su ontología; con esta expresión se afirma un sólo plano, el plano de inmanencia que produce sus propios desarrollos, a los que Deleuze llama “trascendencias”, las cuales pueden nombrarse como trascendencia immanente. El método es rizomático porque no procede con cortes racionales: es el equivalente a lo que hace el cine moderno, que ya no opera con cortes y empalmes racionales, sino irracionales. El método rizomático, lo sabemos, funciona con rupturas en cualquier lado, asignificantes; y, de igual modo que se fractura en cualquier parte, también puede establecer alianzas imprevistas, alógicas.” Sonia Torres Ornelas.

aunque muchas de ellas tengan semejanzas con la filosofía o encuentren problemas parecidos. Para ello, Deleuze escribe dos tomos sobre cine: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, en ellos se propone lograr una clasificación sobre las imágenes y los signos del cine, y para esta empresa recurre principalmente a filósofos como Bergson (imágenes) y Pierce (signos).

Percepción y tiempo son fundamentales en el análisis del pensamiento cinematográfico, es por ello que Deleuze da cuenta de ello desde el primer capítulo de *La imagen-movimiento*, donde explica cómo opera la imagen cinematográfica a través del movimiento. Pero, ¿cuál es la relación del movimiento y el tiempo? ¿Existe alguna alteración de la percepción en relación al movimiento? Y ¿cuál es la relevancia de la filosofía kantiana y bergsoniana en el estudio de las imágenes, los signos y el estudio del movimiento? Para contestar estas preguntas es necesario explicar el movimiento a través de las tres tesis sobre el movimiento, que Deleuze retoma de Bergson, y recuperar el análisis que se menciona sobre la imagen-movimiento y sus tres imágenes: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección. Poniendo particular atención al tratamiento de la percepción en la imagen y su relación con la presentación del tiempo.

III.1 Las tres tesis bergsonianas sobre el movimiento

Hasta este momento se ha expuesto, en el segundo capítulo de este trabajo y a partir de la filosofía de Bergson, que el movimiento se expone en tres clases: cuantitativo, evolutivo y extensivo; y que la alteración es la esencia de ellos. Sin embargo, en el primer capítulo de *La imagen-movimiento*, se exponen tres tesis sobre el movimiento que Bergson presenta en *La evolución creadora* (1907). Además, éstas son contrastadas y comentadas por el análisis que se hace del primer capítulo de *Materia y memoria* (1896); con ello Deleuze logra introducirse a los problemas que plantea el cine respecto al pensamiento, ya que recurre a describir los comienzos del cine y su relación con el movimiento, el espacio y el tiempo. Es en este sentido, y de acuerdo con lo expuesto por el autor, que se presenta a continuación la descripción de las tres tesis:

A) Primera Tesis sobre el movimiento

La primera tesis sobre el movimiento, de acuerdo con Bergson, dicta que: “El movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza.”¹¹³ Respecto a esto, Deleuze dice que esta tesis es la más célebre y corremos el riesgo de no aprehender las otras dos. No obstante, expone que esta tesis cuenta con otro enunciado, el cual dicta la imposibilidad de reconstruir el movimiento mediante “cortes” inmóviles; es decir, que ni las posiciones en el espacio o los instantes en el tiempo llevan a cabo la reconstrucción del movimiento; a no ser que se les agregue la idea abstracta de la sucesión y, en tal caso, se conciba un “tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos,”¹¹⁴ lo cual nos conduciría a errar con la concepción de movimiento, y a encontrar dos maneras distintas de exponer el problema: 1) El movimiento se efectuará siempre entre dos instantes o posiciones por más cercanos que estén del infinito. 2) El movimiento se efectuará siempre en una duración concreta por más que se divida o subdivida el tiempo; cada movimiento tendrá una duración cualitativa.

En resumen, y según Deleuze, la primera tesis de Bergson contiene una crítica de toda tentativa de reconstruir el movimiento mediante el espacio recorrido y presenta al cine como falso movimiento o el movimiento más ilusorio. Dicho lo anterior, se desprenden dos fórmulas irreductibles y opuestas:

“movimiento real → duración concreta” y “cortes inmóviles + tiempo abstracto”

B) Segunda tesis sobre el movimiento

La segunda tesis sobre el movimiento que presenta Bergson, y que Deleuze explica, habla sobre la reconstrucción del movimiento como un error; de manera que todo queda reducido a una misma ilusión. Este error consiste en reconstruir el movimiento mediante instantes o

¹¹³ Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 13.

¹¹⁴ *Ibid*, p.14

posiciones, pero esta reconstrucción ha de llevarse a cabo de dos maneras distintas: la antigua y la moderna.

Según la concepción antigua del movimiento, y lo mostrado por Deleuze: “el movimiento remite a elementos inteligibles, Formas o Ideas que son ellas mismas eternas e inmóviles.”¹¹⁵ De tal manera que el movimiento entendido así, constituye el cambio regulado de una Forma a otra; como un orden de los instantes privilegiados o de poses. Por otra parte, en la concepción moderna, el movimiento no refiere ya a instantes privilegiados o poses; sino a instantes cualesquiera; de esta manera es que el movimiento se reconstruye a partir de elementos inmanentes; es decir, de cortes.

En resumen, la segunda tesis dicta que es un error reconstruir el movimiento a partir de instantes o cortes inmóviles; pero cuando se hace, existen dos maneras muy distintas de hacerlo y que no son equivalentes, la antigua y la moderna. En la segunda forma de reconstrucción se encuentra la primera semejanza con la historia del cine, y en esta misma tesitura Deleuze dirá lo siguiente:

[...] las condiciones determinantes del cine son las siguientes: no sólo la fotografía, sino la fotografía instantánea (la de pose pertenece a la otra estirpe); la equidistancia de las instantáneas; el reenvío de esa equidistancia a un soporte que constituye el «film» (los que perforan la película son Edison y Dickson); un mecanismo de arrastre de las imágenes (las uñas de Lumière). En este sentido es que el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den la impresión de continuidad. Cualquier otro sistema que reprodujera el movimiento por un orden de poses proyectadas en forma que pasen unas a otras o que se «transformen», es ajeno al cine.¹¹⁶

¹¹⁵ Ibid., p.17

¹¹⁶ Ibid., p.17

C) Tercera tesis sobre el movimiento

De manera general, en esta tercera tesis Bergson establece una analogía entre el instante como corte inmóvil del movimiento y el movimiento como corte móvil de la duración, Así pues, se presenta la fórmula siguiente:

$$\frac{\text{Cortes inmóviles}}{\text{movimiento}} = \frac{\text{movimiento como corte móvil}}{\text{cambio cualitativo}}$$

Sin embargo, el autor aclara que la primera parte de fórmula presenta una ilusión y la segunda fórmula presenta una realidad.

En esta lectura a Bergson, Deleuze establece que el movimiento es una translación en el espacio y que en este sentido supone una diferencia de naturaleza; dicho de otra manera, el movimiento remite a un cambio; la migración, a una variación estacional. Además, es necesario resaltar que: “lo que Bergson descubre más allá de la translación es la vibración.”¹¹⁷ Y es la vibración la que muestra al tiempo en estado puro, como se verá más adelante. Aunado a lo anterior, Deleuze comenta que el error que se comete cuando se piensa el movimiento, consiste en creer que lo moviente pertenece a elementos exteriores a las cualidades; no obstante, las vibraciones son también cualidades que cambian al mismo tiempo en que se mueven los elementos cualesquiera. Por ello, para explicar el movimiento con relación al cambio del todo, el autor retoma el ejemplo del vaso con agua y lo modifica un poco:

Bergson parece olvidar que el movimiento de una cuchara puede apresurar esa disolución. Pero ¿qué quiere decir ante todo? Que el movimiento de translación que separa las partículas de azúcar y las pone en suspensión en el agua, expresan una vez un cambio en el todo, es decir, en el contenido del vaso, un paso cualitativo del agua en la que hay azúcar al estado de agua azucarada. Si la agito con la cuchara, acelero el movimiento, pero también cambio el todo que ahora incluye a la cuchara, y el movimiento acelerado continúa expresando el cambio del todo.¹¹⁸

¹¹⁷ Ibid., p.22

¹¹⁸ Ibid., p.23

Es por ello que, según Deleuze, lo que Bergson quiso decir con este ejemplo es: “mi espera, cualquiera que ésta sea, expresa una duración como realidad mental.”¹¹⁹

Pero ¿cómo definir el todo? De acuerdo con Deleuze, el todo va a definirse por la Relación, ya que ésta es siempre exterior a sus términos y es inseparable de lo abierto, además de que presenta una existencia espiritual. El autor dice que el todo no está dado, ni puede darse, porque el todo es lo abierto, y lo que le corresponde es durar, cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo. “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. Este es el sentido por el que el todo es espiritual o mental.”¹²⁰

Pero, ¿cómo entender la Relación y el Todo? Para Deleuze, el todo es el todo de las relaciones, ya que las relaciones pertenecen al todo y no a los objetos. Y, por la acción que realiza el movimiento en el espacio; es que los objetos de un conjunto cambian de posiciones; pero, por otra parte, se debe a las relaciones que el todo se transforme o cambie de cualidad. Es decir, de la duración o del tiempo.¹²¹

Por último, Deleuze expone tres niveles que encuentra en la proposición de la tercera tesis:

- 1) Los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distintas; 2) el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modifica su posición respectiva; 3) la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo con sus 'propias relaciones'.¹²²

En este sentido, según Bergson, el movimiento se expresaría en dos caras. 1) Lo que acontece entre objetos o partes; y 2) lo que expresa la duración o el todo. Con base en la primera expresión del movimiento estos objetos o partes son *cortes inmóviles*, en la medida

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Ibid, p.25

¹²¹ Véase. Ibid, pp. 25-26

¹²² Ibid, p.26

en que, con el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se juntan con el todo, e inversamente. Por ello, entre ambos todo cambia. No obstante, y de acuerdo con la segunda expresión, el movimiento también remite al cambio del todo con relación a los objetos, ya que él mismo es un *corte móvil* de la duración.

Dicho lo anterior, es posible introducirse y entender las tres consideraciones sobre la imagen que han sido planteadas por Bergson en la primera tesis de *Materia y memoria* y que Deleuze resalta:

1) No hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo...¹²³

En resumen, como dice Sonia Torres: “Las tres tesis sobre el movimiento de Bergson, permiten comprender que el cine pertenece con toda legitimidad al arte moderno porque constituye tiempo (empirismo del antes y del después) independientemente de la clasificación del cine clásico y cine moderno”.¹²⁴ Aquí se atisba una respuesta a la pregunta sobre la relación del movimiento con el tiempo respecto al cine, ya que, con base en lo expuesto por Deleuze en el prólogo a la edición norteamericana de *La imagen-tiempo*, el cine no presenta un tiempo en presente, es decir, que no refiere ni constituye un presente.

III.2 La imagen-movimiento y la imagen-tiempo

En el “Prólogo a la edición americana de *La imagen-movimiento*” Deleuze dice que no es extraño que después de la Segunda Guerra Mundial, se haya formado e impuesto una imagen-tiempo en el cine. Lo cual correspondería a la revolución que se había llevado a cabo durante siglos en filosofía, de los griegos a Kant, y que significa una inversión en la relación entre el tiempo y el movimiento. De manera tal, que con esta inversión, las anomalías del movimiento son las que dependerán del tiempo, y no al revés. En términos

¹²³ Idem.

¹²⁴ *Montajes entre filosofía y cine*. Óp. cit., p. 90

del propio Deleuze: “En lugar de una representación indirecta del tiempo derivada del movimiento, es la imagen-tiempo directa la que rige al falso movimiento.”¹²⁵

Por otra parte, la imagen-tiempo implica nuevas funciones del tiempo, las cuales califica como una gran creación cinematográfica. Además, la imagen-tiempo hace una presentación directa del tiempo. A la vez, ella no se contrapone a la imagen-movimiento, la cual hace una presentación indirecta del tiempo, producida por el montaje, más bien invertirá la relación entre el tiempo y el movimiento.

A) La imagen-movimiento

De acuerdo con las pretensiones de esta investigación, el problema comienza con la pregunta: ¿qué relación encuentra Deleuze entre el concepto de imagen-movimiento y el pensamiento de Bergson? Según Deleuze, en los comienzos del cine, no puede hablarse de una imagen movimiento, ya que la cámara permanecía fija, de modo tal que no había cambio ni duración; y la crítica bergsoniana, contenida principalmente en el cuarto capítulo de *La evolución creadora, y expuesta por Deleuze en la primera tesis sobre el movimientos, donde se le llama la gran ilusión*, se dirige hacia este tipo de imagen que puede ser considerada como un estado primitivo del cine, en el cual no hay imagen-movimiento; sino que la imagen está en movimiento.

Ahora bien, Deleuze nos dice que una vez determinado lo anterior, cabe preguntar: ¿cómo fue que se constituyó la imagen-movimiento, o cómo se desprendió el movimiento de las personas y las cosas en el cine? para lo cual ofrece respuestas diferentes: 1) la movilidad de la cámara y el plano mismo haciéndose móvil; y 2) el montaje. De tal manera que el cine se define por una síntesis del movimiento con relación al plano y al montaje; o dicho en términos de Deleuze:

El cine es posible a partir del momento en que hay un análisis del movimiento en el sentido literal de la palabra, un análisis del movimiento tal que una síntesis eventual del movimiento depende de ese análisis. Lo que definirá al cine es una síntesis del

¹²⁵ Deleuze, G. *Dos regímenes de locos*, pp.245-246

movimiento, es decir una percepción del movimiento, un dar a percibir movimiento. Pero no hay nada que se le parezca cuando está suministrada, no está condicionada por el análisis del movimiento¹²⁶

Además, Deleuze afirma que “Hay cine cuando hay reproducción del movimiento en función del instante cualquiera”.¹²⁷ Esto se debe a que el análisis del movimiento sólo podrá efectuarse con relación a la instantáneas (instantes cualquiera). Es decir, la relación entre dos instantes cualesquiera, o como instante determinado como equidistancia entre dos instantes. Para este punto, es muy ilustrativo el ejemplo que utiliza Deleuze sobre las instantáneas que analizan el galope de un caballo, de Marey.¹²⁸

El movimiento es fundamentalmente una relación entre partes, y es él quien expresa la duración. Pero ¿qué es la duración? La duración es el Todo, El Todo que cambia y que cambia porque está Abierto. Entonces el Todo es lo abierto, y el cambio es una afección del Todo.

Para Deleuze, el problema que plantea la ciencia moderna, respecto a la reconstrucción del movimiento a partir del instante cualquiera, demanda una nueva metafísica que corresponda a esta nueva ciencia (es el proyecto que emprende Bergson), y esta metafísica nueva ha de remitir al problema sobre el tiempo en lugar del problema sobre lo eterno. Lo que Bergson hizo, fue intentar lograr esta metafísica nueva con la duración, es decir dotar a la ciencia moderna de una metafísica del tiempo real.

A diferencia de Einstein, que con la teoría de la relatividad supone la simultaneidad de instantes, Bergson antecede esta idea proponiendo la simultaneidad de flujo. Para ilustrar esto, Bergson pone un ejemplo sobre tres flujos diferentes, “estoy en la ribera”, el primer flujo es el agua que corre, el segundo es mi vida interior y el tercero un pájaro que pasa volando, de lo cual Deleuze logrará extraer del flujo de mi vida interior, como posibilidad de reunión o división, una especie de cogito de la duración que se expresaría en un “yo

¹²⁶Deleuze, G. *Cine I. Bergson y las imágenes*, p.34

¹²⁷ Ibid, p.46

¹²⁸ Para el análisis de este ejemplo, véase, *Cine I Bergson y las imágenes*, p.35 y *La imagen-movimiento*, p20

duro” en lugar de un “yo pienso”. Pero, ¿por qué tres flujos, o por qué siempre hacen falta tres? Porque, dados dos, hace falta un tercero para encarnar la posibilidad de simultaneidad o no, la posibilidad de que estén reunidos en un mismo tercero o de que se dividan.¹²⁹

El movimiento es un corte móvil de la duración porque relaciona los objetos aislados o aislables a la duración que funciona como Todo, e inversamente, es decir que relaciona a la duración que funciona como Todo a los objetos en los cuales ella va a dividirse.

La imagen-movimiento está constituida por tres niveles: 1) objetos, 2) movimientos y 3) un Todo o una duración. Entonces bajo esta determinación, la imagen-movimiento consiste precisamente en que el movimiento relaciona los objetos a la duración y subdivide la duración en tantas *subduraciones*, proporcionalmente, a los objetos que hay. Además, la imagen-movimiento se define como una imagen en la que el movimiento expresaría una duración, en otras palabras, una imagen tal, que el movimiento expresaría un cambio en el Todo, o donde el plano sería un corte móvil de la duración

De tal suerte que Deleuze desarrolla una fórmula según la cual la imagen-movimiento implica una imagen del movimiento de traslación, dicho en sus palabras: “Disponemos ahora de una fórmula desarrollada de la imagen-movimiento: la imagen-movimiento es la imagen de un movimiento de traslación que –relaciona objetos determinados– por el encuadre a un Todo, y que relaciona ese Todo a los objetos en los cuales desde entonces se divide.”¹³⁰

Dicho lo anterior, podemos decir que en la imagen-movimiento hay tres niveles que están comunicándose continuamente entre sí, estos son: 1) el plano, 2) el encuadre y 3) el montaje. Deleuze va a definir cada uno de estos niveles con relación a elementos del cine, de tal modo que:

¹²⁹ Véase Bergson, *Duración y simultaneidad*. Ed. del signo, Bs. As, 2004, en G. Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, pp.60-61)

¹³⁰ *Cine I Bergson y las imágenes*, Óp. cit., p.68

- 1) El plano: designa la operación por la cual el movimiento relaciona los objetos a un Todo, es decir que expresa un cambio en el Todo, y además que el plano siempre señala a otros planos.
- 2) El encuadre invariablemente construye un cierto número de objetos en un conjunto artificialmente cerrado. De tal manera que la condición del encuadre será instaurar siempre un sistema cerrado.
- 3) El montaje es la determinación de la relación del movimiento o del plano con el Todo que expresa.

Respecto al cine, Deleuze parte de un plano al cual llama imagen-movimiento, sobre este plano asigna centros de indeterminación, los cuales están definidos por una brecha, y de estos resultarán tres tipos de imágenes, puesto que el centro de indeterminación tenía tres aspectos:

- 1) Imagen-percepción: la percepción expresa aquello que el centro de indeterminación retiene del mundo de las imágenes-movimiento que actúan sobre él.
- 2) Imagen-afección: la afección es lo que ocupa la brecha que supone mi centro de indeterminación, y que se da entre la percepción y la acción, sin embargo no llena esa brecha, es decir que ocupa pero no colma la brecha.
- 3) Imagen-acción: la acción indica cómo es que el centro de indeterminación reacciona ante las imágenes que actúan sobre él.

Ahora bien, con referencia a los aspectos del centro de indeterminación y desde el punto de vista de la composición de estas imágenes que se presentan, el esquema anterior da imágenes indirectas del tiempo. Y desde el punto de vista de la génesis de todas estas imágenes, nos daba una o varias figuras indirectas del pensamiento.¹³¹

No obstante, Deleuze considera que la imagen-movimiento sólo es un tipo de corte muy particular, es corte móvil o perspectiva temporal, y por tanto una modulación. De tal modo que las imágenes-movimiento o imágenes cinematográficas no son más que modulación (pero una modulación que modela con relación al todo de la película, el montaje), corte móvil o perspectiva temporal que, si presentan o muestran una imagen del tiempo, tal

¹³¹ Véase, Deleuze, *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, p.658

imagen será de forma indirecta, del mismo modo en que, si nos dan figuras del pensamiento, se tratará de figuras indirectas del pensamiento; ya que estarán construidas o interferidas a partir de imágenes-movimiento.

Para explicar esto, Deleuze recurre nuevamente al capítulo primero de *Materia y memoria*, no sin antes advertir la intención del propio Bergson, al decir que su propósito es distinguir tres sentidos de la subjetividad, subjetividad concebida como centro de indeterminación. De tal modo, que un sujeto concebido como un centro de indeterminación en un mundo de imágenes-movimiento, recibiendo su influencia y reaccionando en imágenes-acción, esto constituye los tres aspectos de la subjetividad: 1) percepción, 2) acción y 3) afección.

Pero este centro de indeterminación, llamado subjetividad, ha de ser concebido como la brecha entre las acciones sufridas y las reacciones ejecutadas, es decir, entre excitaciones y respuestas. La imagen-afección, dice Deleuze, es aquella que viene a ocupar esta brecha, y sin embargo, no la llena; entonces ¿qué será lo que colma esta brecha? Un cuarto aspecto de la subjetividad, algo que se comprende en una dimensión distinta a la del plano de la imagen-movimiento. Bergson diría que, en efecto, tenemos recuerdos, y que todo lo que se ha dicho respecto a los tres aspectos, no daría cuenta de esta nueva dimensión. Es decir, que yo, en tanto centro de indeterminación, además de poseer imágenes-percepción, imágenes-afección e imágenes-acción; también tengo imágenes-recuerdo.

B) La imagen-recuerdo y la imagen sueño

Deleuze explica que las imágenes-recuerdo sirven para compensar nuestra inferioridad o superioridad respecto a las cosas. Pero ¿en qué sentido dice esto Deleuze? En tanto, que nuestra superioridad consiste en que nuestras reacciones no se encadenan de manera inmediata a las excitaciones recibidas, por lo tanto poseemos un tiempo, o como Bergson lo llama “tener elección”; en otras palabras, tenemos cierto tiempo antes de reaccionar. Por otro lado, nuestra inferioridad se observa en que la reacción no es ya una simple consecuencia de la acción recibida, o dicho de otro modo, mi reacción no está determinada; sino que estoy en situación de elegir.

Entonces Deleuze dirá que las imágenes-recuerdo llenan la brecha, en la medida que los recuerdos en función de la situación presente viene a actualizarse en imágenes. “Las imágenes-recuerdo son las que van a guiar la mejor acción a elegir en función de la excitación recibida”¹³² Aunado a las imágenes-recuerdo, hay otro tipo de imágenes del mismo tipo: las imágenes sueño, las cuales son un estado muy dilatado de las imágenes-recuerdo. Sin embargo, se está en el estado de sueño cuando estoy en una situación presente sin urgencia. Contrario a ello, si la situación presente es urgente, mis imágenes-recuerdo estimulan y se contraen cada vez más y más hasta actualizarse.

Una imagen es incapaz de contener a otras imágenes, puesto que la imagen únicamente presenta lo que aparece en ella, tal y como es. En la imagen-recuerdo reproduzco un antiguo presente, o podría decirse que a través de la imagen-recuerdo, hay una reproducción de un antiguo presente en un presente actual.

Para Deleuze, el presente sólo existe como presente desdoblado. En este sentido sigue a Bergson, para quien el presente se da como presente al mismo tiempo que se constituye como pasado; en otras palabras, es como una línea que se desdobra en dos direcciones, una que va hacia el porvenir y otra que regresa al pasado. “La naturaleza del presente, es el desdoblamiento [...] A cada instante el presente se desdobra en presente que es y en pasado que ha sido. En otros términos, hay un recuerdo del presente. Ya está ahí”.¹³³ De tal manera que sólo se convierte en recuerdo aquello que nos sirve para algo; es decir, sólo ese pasado, únicamente ese recuerdo, se convierte en imagen-recuerdo en relación con un nuevo presente. Pero, ¿cómo se lleva a cabo esta operación, o mejor dicho, cuál es la condición para que se realice? Bergson responde que se realiza mediante el *impulso vital*, ya que es él quien nos arrastra a la línea de acción y nos hace rechazar lo que no es útil.

C) Imagen-tiempo

Ahora bien, si el presente se desdoblara, de acuerdo con Deleuze y con referencia a Felix Guattari, habría que llamar a ese desdoblamiento del presente “cristal del tiempo”, el cual

¹³² Ibid, p.661

¹³³ Ibid, p.665

puede definirse como un presente que capta en sí el pasado que él fue. Es decir, que se da una especie de reduplicación del tiempo en el desdoblamiento del presente, y esto es lo que construye el cristal. En este sentido, Deleuze dice que los cristales de tiempo son operaciones perpetuas por las cuales un presente se desdobla; son ritornelos.

La consecuencia de aprehender este desdoblamiento del presente en un cristal de tiempo, es que me vivo como espectador de mí mismo. Se puede decir que por una parte actúo y por la otra me percibo actuando. De tal modo que cuando miro dentro del cristal, hay lo mismo que afuera, pero sólo que adentro es el pasado mismo y el afuera es el presente, esto será concebido por el autor como la función del cristal de tiempo, un desdoblamiento del presente, donde no existe ya una imagen-recuerdo; sino un recuerdo puro. Es en *la imagen-tiempo* donde Deleuze explica ampliamente esta diferencia, a partir de la filosofía bergsoniana:

Hay que volver a la distinción bergsoniana entre el «recuerdo puro», siempre virtual, y «la imagen-recuerdo»: que no hace otra cosa que actualizarlo con relación a un presente. En un texto fundamental, Bergson dice que el recuerdo puro no debe ser confundido en absoluto con la imagen-recuerdo que deriva de él, sino que se mantiene como un «magnetizador» detrás de las alucinaciones que sugiere. El recuerdo puro es cada vez una capa o un continuo que se conserva en el tiempo. Cada capa de pasado tiene su distribución, su fragmentación, sus puntos brillantes, sus nebulosas; en síntesis, una edad. Cuando me instalo sobre una de estas capas pueden pasar dos cosas: o que descubra en ella el punto que buscaba, el cual se actualizará por tanto en una imagen-recuerdo (pero entonces vemos que ésta no posee por sí misma la marca de pasado, se limita a heredarla), o que no descubra ese punto porque se encuentra sobre otra capa que me es inaccesible, que pertenece a otra edad.¹³⁴

Las imágenes-cristal, o imágenes captadas en cristales, serán las primeras figuras directas del tiempo. Ya que estas imágenes -como se ha mencionado- son desdoblamiento del

¹³⁴ *La imagen-tiempo*, p.167

presente, coexistencia del pasado con el presente que ha sido o, mejor dicho, captación del pasado en el cristal. No obstante, Deleuze lanza una advertencia diciendo que no se trata exclusivamente de la coincidencia del presente actual y el pasado que él ya es. En otros términos, se da la imagen-cristal siempre y cuando se capte el pasado en función del presente que ha sido; y no por relación al presente –mejor dicho del actual presente- en función del cual es pasado.

Cabe aclarar la naturaleza del tiempo de la imagen cinematográfica, de acuerdo con Sonia Torres, el ser del presente es salir de sí mismo, en tanto que el presente tiene por característica pasar. De manera que es desatinado decir que la imagen cinematográfica está presente. Como el propio Deleuze lo explica:

No es correcto decir que la imagen cinematográfica está en presente. Lo que está en presente es lo que la imagen cinematográfica “representa”, pero no la imagen misma, que nunca se confunde con lo que representa, ni en el cine ni en la pintura. La imagen misma es el sistema de relaciones de tiempo en las cuales deriva constantemente el presente variable... Lo propio de la imagen, el aspecto en el cual es creadora, es hacer sensibles, visibles, relaciones de tiempo que son invisibles en el objeto representado y que no pueden reducirse al presente.¹³⁵

Sonia Torres complementa la idea diciendo que: “El cine es un sistema de pulsación cronológica que funciona territorializando: nos territorializamos con este aspecto pulsado, con una voz impersonal, una sonoridad que funciona arrancando algo.”¹³⁶ Ahora bien, ¿cuál es este tiempo que tiene aspecto pulsado? A lo cual Sonia responde que:

[...]es el de las mezclas, las incorporaciones, se trata del tiempo de los cuerpos que miden las acciones, presente robusto, pues pasado y futuro son los residuos de las pasiones en un cuerpo. Presente in-corporador, mezclador que hace de todos los

¹³⁵ *Dos regímenes de locos*. Óp. cit., p.318

¹³⁶ *Montajes entre filosofía y cine*. Óp. cit., p.110

presentes, un presente turgente, no limitado, puesto en su función reside en limitar o medir la acción de los cuerpos. Inmanencia pura.¹³⁷

Para concluir, en el “Prologo a la edición americana de *La imagen-tiempo*” Deleuze expone que la revolución, llevada a cabo por la filosofía, desde los griegos a Kant, fue realizada por el cine con mucha más rapidez, del montaje orgánico de Griffith a las relaciones mentales de Hitchcock. Esta revolución, como ya se ha indicado, consiste en la inversión de la subordinación entre el tiempo y el movimiento. En este sentido, es que se habla de un cambio en el cine, que podría decirse en términos muy generales, el paso de un cine *clásico* al cine *moderno*; o dicho de otra manera, el paso del filme dominado por la imagen-movimiento, modelado por el montaje, a un filme que presenta una imagen-tiempo directa, donde cada imagen vale por sí misma, pura modulación del tiempo.

Sin embargo, Deleuze advierte que este cambio en la forma de hacer cine, cuenta con su contexto histórico, si bien no puede negarse la presentación de imágenes-tiempo en el cine clásico, el dominio es de las imágenes-movimiento en relación con el montaje. Ya con Ozu, en el cine japonés, se observa un predominio de la imagen-tiempo, no obstante, es en la post-guerra con el *neo-realismo* italiano y la *nueva ola* o *cine de vagabundeo* francés con el que se alcanza la ruptura formal entre un tipo de cine y el otro. Pero, ¿por qué se da precisamente en este momento? Porque Europa hizo surgir situaciones a las que ya no había manera de responder, dice Deleuze; se crearon espacios imposibles de cualificar, espacios cualesquiera, que se miran, como paisajes desiertos que sin embargo estaban poblados, almacenes vacíos, ciudades demolidas o en reconstrucción, etcétera. Lo cual produciría una especie de nuevos personajes a los que les sería imposible actuar, y por tanto, testigos más que actores, o mejor dicho *videntes*. Por eso este tipo de cine prefirió los niños, los ancianos o los lisiados, pues, por presentar una incapacidad para la acción, son poco considerados respecto a los hechos, y no les queda otra cosa más que contemplar. Lo que resultará de todo esto es una ruptura con los esquemas sensorio-motrices, construidos por la imagen-acción del cine llamado *clásico*. Por consecuencia, emerge en la superficie de la pantalla, como un resultado de la relajación de dichos esquemas, “un poco de tiempo

¹³⁷ Ibid, p.111

en estado puro”. El tiempo se manifiesta a sí mismo y revela por sí mismo los falsos movimientos.

Es en este sentido que el cine moderno tiene por una de sus características la utilización del *faux-raccord* (empalme falso), en donde las imágenes ya no son ligadas o encadenadas mediante empalmes o cortes racionales; sino que se encadenan a través de cortes y empalmes irracionales. De este modo, hasta el cuerpo deja de ser el sujeto del movimiento y el instrumento de la acción; es decir, le es imposible reaccionar, y se convierte, más bien, en un tiempo revelador.

III.3 Percepción molar y percepción molecular

“Cada vez que el diálogo cesa,
el mundo se desploma y salen a la superficie
facetas extraordinarias de nosotros mismos,
como si nuestras palabras
las hubieran tenido bajo guardia.
Eres como eres porque te dices
a ti mismo que eres así”
C. Castaneda

Deleuze realiza un amplio análisis de la imagen-percepción, y este análisis lo lleva a postular tres niveles de la imagen-percepción y cada uno, a su vez, se dividirá en dos: 1) dos polos, 2) dos sistemas y 3) dos estados.

A) Los dos polos de la percepción

Los dos polos de la percepción son posibles en la medida que hay percepciones-cosa y percepciones que yo tengo de las cosas. Las primeras, desde el punto de vista de la imagen movimiento, se puede decir que son percepciones totales; y las segundas, en tanto percepción que yo tengo de la cosa corresponderían a una percepción parcial. Es por ello que Deleuze desprende dos tipos de percepciones, 1) imagen subjetiva, e 2) imagen objetiva. Y para esto recurrirá a una definición extrínseca del término; es decir, una definición estrictamente nominal de lo objetivo y de lo subjetivo.

En este punto, el autor requiere explicar los dos tipos de percepciones que ha propuesto. Por ello, nos dice que la imagen subjetiva: “Es la imagen de un conjunto tal como es vista desde el punto de vista de alguien que forma parte de dicho conjunto”.¹³⁸ En cambio, la imagen objetiva se define como una imagen sin punto de vista, o por lo menos, por el punto de vista de alguien que no forma parte del conjunto que percibe; es decir, un punto de vista exterior al conjunto. No obstante, Deleuze advierte la diferencia entre las percepciones subjetivas y el tipo de imágenes tales como la imagen-sueño o la imagen-recuerdo, ya que en un principio se ha de desconocer la relación que hay entre la una y la otra. Por lo tanto, cuando el autor utiliza el término “subjetiva” desde las imágenes-percepción, no ha de remitir a imágenes-recuerdo, ni a imágenes-sueño.

Deleuze agregará otros tres tipos de percepción subjetiva: 1) ya sea como un factor activo, 2) como un factor perceptivo, ó, 3) como un factor afectivo. Para el primer tipo tratará sobre el supuesto de que todo reacciona, de modo que existe un factor activo que actúa indirectamente en la percepción; por ejemplo la danza o la fiesta, vistas por alguien que participa en ellas. El segundo tipo de factor corresponde a la percepción redoblada, por ejemplo: [...] Gance en *La rueda*¹³⁹, en donde el protagonista, conductor de un tren, recibió un chorro de vapor en los ojos y los tiene estropeados. Así pues, indica un factor perceptivo. Vemos su pipa. Él toma su pipa y la vemos como él la ve, o como se supone que la ve. Por último, la percepción afectiva, para este factor Deleuze recurre al *film* de F. Fellini, *El jeque blanco* (1951), en donde se muestra a una joven casada, que está enamorada de un actor de fotonovela. Ella llega a su trabajo, y en las tomas de la fotonovela, donde él está disfrazado de jeque; lo que el factor afectivo muestra es el modo en que ella lo ve: como un héroe que se balancea peligrosamente sobre un árbol gigante. Sin embargo, la imagen objetiva, del mismo hecho muestra un hombre –que ya no es un héroe– que se balancea sobre un columpio y no tan alejado del suelo –sin peligro alguno–, por lo que esta imagen no tiene ya nada que ver con la percepción que tenía la mujer enamorada.

¹³⁸ *Cine I: Bergson y los signos*, p.190

¹³⁹ Abel Gance, *La roue*, 1923.

Ahora bien, entre el polo subjetivo y el polo objetivo de la imagen, se observará que ambos se comunican entre sí; en otras palabras, la imagen objetiva va a devenir subjetiva y viceversa. Por esta razón, Deleuze puede plantearse nuevos problemas al respecto y podrá abstraer una imagen semi-subjetiva. Pero, ¿qué será ese tipo de imagen? Se trata de un tipo de imagen con su propia consistencia y que ha de manifestar cierto tipo de imagen-percepción propia del cine. Este tipo de imagen remite al concepto de “imagen libre indirecta” de Pasolini, la cual otorga un estatuto que da cuenta del perpetuo pasaje que se da de un polo a otro.

B) Los dos sistemas de la percepción

Deleuze demanda una definición real respecto a la imagen subjetiva y a la imagen objetiva, con lo cual pasa al segundo nivel, y para ello recupera el análisis del primer capítulo de *Materia y memoria*, en donde Bergson expone los dos sistemas de la percepción coexistente. Bergson llama sistema objetivo al mundo de la universal variación o de la universal interacción. Objetivo es el universo de las imágenes-movimiento. Pero, ¿en qué sentido es perceptivo este sistema? “Es perceptivo en el sentido de que las cosas mismas, es decir las imágenes mismas, son percepciones.”¹⁴⁰ En términos de Bergson, las imágenes-cosas son percepciones, puesto que ellas perciben todo lo que les llega, y en este sentido son percepciones totales; por ejemplo los átomos y las moléculas.

Por otra parte, el sistema subjetivo, tanto para Deleuze como para Bergson, es aquél en el cual todas las imágenes varían con relación a una imagen privilegiada. Bergson dirá que esta imagen privilegiada es mi cuerpo; o en otras palabras, yo mismo con base en la imagen-movimiento.

En el cine, la imagen-movimiento será una imagen media, es decir un número determinado de fotogramas por segundo. Además, el cine será la imagen-movimiento en tanto que esta imagen no deja de desbordarse hacia algo distinto, hacia otro tipo de imagen. En este sentido es que Deleuze dice que hace falta pasar por la imagen-movimiento, pero también la imagen-movimiento está allí para ser superada. Por ello presenta tres modos en los

¹⁴⁰ *Cine I. Bergson y las imágenes*, p.210

cuales la imagen movimiento es superada: 1) superación como imagen media hacia el fotograma, 2) superación del movimiento hacia el intervalo de movimientos; y por último 3) superación de la cámara y de la mesa de montaje ordinaria.¹⁴¹

Ahora bien, el fotograma es la imagen molecular del cine, por otra parte, la imagen media-movimiento; imagen que será denominada molar. De modo que Deleuze presenta la imagen molar en el cine como imagen-movimiento media y a la imagen molecular como el fotograma-intervalo.

Pero antes de explicar la percepción molar y a la percepción molecular, es necesario explicar el tercer nivel de la percepción, en el cual Deleuze presenta dos estados de la percepción que corresponden a dos estados de la materia: 1) lo sólido y 2) lo líquido.

C) Los dos estados de la percepción

Seguido de lo anterior, los sistemas de la percepción también se corresponden con los estados de la imagen. De tal manera que el “sistema objetivo de la universal interacción”, es decir, el plano en donde las imágenes perciben y reaccionan sobre todas sus caras, unas con otras, se realiza en la imagen líquida. Por otra parte, el sistema subjetivo determinado con base en un centro de indeterminación se realiza en la imagen sólida. Estos dos tipos de imágenes, como ya se había mencionado, van a coexistir, en el sentido que cada uno corresponde a un sistema de la percepción, objetivo y subjetivo, y estos se corresponden el uno al otro, se pasa de un sistema al otro; variación en relación a un centro privilegiado y universal interacción, entonces imagen sólida e imagen líquida.

La imagen líquida fue tratada principalmente en el cine por la escuela francesa¹⁴², ya que ella presenta el problema principal sobre la relación entre el estado de la materia y la

¹⁴¹ Deleuze define la “mesa de montaje ordinaria” como: “El montaje que opera sobre la relación entre imágenes [...] hacia un montaje que opera sobre la imagen misma: trabajo del fotograma con la determinación del punto singular, donde el movimiento va a sufrir todas las manipulaciones” (G. Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, p.233)

¹⁴² Deleuze expone bastante al respecto cuando habla de las cuatro diferentes escuelas del montaje, en el capítulo III de *La imagen-movimiento*. De acuerdo con ello, la escuela francesa de entreguerras tiende a un colorismo y podría decirse que elabora un impresionismo en el cine. Entre sus principales exponentes se encuentran: Jean Vigo, Joseph Losey, Jean Renoir, Epstein, Grémillon y Daquin.

percepción. Deleuze dice que el interés principal de este tipo de cine se encuentra al nivel de los ríos o del mar: entre la tierra y el agua hay una línea de división. En esta línea es donde todo sucede, en otros términos, es allí donde se pasa de un sistema a otro. Es por ello que en los *filmes* de este tipo no se dejará de filmar agua corriendo, puesto que ésta es la universal interacción, entonces el sistema total objetivo es el sistema de las imágenes líquidas, imágenes en el agua.

Por otro lado, el sistema total subjetivo se da en la tierra, en el lugar de lo sólido, de lo parcial o de la inmovilización de un sistema parcial, es decir, un recorte, una fijación; puesto que el movimiento ya no puede ser captado como la variación de las imágenes universales; sino que el movimiento es captado con referencia a imágenes que varían simplemente según un punto de vista privilegiado. Pero Bergson ya lo había anticipado, cuando decía que la percepción funcional, o según un centro de indeterminación, percibe al objeto mismo, menos todo lo que no le interesa.¹⁴³

D) Percepción molecular

Dicho lo anterior, Deleuze reúne los elementos para llevar a cabo una tercera definición de la percepción, pero ya no es ni nominal ni real, como los expuso con los dos polos y los dos sistemas de la percepción; más bien, él dice que es: “Una verdadera definición de la imagen-percepción y de los polos de la imagen percepción que se podría llamar *genética*.”¹⁴⁴

Para elaborar dicha definición, el autor recurre al cineasta Dziga Vertov, ya que es él quien invoca “lo real tal como es”, pero, ¿cómo hará este cineasta para afirmar “lo real tal como es”, al mismo tiempo que pertenece a una escuela que privilegia al montaje sobre todo (la soviética), y, más aún, cuando él cree que en el montaje todo está permitido? Pues, lo realiza a través de la reivindicación constante del sistema objetivo, es decir, de la universal interacción. Sin embargo, Vertov no la hace de la misma forma que la escuela francesa, con las imágenes líquidas; él va a desarrollar un nuevo elemento. Y ¿de qué trata este nuevo

¹⁴³ Véase, *Cine I. Bergson y la imágenes*, p.218

¹⁴⁴ *Ibid*, p.222

elemento? Según Deleuze, el cineasta ruso dice que: “Se trata de conectar un punto del universo con otro cualquiera –no se puede definir mejor la universal interacción–, en cualquier orden temporal”.¹⁴⁵ Por lo tanto, lo que Vertov quiere decir con “lo real tal como es” no tratará, para nada, sobre algo que hay detrás de la imagen; por el contrario, es el conjunto de las imágenes en tanto que son captadas en el sistema de la perpetua interacción, y es por ello que el cine de Vertov será conocido como un cine-ojo, en tanto que el ojo no es de naturaleza humana; sino que remite al ojo de la percepción total, o en otras palabras al ojo de la variación universal.

Pero, entonces ¿cuál será la nueva percepción que se presenta con Vertov? Deleuze recurre a explicar este tipo de percepción con algo distinto al cine, aunque no completamente ajeno y mucho menos algo forzado; dice que parece ser algo muy *cezzaneano*, ya que el pintor, Paul Cézanne¹⁴⁶, comenta que: “el ojo del pintor no es un ojo humano porque es un ojo anterior al hombre. Esto significa Devolver al mundo su virginidad.”¹⁴⁷ Es por esto que Deleuze dice que los humanos somos seres que estamos hechos de tierra, somos sólidos y nuestros ojos solamente perciben los medios y los sólidos. Entonces el mundo anterior al hombre, del cual habla Cézanne, es el mundo en el cual el hombre surge como acto de nacimiento, aún más, hay un doble nacimiento: 1) nacimiento de mundo y nacimiento del hombre con el mundo; y 2) nacimiento de la relación del hombre con el mundo. Y esto es lo que se llamará la otra percepción: “Nuestra tarea es percibir, en tanto hombres, el mundo anterior al hombre.”¹⁴⁸

En el cine de Vertov, la cámara da la percepción antes del hombre o la percepción del mundo sin los hombres, pero ¿a qué conduce esto? Nos lleva a la imagen inmovilizada, ya que la imagen-movimiento es afectada de inmovilización y a partir de este tipo de imágenes es que se reanuda el movimiento, pero, allí pasa algo, o bien el movimiento se reanuda

¹⁴⁵ Dziga Vertov, *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1973. Citado en Deleuze, G. *Cine I. Bergson y la imágenes*, p.223

¹⁴⁶ Paul Cézanne, (19 de enero de 1839 – 22 de octubre de 1906) fue un pintor francés cuyas obras establecieron las bases de la transición entre la concepción artística decimonónica hacia la pintura moderna; creando el mundo artístico del Siglo XX.

¹⁴⁷ Joachim Gasquet. *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. [Trad. Gustavo Gilli], Barcelona, 2000. Citado en Deleuze, G. *Cine I. Bergson y la imágenes*, p.227

¹⁴⁸ Idem.

invertido, o se hace más lento, o se precipita o aún algo distinto. Para Deleuze, esto deriva en dos procedimientos:

Primero, introducir la imagen en el sistema de la interacción universal, permite todo; desmultiplicación de la imagen, puesta en oblicuo; dicho técnicamente y con lenguaje de Vertov: “ralentí, acelerados, inversión, desmultiplicación, oblicuos.” Entonces este primer procedimiento implica el montaje operando sobre la imagen-movimiento a través de todo un sistema de procedimientos.

Segundo, todo se reagrupa, se extrae y se fija una imagen, se prolonga una imagen inmóvil y vuelve a ponerse en marcha con movimiento invertido, movimiento ralentizado, precipitado o sobreimpreso; lo que quiere decir, buscar un nuevo movimiento a partir de una imagen inmóvil.

Las consecuencias que Deleuze extraerá de estos procedimientos son que el primero remitirá a la imagen-movimiento, y el segundo a lo que Vertov llamó el cine-ojo, o imagen inmovilizada, la cual ya no sería más imagen-movimiento, sino fotograma.

Es por esto, que la tercera definición de la imagen-percepción libera un elemento *genético* de la imagen-movimiento, y este elemento sería al mismo tiempo una percepción distinta, la cual se ha expuesto como una percepción no humana. Vertov logrará este tipo de percepción en su obra tardía, principalmente en *El hombre de la cámara*, donde desborda la imagen-movimiento mediante una doble operación: 1) extrae de la imagen-movimiento media uno o varios fotogramas; y 2) se eleva a través de ellos a una pareja del tipo fotograma-intervalo o fotograma-parpadeo; de tal manera que este tipo de parejas puede considerarse como el elemento genético de la imagen-movimiento. Pero, ¿qué tipo de cine será el del fotograma-parpadeo? y, ¿qué será el fotograma-parpadeo respecto a la imagen media-movimiento? Deleuze dice que es toda una parte de lo que será el cine experimental, lo que quiere decir es que: “La relación fotograma-parpadeo se descubre detrás de la relación imagen media-movimiento, un poco como los estado moleculares se descubren

detrás de los estados molares”¹⁴⁹, entonces tiende hacia la percepción molecular. En este sentido se pasa a un tercer estado, el estado gaseoso de la imagen, tercer grado de libertad de las moléculas, el nuevo ojo.

Para ilustrar este proceso Deleuze recurre a tres direcciones que encuentra en el llamado *cine estructural o experimental*:

- 1) Extraer de la imagen-movimiento un fotograma o una serie de fotogramas; o bien prolongar el fotograma, o repetirlo con intervalo. A lo cual, técnicamente, se le llamará el principio del bucle. Este permite la repetición, los fenómenos de eco y los fenómenos de sobreimpresión.
- 2) Sustituir la imagen-movimiento por el parpadeo, logrando una especie de vibración de la materia.
- 3) Sustituir el espacio de la percepción por un espacio liso, granuloso, sin profundidad. Esto se logra por una serie de *refilmaciones*; en otros términos, por un sobre-registro de las imágenes proyectadas sobre la pantalla, aquí ya no hay sobreimpresión, sino yuxtaposición de imágenes.

Sin embargo, el autor advertirá sobre la existencia de otras direcciones, pero él sólo expone estas tres por la importancia que le concede al llamado *cine experimental*.

Ahora bien, Deleuze llega a liberar un elemento genético a partir de la imagen percepción, el cual sería un elemento genético de la imagen-movimiento, y, al mismo tiempo, sería una percepción distinta; es decir, una percepción no-humana o un ojo no-humano. En este punto, la misma instancia es un elemento genético de la percepción del movimiento y percepción no-humana.

Como se ha mencionado, Vertov logra desbordar la imagen movimiento, en su obra *El hombre de la cámara*, mediante dos procedimientos: 1) extracción del fotograma de la imagen-movimiento y 2) elevación, a través del primer proceso, a una pareja del tipo

¹⁴⁹ Ibid, p.233

fotograma-parpadeo. Sin embargo, desde el punto de vista del cine, no sólo se trata de un elemento genético de la imagen-movimiento media; sino también de inventar otro tipo de percepción. En este sentido se entiende que la pareja fotograma-intervalo se extrae de la imagen movimiento, pero con la condición de que sea perpetuamente *reinyectada* en la imagen-movimiento, aunque este proceso implique cambiar todos sus comportamientos.

Para Deleuze, se trata de construir con el cine una nueva percepción molecular, y para ello, es que recurre al análisis del cine experimental –principalmente a los filmes de Michael Snow y George Landow–, donde, a partir de las tres direcciones del cine experimental que se han mencionado, se desprende un elemento genético de la imagen, y éste será el mismo captado desde la percepción molecular, o el equivalente a una *micropercepción*. Entonces se logra pasar de una percepción líquida a una percepción gaseosa. Por lo tanto, la percepción molecular es lo mismo que una percepción gaseosa, ya que en el estado gaseoso las moléculas disponen de una libre trayectoria, de un libre recorrido medio.

En este mismo tenor, Deleuze dice que los tres procedimientos o direcciones –el bucle, el espacio granular y fotograma tratado como molécula cinematográfica– alcanzan una percepción molecular y que son comparables a lo que pasa en otras artes; por ejemplo, en la música y en la pintura. También afirma que el mismo estatuto de este tipo de percepción es lo que nos da una percepción no-humana.

De la misma manera, este tipo de percepción no es exclusiva de las artes ni del cine, sino que también se relaciona con “movimientos del espíritu”. De tal modo que:

Es difícil disociar de derecho –no digo de hechos, ya que no importa si están drogados, o no, eso no tiene mucho interés– ciertas experiencias ligadas a las droga, de las más bellas experiencias ligadas al budismo zen. ¿Por qué? No es difícil. Habría que retomar desde ese punto de vista el filme de Michaux [aquí Deleuze se refiere al Filme: *Images du monde visionnaire*, 1963]. Pero en fin, en el cine llamado estructural las experiencias de droga han tenido un papel activo. ¿Por qué? es que la droga o el zen... es mejor el zen... pero alcanza con la filosofía... son

ciertamente la ascensión hacia una percepción molecular, que sería al mismo tiempo elemento genético de la percepción. ¿En qué sentido?¹⁵⁰

Por otra parte, en *Dos regímenes de locos*, Deleuze expone que: “hay que entender por percepción tanto las percepciones internas como las externa, y especialmente las percepciones del espacio-tiempo.”¹⁵¹ Además, encuentra un problema, siguiendo a Guattari, respecto a las percepciones que se obtienen a través del consumo de droga, esta complicación consiste en que las *micropercepciones* quedan cubiertas, desde un principio y según la droga que se consume, por: alucinaciones, delirios, falsas percepciones, fantasías y arrebatos paranoicos.

Para explicar el elemento genético de una percepción, Deleuze, recurre a un texto, muy famoso, llamado: *Las enseñanzas de Don Juan* de Carlos Castaneda, en el cual, el autor describe las experiencias que tuvo con alucinógenos, bajo la guía de Don Juan, un indio yaqui practicante de la brujería.¹⁵² Lo que Deleuze retiene de este libro, son tres enseñanzas: 1) detener el mundo, 2) agujerar las cosas, en la medida que hay un agrandamiento de ellas, y 3) hacer pasar líneas de fuerzas por esos agujeros.

Pero, ¿qué quiere decir Deleuze con esto? Según su lectura, *detener el mundo* consiste en acceder a un *no hacer*, según Don Juan quebrar el *hacer* o parar el mundo. Este *no hacer*, Deleuze lo explica partiendo del *hacer*, ya que el *hacer* remite a la imagen-subjetiva. Cosa que se ha visto ya con Bergson. “La relación acción/reacción, percepción subjetiva: Es la percepción que consiste en captar la acción virtual de las cosas sobre mí y mi acción posible sobre las cosas.”¹⁵³ De tal modo que el *no hacer*, puede decirse que remite a otro tipo de percepción, en la cual ha de inmovilizarse la imagen-movimiento, se detiene al mundo o, en términos de cine, se extrae el fotograma de la imagen-movimiento media.

¹⁵⁰ Ibid, p.243

¹⁵¹ *Dos regímenes de locos*, p.146

¹⁵² No obstante el calificativo, practicante de brujería cambia a lo largo de la obra de Castaneda. Él mismo distingue tres niveles de su aprendizaje, pasando de brujo, a *hombre de conocimiento* y por último a *guerrero*. Además de eliminar sus experiencias con la droga, ya que, para él, y según Don Juan, las percepciones obtenidas a través de ella, tienen un elevado costo al cuerpo, además de que no constituyen el verdadero camino.

¹⁵³ *Cine I. Bergson y la imágenes*, p.243

La segunda enseñanza, consiste en *agujerar las cosas*, pero ¿cómo se logra esto?, pues, para Deleuze, en la medida que se detiene el mundo mediante el otro tipo de percepción; las cosas devienen gigantes, “literalmente las cosas se agrandan, devienen primeros planos.”¹⁵⁴ Entonces tenemos una percepción que es distinta a la percepción subjetiva y que se deriva del *no hacer*, esta tiene por recompensa el agrandamiento de la cosa, que quiere decir la aprehensión de las cosas en una dimensión colosal.¹⁵⁵

Sin embargo, ¿en qué radica el interés de agrandar las cosas? Pues, en la medida que las cosas se agrandan, se pueden percibir más agujeradas, de modo que sólo se puede acceder a la percepción molecular si se desemboca en el agujero de las cosas. En este sentido, entre más se detenga el mundo, la cosa se agranda y se pueden revelar mejor sus aberturas; entonces, la percepción molecular refleja que he detenido al mundo, que se ha agrandado la imagen y que puedo captar sus orificios. Para Deleuze, esto corresponderá al tema de los intervalos de movimiento, puesto que consiste en lo siguiente:

Captar los intervalos en un movimiento que en la percepción ordinaria parece continuo. Captar los intervalos en un galope de caballo... ¡qué sabiduría! Solamente si han sabido detener el mundo, captar sus agujeros. Una vez más, cada cosa tiene su manera de estar agujerada, no hay dos cosas que lo estén de la misma manera. Eso es el intervalo.¹⁵⁶

La tercera operación, que consiste en hacer pasar líneas de fuerzas por los agujeros, según Deleuze es algo que requiere de “un poco de magia” ya que las líneas de fuerzas son concebidas como líneas de luces que brillan en ese universo detenido; y sobre estas mismas se producirán movimientos acelerados; lo cual, dirá el autor, es el famoso montaje hiperveloz del cine experimental.

¹⁵⁴ Ibid, p.234

¹⁵⁵ A través de sus múltiples libros, Castaneda describe variadas percepciones de este tipo; por ejemplo, mundos agujerados, el encuentro con guardianes: moscos o polillas gigantes, e incluso agujeros en el universo y en él mismo.

¹⁵⁶ Ibid, p.243

Es por ello que el autor logra encadenar las tres direcciones del cine experimental a las tres enseñanzas: 1) imagen-fotograma y la *detención del mundo*, 2) fotograma-intervalo y *agujerar la imagen*, y por último, 3) elemento genético de la imagen-movimiento y hacer pasar líneas de fuerzas por los agujeros.

Sin embargo, el cine experimental, como cualquier otro tipo de cine, no goza de privilegio alguno, es decir, que la percepción molecular sólo es otro tipo percepción. Ella únicamente vale en la medida que puede ser *reinyectada* a la imagen-movimiento. Lo que en palabras de Deleuze se expresa: “Quiero decir que si no la *reinyectan*, si no poseen el genio para efectuar la reinyección, el cine experimental puede esterilizarse a sí mismo”¹⁵⁷

Es por esto que Deleuze se pregunta acerca de la potencia del cine que se lanza en la dirección experimental, y de aquel que sabe reinyectar los datos experimentales en la imagen-movimiento. Para responder esta duda, se remite a tres cineastas y sus direcciones: 1) Antonioni con sus intervalos entre movimientos, 2) Bergman, *re-filmando* a partir de la quema de un fotograma; y 3) Godard con *¿qué pasa con el paseo en bicicleta del filme *Sálvese quien pueda?** Para Deleuze, en Godard: “hay una especie de dirección, hay como líneas diferenciadas en la creación y en la invención.”¹⁵⁸ En este caso, lo que vale para una cosa también vale para la otra; entonces el fotograma que se quema en el cine de Bergman es igual de importante que el que se quema en el cine de Landow.

E) Nueve observaciones sobre la percepción

En resumen, Deleuze propondrá nueve observaciones con base en el análisis de la imagen-percepción y el desprendimiento de una percepción molecular o percepción no-humana:

De acuerdo con la primera observación, Deleuze dicta que hay una distinción de dos polos de la percepción, 1) objetivo y 2) subjetivo. Y estos, corresponden a dos sistemas de la percepción, definidos como: 1) universal variación y 2) variación de imágenes con relación a un centro de indeterminación.

¹⁵⁷ Ibid, p.245

¹⁵⁸ Ibid, p.246

Segunda observación: no se puede dejar de pasar de un polo a otro, que dicho desde el cine, correspondería a nivel del problema: campo/contracampo.

Tercera observación: Deleuze se plantea el siguiente principio: entre más móvil sea el centro de referencia subjetivo; se pasará en mayor medida del polo subjetivo al objetivo.

Cuarta observación: Entre el paso de un polo al otro, se introduce en el cine una forma específica de la imagen-percepción, la cual recibirá el nombre de imagen semi-subjetiva, que se puede apreciar, por ejemplo, en el *travelling* donde la cámara ya no sigue a un personaje, sino que se desplaza entre los personajes.

Quinta observación: en el intento de dar un verdadero estatuto conceptual a la imagen semi-subjetiva; habrá que recurrir a la tentativa, expuesta por Pasolini, que culmina en el concepto, inventado por él mismo, de “imagen indirecta libre”, el cual remite a procedimientos técnicos específicos del cine, donde ya no se trata de que la cámara se desplace entre los personajes; sino que refiere a lo que Pasolini llamaba el *zoom*. Este procedimiento, en palabras de Deleuze, consiste en “el desdoblamiento de la percepción y el plano inmóvil o encuadre obsesivo, procedimientos que, según Pasolini, definen una dirección en el cine”¹⁵⁹

Sexta observación: La idea de la imagen-movimiento media tiende a darse en dos direcciones, la primera consiste en la percepción subjetiva de los personajes en movimiento, que salen y entran en un cuadro inmóvil; en la segunda dirección, se da la conciencia objetiva del cine por sí mismo bajo la forma de encuadre obsesivo.

Séptima observación: La conciencia fija del cine por sí mismo debe ser la conciencia del polo objetivo, hablando en términos bergsonianos, en el sistema de la universal variación. Coexistencia de dos estados de la percepción: 1) sólido, subjetivo y parcial, y 2) líquido, objetivo y verídico.

¹⁵⁹ Ibid, p.247

Octava observación: Es preciso que los dos polos se definan como dos formas de la percepción. Además, dos formas de las cuales una jugaría el rol de elemento genético con relación a la otra; es decir, que una funcionaría como *micropercepción*. Esta vez, la imagen-movimiento se desborda con una doble operación, la ya mencionada en el cine de Vertov.

Novena observación: En este punto, habría que reinyectar la percepción molecular a las imágenes-movimiento. De modo tal, que lo que cuenta, sea el conjunto del esquema, es decir sin una dirección que valga más que la otra.

Por lo tanto, con base en las nueve observaciones de la imagen-percepción, se muestra que la imagen-percepción comienza por ser un tipo de imagen movimiento. Pero, la imagen-percepción misma, únicamente va a poder desarrollarse y desarrollar sus polos, en la medida que tienda a sobrepasar la imagen-movimiento hacia otra cosa, hacia otro tipo de imagen. Y esto se llevará a cabo de dos maneras: 1) la imagen-percepción nos eleva a otra realidad que ya no es el movimiento (el movimiento entendido como un intervalo entre posiciones en el espacio); sino que, por el contrario, el intervalo entre el movimiento; y 2) el movimiento cinematográfico deja de ser ilusorio respecto al movimiento real, es el movimiento real y su transcripción cinematográfica los que son ilusorios con respecto en un real-cine.

F) Percepción y tiempo

La relación entre percepción y tiempo remite a la relación entre percepción y arte que se encuentra en Proust o a la de percepción y filosofía que expone Bergson. Ya que según Deleuze, no corresponde a la memoria, sino a la percepción, el problema que concierne a la creación, y este es correlativo al problema del arte. Además, la finalidad del arte, igual que la de filosofía, consiste en alcanzar una percepción ampliada, y para ello se necesita romper con la identidad; dicho por el autor: “Una percepción ampliada, ésa es la finalidad del arte

(o de la filosofía, según Bergson). Ahora bien, este objetivo no se puede alcanzar más que si la percepción rompe con la identidad que la mantiene fijada a la memoria.”¹⁶⁰

Ahora bien, lo fijo, para Deleuze, consiste en identificar la variación, o mejor dicho, la individuación sin identidad, contrario a definirlo como lo mismo de un elemento que se repite por una cualidad común a dos elementos. Por lo tanto, lo fijo no ha de ser definido por la identidad, ni se descubre por la variación, sino lo contrario. Además de que la relación de elementos entre sí es lo que creará la riqueza de la percepción.

No obstante, el problema de la percepción se hace cada vez más insistente, ya que hay individuos cuya variación es continua o cuya velocidad es inanalizable, es decir, que escapa a cualquier referencia con el espacio liso¹⁶¹, entonces la pregunta consiste en: ¿cómo percibirlos? De acuerdo con Deleuze, sólo se logrará con la ampliación de la percepción o, como se ha expuesto con base en el cine, con una percepción molecular. En el mismo sentido, pero desde otro enfoque, explica que en Proust la ampliación de la percepción consistirá en hacer perceptibles las variaciones en un medio estriado y las distribuciones en un medio liso. De tal modo que pueda identificarse lo diferente en cuanto tal, o en palabras de Deleuze:

Ampliar la percepción consiste en hacer sensibles, sonoras (o visibles), fuerzas, ordinariamente imperceptibles. Aunque estas fuerzas no sean el tiempo; se entrecruzan y se adhieren con las fuerzas del tiempo. El tiempo, que normalmente no es visible... Percibimos fácil y, a veces dolorosamente lo que está en el tiempo, percibimos también la forma, las unidades y las relaciones de la cronometría, pero no el tiempo como Fuerza, el tiempo mismo, “Un poco de tiempo en estado puro.”¹⁶²

¹⁶⁰ *Dos regímenes de locos*, p.266

¹⁶¹ Cfr. *Mil Mesetas*, pp.483-509. El espacio liso y el espacio estriado, Deleuze los tratará en el decimocuarto capítulo de *Mil mesetas*, en donde dice que la relaciones entre este tipo de espacios pueden darse de varias maneras, ya sea por oposición, por transición, o por complemento.

¹⁶² *Dos regímenes de locos*, p.268

Y de la misma manera, pero desde otra disciplina, Deleuze comenta que, desde la música y con base en la selección del ciclo musical que hace Pierre Boulez, es a partir de un tiempo *pulsado* que se liberaba una especie de tiempo *no pulsado*, de aquí que haya la posibilidad de producir una especie nueva de *pulsación*.

Es por este motivo que Deleuze demanda la precisión de este tiempo *no pulsado*, o, mejor dicho, hacer la precisión en esta especie de tiempo flotante o *un poco de tiempo en estado puro*. Para realizar esta precisión, el autor dice que el carácter más evidente, más inmediato, es que el tiempo denominado como *no pulsado* es una duración, un tiempo liberado de toda medida, ya sea regular, o irregular, simple o compleja. “Un tiempo *no pulsado*, por encima de cualquier otra cosa, nos pone en presencia de duraciones *heterócronas*, cualitativas, no coincidentes, no comunicativas.”¹⁶³ Esto llevaría a pensar en cómo pueden articularse este tipo de duraciones sin imponer una medida común por medio del espíritu. A lo que Deleuze responde, desde la música, con ciertas determinaciones del tiempo no pulsado, entre ellas: moléculas sonoras, en lugar de tonos puros o notas musicales. Estas moléculas sonoras, deben estar acopladas y preparadas para atravesar estratos de *ritmicidad* y de duraciones heterogéneas. Ahora bien, desde el cine, estas duraciones serán presentadas en imágenes-tiempo.

En resumen, al igual que el arte, ya sea desde la música o desde el cine, la filosofía requiere de una percepción ampliada para producirse. En otros términos, la percepción se vuelca sobre los objetos, pero la percepción ampliada se inclina sobre el pensamiento, y ahí cabe la posibilidad de percibir el tiempo, de intuirlo en sentido bergsonianos, es decir, de durar.

¹⁶³ *Dos regímenes de locos*, p.150

Conclusiones

“La emoción no es del orden del yo
sino del acontecimiento”
G. Deleuze

“Hay varias vidas, como decía Vertov,
una vida para la película, una vida en la película
y una vida la propia película, que hay que reunir.
En cualquier caso, una imagen no representa
una supuesta realidad, la imagen es en sí toda su
realidad”
G. Deleuze

Desde la perspectiva de la filosofía deleuzeana, un concepto filosófico cumple con una o más funciones del pensamiento filosófico, puesto que son definidos como *variables internas*. Dado lo anterior, Deleuze dice que el concepto es incapaz de nacer o de morir, ya sea por susto o a placer de un filósofo; ya que son otras las funciones de campo que lo destituyen relativamente. Es por ello que la crítica del concepto queda desestimada y es preferible construir nuevas operaciones y descubrir los nuevos campos que hacen del concepto algo inútil o inadecuado, para tal o cual problemática.

En este estudio, se ha puesto particular atención a la percepción, uno de los rasgos del sujeto. Por ello, oblicuamente, se ha enfatizado en el concepto de sujeto, incluso, con base en Kant y en Bergson, se ha hecho un concepto-valija de él. No obstante, la definición de Deleuze se lleva a cabo mediante dos funciones:

La primera consiste en una función de universalización; “en un campo donde lo universal ya no estaba representado por ciencias objetivas, sino por actos no-ético o lingüísticos.”¹⁶⁴ En este sentido encontramos el sujeto tal y como lo concibe Hume. Para él, el sujeto constituye un momento privilegiado en la historia de la filosofía, ya que invoca actos que sobrepasan lo dado. Por ejemplo, cuando se utilizan los términos *siempre* o *necesariamente*, entonces el campo correspondiente ya no es el campo del conocimiento, sino el campo de la creencia, como una nueva base para el conocimiento.

¹⁶⁴ Deleuze, G. *Dos regímenes de locos*, p.313

De acuerdo con la segunda definición de este concepto: “El sujeto desempeña una función de individuación en un campo donde el individuo ya no puede ser una cosa o un alma, sino una persona viva y vivida, hablante y hablada.”¹⁶⁵ Del tipo de relación (“yo”-“tú”), y se agregaría que se trata de una relación del tipo percibiente y percibida, soñadora y soñada. De tal modo que para Deleuze, ya con Hume, pero aún más con Kant, se cotejan estas dos funciones del sujeto: 1) el (*Je*) universal, y 2) el (*moi*) individual. En donde el (*Je*) funge como determinación del tiempo, y el (*moi*) individual como determinable en el tiempo.

No obstante, cabe aclarar que con Deleuze, no pueden oponerse las nociones de lo universal y lo singular, ya que cualquier elemento puede prolongarse hasta la proximidad del otro, y lograr un empalme. Es por ello que el conocimiento, e incluso la creencia, tienen que ser sustituidos por otra noción como la de *agencement* –que se traduce como *dispositivo* o *disposición*– del mundo. Además, de acuerdo con esta filosofía, estas emisiones de singularidad de tipo “lanzamiento de dados” crearán un campo trascendental sin sujeto (inversión del kantismo). Y dado este caso: “La noción de lo múltiple se convierte en el sustantivo de la multiplicidad y la filosofía es la teoría de las multiplicidades; que no remiten a un sujeto como unidad previa. Lo que cuenta ya no es lo verdadero y lo falso, sino lo singular y lo regular, lo relevante y lo ordinario.”¹⁶⁶ De tal suerte que, con Deleuze, la filosofía ya no se plantea el problema del conocimiento ni de la creencia; sino que hay un “tener que creer”. Dicho de otra manera, la pregunta del pensamiento se dirigirá a lo que constituye la singularidad del acontecimiento.

Pero, ¿qué es un acontecimiento para Deleuze? Un acontecimiento significa: “una vida, una estación, un viento, una mañana, una batalla, las cinco de la tarde... Se puede llamar *Hecciedad* o *ecceidad* a estas individuaciones que ya no constituyen sujetos o *yoes*.”¹⁶⁷ Y de aquí que surja la pregunta ¿qué somos, más *hecceidades* o más *yoes*? A lo cual, se

¹⁶⁵ Ibid, p.313

¹⁶⁶ Ibid, p.313

¹⁶⁷ Ibid, p.314. No obstante, el acontecimiento no solamente tiene este significado, a través de todo el texto de la *Lógica del sentido*, Deleuze, se dedica a definirlo de muchas maneras, por ejemplo: es algo que se divide al mismo tiempo entre el pasado y el futuro, los cuales divide hasta el infinito y se presenta como real en el primero y posible en el segundo. El acontecimiento es el sentido mismo, es lo incorporal en la superficie de las cosas, el sentido de lo expresado de la proposición, es *coextensivo* al devenir y el devenir mismo. Los acontecimientos son como los cristales, no ocurren no crecen sino por los bordes, sobre los borde.

responderá con la creación de una cuarta persona del singular, un ser no persona, un Ello. Allí, “donde nosotros mismos y nuestra comunidad nos reconocemos mejor que en los intercambios vacíos de un Yo con un Tú.” De modo que somos el *ello*.

Además, Deleuze dice que: “Si hay filosofía es porque tiene su propio contenido. Es algo muy simple: la filosofía también es una disciplina de creación, tan inventiva como cualquier otra disciplina, y consiste en crear o en inventar conceptos”¹⁶⁸ En este sentido, surge la pregunta por el concepto, y Deleuze dice que lo primero es tener una necesidad, es decir, que para fabricar un concepto, es preciso que exista una necesidad. En la relación entre cine y filosofía, se dirá que el filósofo es aquel que crea conceptos, y el cineasta es aquel que inventa bloques de movimiento/duración.

Ahora bien, en la relación entre filosofía y cine, no se trata de aplicar conceptos filosóficos a las imágenes cinematográficas, ya que no es cuestión de caer en la indeterminación, la efusión sentimental o en la *metafísica* aplicada. “En filosofía, se trata de un pensamiento imposible, es decir, de hacer pensables, mediante un material de pensamiento muy complejo, fuerzas que no son pensables.”¹⁶⁹ Es por ello que con el pensamiento deleuzeano, se extraen, según sea el caso de cada disciplina, sus propios conceptos o imágenes. Entonces, en términos de Deleuze:

Lo que llamamos conceptos cinematográficos son los tipos de imágenes y signos que corresponden a cada tipo. Así pues, dado que la imagen cinematográfica es *automática* y se presenta en principio como una imagen-movimiento, hemos investigado en qué condiciones se especifica en tipos diferentes. Estos tipos son, principalmente, la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. Su distribución determina sin duda una representación del tiempo, pero es preciso notar que el tiempo no deja de ser objeto de una representación indirecta en la medida que depende del montaje y se deriva de las imágenes-movimiento.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ibid, p.282

¹⁶⁹ Ibid, p.152

¹⁷⁰ Ibid, p.245

En este sentido, los pensamientos son intrínsecos a las imágenes, son completamente immanentes a ellas. Lo cual quiere decir, que se trata de un pensamiento concreto, el cual debe su existencia a esas imágenes y se da a través de ellas. De esta manera, captar una idea cinematográfica, dice Deleuze, consiste en *extraer pensamientos sin abstraerlos*. Pero, ¿qué quiere decir con esto? Se refiere a comprender los pensamientos con base en su relación interna con las imágenes-movimiento. Entonces, los libros de Deleuze no son de cine, ni se reflexiona sobre él; sino que se escribe “con” él.

De esta manera, Deleuze aclara que la filosofía no puede reflexionar sobre el cine ni sobre ninguna otra disciplina, por el contrario, ella se encuentra en una posición de alianza activa e interior con ellas, y es por este motivo que la filosofía no goza de privilegio alguno sobre las artes o la ciencia. En este sentido, la propuesta reside ya no en hacer una filosofía del cine, sino considerar al cine por sí mismo, mediante una clasificación de imágenes y signos. Por lo que el autor expone: “que hay un pensamiento en los grandes directores y que hacer una película es una cuestión del pensamiento vivo, creador.”¹⁷¹

El planteamiento del problema de la relación entre el cine y el pensamiento, resulta insuficiente, ya que según Deleuze, en la medida que se pregunta ¿cómo el cine representa el pensamiento?, porque no se trata de una relación entre el cine y la memoria, es decir, de evocar la reproducción del sueño en el cine, o la reproducción del recuerdo en el cine; sino de saber bajo qué forma el pensamiento se hará pensamiento en el cine. Es por ello que: “El cine en cuanto tal es una distribución de imágenes visuales y sonoras.”¹⁷²

Por lo tanto, la relación entre cine y filosofía, más allá consistir en aplicaciones de un elemento al otro, refiere a una alianza, en la cual el cine redefine sus problemas técnicos, sus corrientes y sus directores a través de un espesor filosófico con miras en los problemas de expresión y pensamiento. Por su parte, la filosofía replantea los problemas a través de imágenes, obteniendo de ello la invención de conceptos, ya sea la percepción molecular, el

¹⁷¹ Ibid, p.201

¹⁷² *Dos regímenes de locos*, p.198

universo no-humano, desconexiones sensoriales y motrices, la memoria o el tiempo; para explorar el pensamiento.

En otros términos, el cine crea imágenes-movimiento e imágenes-tiempo y la filosofía crea y se ocupa de los conceptos, que a su vez son también imágenes, o mejor dicho, imágenes del pensamiento. De tal modo que comprender un concepto, requiere del mismo esfuerzo que mirar una imagen. No obstante, cada disciplina tiene sus propios movimientos, sus medios y sus problemas.

Ahora bien, para responder las preguntas planteadas al inicio de esta investigación, se resume que la imagen-movimiento representa indirectamente el tiempo, en este sentido modela el tiempo con base en el montaje; y, por otra parte, la imagen-tiempo sí llega a presentar al tiempo de forma directa; en ella surge una nueva especie de personajes, distintos a los personajes de acción, que no pueden más que ser “videntes” y los objetos no son solamente útiles. Entonces la diferencia radical entre una imagen y otra consiste precisamente en el tratamiento y presentación del tiempo en el filme.

Lo que se observa es que, del paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, hay una inversión de la dependencia del tiempo al movimiento, y esto se dice de la relación entre el tiempo y el movimiento.

Por último, entre la percepción y el tiempo puede observarse la diferencia entre el tiempo *a priori* de Kant y el *a priori* del tiempo de Deleuze, porque, como se ha explicado en la lectura a Kant hecha por Deleuze, es Kant, en filosofía, el primero en realizar la inversión de la dependencia del tiempo al movimiento, pero también se había notado que sólo lo hace para establecer un tiempo ordinal, o dicho de otra manera, un tiempo de la acción.

Por ello, Deleuze dice que Hamlet es el héroe kantiano, el héroe de la acción, y la filosofía kantiana no es otra que una filosofía de la acción, por este motivo con Kant se inaugura una filosofía moral, reguladora de las acciones conforme a la razón. Su tiempo es el de la crítica, es el tiempo de la acción, y aunque llega a fijar el tiempo por medio del esquema y

de la síntesis, no logra reinyectarlo a la acción. Kant desdobra la percepción, y llega a la percepción del tiempo interior; sin embargo, al no poder introducirlo nuevamente al movimiento, la percepción encuentra a la muerte, para decirlo de otro modo, el tiempo es algo dado, es un presente con relación a un pasado y a un futuro infinitos, donde el presente es presente constante que niega la independencia del pasado, el tiempo para Kant es algo ya construido. En cambio, con Deleuze, el tiempo se construye, el tiempo tiene que reinyectarse al movimiento, tiene que hacer pasar líneas de fuerza por los agujeros de las cosas; ya no es una filosofía crítica porque no es una filosofía de la acción, sino que es una filosofía del *amor*, en donde el amor consiste en *tener que creer*, ya no tiende al conocimiento, ni a la creencia. Ya no se conoce, sino que se crea. Por ello el sujeto se desvanece a favor de un *agencement*.

En resumen esta tesis expone tres métodos de hacer filosofía y aborda el planteamiento de dos problemas fundamentales de la misma, la percepción y el tiempo. El primer método es la crítica, y pertenece a Kant, para llegar a una ontología de la diferencia, en donde la percepción se somete al conocimiento y hace derivar un relativismo, ya que exterioriza los objetos mediante el tiempo y el espacio porque ellos son formas *a priori* de nuestra sensibilidad. Respecto al tiempo, Kant lo libera del movimiento y lo vuelve una forma pura del espíritu, condición bajo la cual es posible que aparezcan los fenómenos; sin embargo, lo libera, pero queda sometido a un orden, al orden del presente. El segundo método es la intuición, el cual corresponde a Bergson, en donde la percepción se identifica inmediatamente con la vida. En cuanto al tiempo, Bergson va un paso más allá que Kant, pues enuncia un tiempo homogéneo, es decir, un elemento común a todas las duraciones. Por último el método rizomático de Deleuze, donde la percepción no basta con ser amplificadora; sino que es necesario reintroducir el movimiento para la creación. El tiempo para Deleuze, es una forma vacía, como lo dice Proust es un poco de tiempo en estado puro. Con ello, al igual que en el cine moderno, el *a priori* del tiempo vale por sí mismo, es decir, que no permanece atado al Todo del Montaje; como sí sería con relación en el tiempo *a priori* que queda sometido al orden temporal.

Bibliografía

Primaria:

BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo movible*. [Trad. San Martín Gonzalo] Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1936.

----- *La evolución creadora*, [Trad. Pablo Ires] Buenos Aires, Cactus, 2007.

----- *Materia y memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. [Trad. Pablo Ires] Buenos Aires, Cactus, 2010.

----- *La energía espiritual*. [Trad. Pablo Ires] Buenos Aires, Cactus, 2012.

----- *Lecciones de estética y metafísica*. [Trad. María Tabuyo y Agustín López] España, Siruela, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Los signos del movimiento y del tiempo: Cine II*. [Trad. Pablo Ires y Sebastián Puente] Buenos Aires, Cactus, 2011.

----- *Bergson y las imágenes. Cine I*. [Trad. Pablo Ires y Sebastián Puente] Buenos Aires, Cactus, 2010.

----- *Kant y el tiempo*. Buenos Aires, Cactus, 2008.

----- *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*. [Trad. Irene Agoff] Barcelona, Ediciones Paidós, 1984.

----- *La Imagen-Tiempo, Estudios sobre cine 2*. [Trad. Irene Agoff] Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.

----- *Lógica del sentido*. [Trad. Miguel Morey] Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.

----- *La filosofía crítica de Kant*. [Trad. Marco Aurelio Galmarini] Madrid, Cátedra, 2008.

----- *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. [Trad. José Luis Pardo] España, Pre-Textos, 2005.

----- *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. [Trad. José Luis Pardo] España, Pre-Textos, 2007.

DELEUZE, Gilles/Guattari Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. [Trad. José Vázquez Pérez] España, Pre-Textos, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. [Trad. de Pedro Rivas.] España, Alfaguara, 2000

----- *Crítica de la Razón Pura*. Edición bilingüe, [Trad. de Mario Caimi] México, FCE, UNAM y UAM, 2009.

----- *Los sueños de un visionario explicados por los sueños de la Metafísica*. Madrid, Alianza editorial, 1987.

MARTINS, Diamantino. *Bergson: La intuición como método de la metafísica*. España, Madrid, 1943.

TORRES ORNELAS, Sonia. (Montajes) *Entre filosofía y cine*. México, D.F., Editorial Torres y Asociados, 2012.

Secundaria:

ARISTARCO, Guido. *Historia de las Teorías cinematográficas*. [Trad. de Andrés Boglár] Barcelona, Editorial Lumen, 1968.

AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. [Trad. José Ángel Alcalde] Barcelona, Ediciones Paidós, 1998.

BARLOW, Michel. *El pensamiento de Bergson*. [Trad. María Martínez Peñaloza] México, D.F., FCE, 1968.

BECKETT, Samuel. *Film*. [Trad. Jenaro Taléns] Barcelona, Tusquets Editor, 1975.

BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. [Compilador Gilles Deleuze. Trad. Mauro Armiño] España, Alianza Editorial, 1977.

CASTANEDA, Carlos, *Relatos de poder*. [Trad. Juan Tovar] México, D.F., FCE, 2010.

----- *El arte de ensoñar*. México, D.F., Grupo Editorial Planeta, 2008.

HART, Michael. Deleuze. *Un aprendizaje filosófico*. [Trad. Alcira Bixio] Argentina, Paidós, 2005.

MATT, Lee/ Fisher Mark. *Deleuze y la brujería*. [Trad. Juan Salzano] Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

NAVARRO Cordón, Juan Manuel. “Kant: Sendas de la libertad”, en *Del renacimiento a la Ilustración*. Ed. Trotta, Madrid, 2000.

SIMONDON, Gilbert, *Curso sobre la percepción (1964-1965)*. [Trad. Pablo Ires] Buenos Aires, Cactus, 2012.

TARKOVSKI, Andrey. *Esculpir al tiempo*. [Trad. Miguel Bustos García] México, UNAM, 2009.