



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**CHAPLIN: LA INSISTENCIA DE LA RISA**

**TESIS**

**Que para obtener el título de  
LICENCIADA EN FILOSOFIA**

**PRESENTA**

**Kenia Padilla Tufiño**

**DIRECTORA DE TESIS**

**Dra. Sonia Torres Ornelas**



**Ciudad universitaria, Cd. Mx., 2018.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*A mis padres, por mostrarme que se puede  
hacer una amalgama entre cuerpo e idea;  
entre una presencia y una ausencia.*

*Gracias por estar e insistir en los momentos  
más importantes de mi vida.*

*Pero sobre a ti, mujer, madre y padre, simultaneidad  
en el tiempo que acompasa mis pasos a través de mi existir..*

## AGRADECIMIENTOS

*A mi padre, quien a pesar de no poder seguir mi camino con su presencia, forjo y ayudo a que mi vida llegará hasta este punto, la idea de su existir abrazó mi existencia desde mis primeros años de vida, a pesar de su ausencia, hoy sé que él se sentiría pleno de observar que he llegado a este punto de mi camino. Al mismo tiempo su partida me enseñó la efímera y delicada que es la existencia de un cuerpo, y eso debe dar motivos para abrazar la vida con todo su esplendor, con las ausencias y con las presencias, con dolores y regocijos.*

*A mi madre, mujer que ha estado y estará presente en mi existencia y en mi mente, le agradezco el esfuerzo, la entrega y la pasión con la que acompasó mi camino y el florecer de la vida que ahora recorro, ella presencia llena de coraje y de fuerza que jamás se dejó vencer, a pesar de saber que sería difícil, gracias por apoyarme, pero sobre todo por estar y hacer una vida a mi lado, habitas mi cuerpo, lo cobijas cuando la desolación llega a mis días, llenas mi mente con tu esencia que irradia vida, estoy cierta de que sin ti, esto solo sería una posibilidad; tu ser permea el espacio y el tiempo que habito, tensa y libera mi vivir, sé lo importante que esto es para ti, mi gratitud es ilimitada hacia ti, solo me resta decir que estas líneas son para ti, en respuesta a tu perseverancia, tu apoyo y tu amor.*

*A la doctora Sonia Torres Ornelas, por brindarme su apoyo durante todo el proceso de investigación, pero, sobre todo por el tiempo invertido en este trabajo, agradezco la confianza depositada, por ver en esta investigación algo que podía ser fructífero. Tiene mi infinita gratitud, todo mi respeto y cariño, porque no solo veo en ella una profesora o una asesora, veo a una mujer increíble e imprescindible que tuve el gusto de conocer y colaborar a su lado.*

*A mi hermano, compañero en gran parte de mi vida, ser lleno de bondad y carisma que hace de la vida algo mejor cada día, gracias por hacer de mi familia un mejor lugar.*

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>1. Henri Bergson: Una nueva concepción de la imagen.....</b>	<b>10</b>
1.1 El cuerpo, un sistema de percepciones y afecciones.....	26
1.2 Tres tesis sobre el movimiento.....	31
1.3 Ontología de la imagen-movimiento.....	35
<b>2. Problema del humor en el cine: El caso Charles Chaplin.....</b>	<b>37</b>
2.1 Rasgos de lo cómico.....	45
2.2 Risa: gesto que insiste.....	53
2.3 Efecto cómico en el cine de Chaplin.....	58
<b>3. Filosofía y Arte.....</b>	<b>63</b>
3.1 Derrames entre filosofía y cine.....	66
3.2 La comedia de Charlot como escape a lo establecido.....	74
3.3 El circo: Una combinación de ocios.....	81
<b>Conclusiones.....</b>	<b>86</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>88</b>

## INTRODUCCIÓN

Al pensar en Chaplin se desearía ante todo comprender la conformación de un pensamiento que ve los hechos de una manera tan poco común y reacciona con imágenes igualmente extrañas.

S. M. Eisenstein.

La filosofía de Henri Bergson ha marcado el pensamiento de manera significativa, como lo señala Gilles Deleuze, quien sabe ver las grandes etapas en los conceptos de Duración, Memoria e Impulso vital.<sup>1</sup> En *Materia y memoria* (1896), Bergson se hace cargo de los debates entre idealistas y materialistas; se interesa en llenar los huecos que se habían abierto entre idea y materia, por un mal planteamiento del problema. La tarea que emprende es la de replantearlo, *pero plantear el problema no es simplemente descubrir, es inventar*.<sup>2</sup> Su filosofía ejerce la intuición como método para pensar sin excluir, la invención, es decir, lo artístico. Deleuze considera que éste es uno de los métodos más elaborados; incluso el más elaborado.

*Materia y Memoria* es un escrito particularmente importante, porque ahí se despliega una ontología de la imagen a partir de las tres tesis sobre el movimiento. Es una filosofía moviente que se distingue de las filosofías estáticas o sedentarias para las cuales el movimiento depende de puntos fijos. El movimiento, calificado negativamente por las filosofías platónicas, es restituido de su valor metafísico y su sentido vital, su autonomía. Es en este punto que Deleuze emprende sus estudios sobre cine que se tienen en cuenta para el desarrollo de esta investigación, la cual, entonces estará atenta a la exposición de las tres tesis del movimiento y su relación con las imágenes cinematográficas, en particular las elaboradas por Charles Chaplin en la etapa Charlot de su obra. Desde luego, se tendrá en consideración la evolución del cine, desde su etapa inicial, en que se le calificaba como industria, hasta su aceptación como arte.

---

<sup>1</sup> Cfr. Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p.12.

En la obra de Charles Chaplin se observa a un *analista de la desdicha humana que ha filmado la vida de la humanidad contemporánea, sus desdichas, sus luchas, sus ilusiones y desilusiones*.<sup>3</sup> Chaplin se apropia de las sensaciones, y mediante la comedia las presenta en sus filmes, tal es el caso de *Modern Times* (1936) donde se aprecia una crítica al capitalismo de la época. Charlot aparece como esta nueva figura que se adueña de la simplicidad, y hace de ella un trabajo artístico, forja su obra en la comedia. Hace visibles problemas comunes *pero los muestra con agudeza, originalidad, y con una fuerza de imaginación*.<sup>4</sup>

Bergson, además, de posibilitar la exposición sobre cine con sus tesis acerca del movimiento, permite trabajar sobre este fenómeno cómico característico del cine clásico, por eso es pertinente tener en cuenta estas dos partes dentro del presente trabajo. El nexo entre filosofía y arte que se establece, porque ambas formas de expresión se desarrollan sobre las sensaciones. Están en contacto con la vida. La filosofía se hace como modo de pensar que se aparta de lo tradicional, de lo establecido; en la filosofía debe haber un esfuerzo, una violencia, es un ejercicio duro, en el cual no cabe la idea de estancarse en los límites. Filosofía, ciencia, arte, son modos de pensar. *Pero la red tiene sus puntos culminantes allí donde la propia sensación se vuelve sensación de concepto o de función, el concepto, concepto de función o de sensación, y la función, función de sensación o de concepto*.<sup>5</sup> La importancia que subraya Deleuze se sitúa en el hecho de no encasillarse en lo unificado, sino desbordar a fin de crear y re-inventar el pensamiento.

## **EL DESBORDE RISIBLE**

Se tiene como objetivo hacer visible una imagen sobre el cine de Charles Chaplin que tiene que ver con la vida, con estos signos o exaltaciones del cuerpo, que se manifiestan por diversas sensaciones, alegría, tristeza etc., se busca defender la tesis de que, en la imagen cinematográfica de Charles Chaplin la risa aparece como uno de los caracteres transgresores en el cine clásico, específicamente en la comedia clásica siguiendo la teoría sobre lo cómico que enuncia Bergson, como se puede observar en las primeras líneas de su texto *no hay nada cómico fuera de lo que es propiamente <humano>*.<sup>6</sup> Desde esta primera definición, se muestra lo cómico estrechamente ligado a lo humano y se debe

---

<sup>3</sup> Bleiman, M. *La imagen de pobre hombre*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p.26.

<sup>4</sup> *Ibíd*, p.28.

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993, p.201.

<sup>6</sup> Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Cátedra, 1973, p.12.

entender que no se puede ver fuera de ello. En la comedia de Chaplin se observa el gesto humano cuando aparece la función social, medio natural de la risa, que es la vida misma, por lo tanto, no puede existir la risa sin alguien que ría; la risa es una sensación que siempre busca prolongarse.

Antes de integrar la tesis, se debe comprender ¿por qué lo cómico nos causa risa? *Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura.*<sup>7</sup> La risa es el efecto de lo cómico y dicho efecto se produce en la sociedad, es ahí donde encuentra su fuerza expansiva.

Lo segundo que se busca es hacer visible en el cine de Chaplin sobre todo en la etapa *Charlot* enmarcada en el cine de duelos, donde se trabaja mediante oposiciones y luchas de dualidades, que existe algo que escapa, algo que no puede ser clasificado, que no puede ser codificado, para recuperar la lectura que hace Deleuze a propósito del Sofista de Platón. A lo largo de la investigación se buscará hacer una lectura que pueda incluir la interpretación del sofista en conjunto con el elemento rebelde de Chaplin; si esto llega a hacerse posible, se abrirá una nueva vía hacia la investigación, dado que situados en esta lectura es posible abandonar la representación. Estos dos objetivos forman el núcleo de toda la tesis; concatenados, se buscará mostrar esta nueva posibilidad en el cine mudo y el entrecruzamiento de filosofía y cine.

Tomando en cuenta el medio natural de la risa se puede trazar una ruta a seguir: el papel de los agentes de la risa, para entender la importancia del cuerpo, el cual, como dice Bergson, existe una imagen que contrasta con todas las otras por el hecho de que no la conozco exclusivamente desde afuera por percepciones, sino también desde dentro por afecciones.<sup>8</sup> El cuerpo debe ser analizado en su función individual y después trasladarlo a su función social, la función social debe ser entendida como la relación de cuerpos, para atender estas relaciones humanas en el fenómeno cómico, pues éste da la posibilidad al surgimiento y creación de la comedia que a su vez producirá la risa que se hace presente en el cine de Chaplin.

La comedia cinematográfica tiene sus inicios con Georges Méliès, con él, el filme empieza a contar historias; a lo largo del espectáculo cinematográfico creado por Méliès nacen nuevas estrellas que se entusiasmarán por el cine, tales como Max Linder, Charles Chaplin y D.W. Griffith. *Papá Ganso inventó una nueva palabra mágica, que*

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p.14.

<sup>8</sup> Bergson, Henri. *Materia y Memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006, p. 33

*transformaba lo real en fantástico, lo normal en inverosímil y lo lógico en absurdo.*<sup>9</sup> Max Linder se apropia de esta palabra mágica ‘gag’ y da paso a lo cómico de las situaciones. Me parece pertinente mencionar a Max Linder porque Chaplin toma varios de sus elementos; de hecho, a partir de la figura de este actor nace el personaje tan famoso Charlot. Chaplin llega a sustituir el arte de Max Linder alrededor del año 1914; la historia del cine se bifurca y abre muchos caminos con más autores que tienen gran importancia en el nacimiento de la comedia. No se abordarán todos estos cineastas para no desviar la intención y el interés del trabajo. Se hablará de algunos para crear un hilo que permita una visión general del desarrollo de la comedia hasta llegar al auge del arte en Chaplin. Mack Sennett fue un descubridor de nuevas fuerzas artísticas, el talento del joven Chaplin le pareció interesante; en ese momento se encontraba trabajando para la Keystone. Sus giras lo llevaron a París, después por toda Europa, y en dos ocasiones a los EE.UU. Soñaba con ser galán joven e interpretar los Romeos cuando fue contratado por la Keystone para ser payaso.<sup>10</sup> A partir de esta relación con Keystone, y con Mack Sennett empieza a nacer Charlie y su comedia. Su arte empieza a madurar, y hacia 1915 ya había hecho 15 filmes para la Essanay. Fue entonces cuando el cine empezó a conocer a esta gran figura dentro del nuevo arte naciente.

Se subraya la importancia del arte cinematográfico para la investigación, porque se retoman las tesis sobre el movimiento propuestas por Henri Bergson, a partir de quien se cuenta con una ontología de la imagen que permite comprender la imagen cinematográfica y, paralelamente, la naturaleza del cuerpo, de lo cómico y de la risa. Se tratará de rastrear y analizar la comedia y el efecto risible en la película *The circus* (1928). Una vez obtenida la concepción de la comedia y de la risa como su efecto, se podrá observar la apropiación de la fisonomía cómica del personaje ya tan famoso ‘Charlot’, posteriormente se hará el análisis de la risa como transgresión que se hace visible en la imagen-acción de Charles Chaplin, en este camino se espera que la naturaleza del simulacro, descrito por Gilles Deleuze como *elemento rebelde* encontrado en el diálogo platónico el *Sofista*, ese ser multiforme y desconcertante, ayude a explicar que la comedia y la risa son una manera de transgredir.

Finalmente, mostrar que Charles Chaplin se apropia de la risa como una de las sensaciones transgresoras más importantes que existen. Se observa que la risa como sensación debe ser trabajada con suma cautela, porque vista como gesto transgresor en el

---

<sup>9</sup> Kosintsev, G. *El arte popular de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva visión, 1973 p.85.

<sup>10</sup> Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p.100.

cine se hace presente como efecto, es decir, el que ríe aparece como aquel que se emociona, individuo que se posiciona en este estado de conmoción ante el actor cómico, ante la pantalla que mira, pero al mismo tiempo es afección que atraviesa los cuerpos. El análisis del reír tomado en su función verbal en infinitivo develará estos aspectos con más detalle a lo largo de la investigación. La risa es efecto de la comedia y afección que impacta sobre los cuerpos. Con este recorrido se busca llevar la obra de Charles Chaplin hacia una nueva lectura que a su vez implica otra comprensión del cine clásico, de la comedia, porque allí la acción adquiere un valor decisivo, debido a que, desde una óptica conservadora, la acción pertenecería a espacios codificados; en este nuevo enfoque, es posible indagar algún elemento aleatorio que destruya esta creencia, y mostrar, en cambio, que filosofía, arte y vida mantienen relaciones más estrechas de lo que podría pensarse y que gracias a estos elementos azarosos se pueden trazar otras líneas.

## 1. HENRI BERGSON: UNA NUEVA CONCEPCION DE LA IMAGEN

Lo que llamo ideas son imágenes que dan que pensar.

Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos*.

El concepto de imagen ha ocupado un lugar decisivo en la filosofía desde que fue enunciado por Platón en el diálogo el *Sofista*, para indicar la existencia de un ser multiforme que no podía adecuarse al régimen dialéctico. La imagen se descubre cómo problemática, puesto que designa una realidad que escapa a toda fijación y sin embargo se insinúa por todas partes. La imagen es el sofista en persona, al que solamente puede acorralarse mediante un método consistente en siete divisiones o diairesis, de las cuales la séptima resulta particularmente sugerente para llevar a cabo la presente investigación. En la primera parte de esta diairesis, Platón define al sofista como un mago para la contradicción que, sin realmente poseer un saber verdadero, aparenta ser un sabio. "...el sofista se nos ha mostrado poseyendo una ciencia de la opinión sobre todas las cosas, pero no la verdad."<sup>11</sup> Esta primera aproximación al sofista muestra caracteres importantes, primero, Platón empieza a considerar que ellos saben hacer uso de la opinión haciéndola pasar por un saber verdadero; la *doxa*, al no ser un saber verdadero tiene como fundamento la falsedad. Declara al sofista como alguien que contradice porque habla de cosas contrarias a la verdad. Lo que le resulta más inquietante a Platón es la ambigüedad del sofista, el hecho de aparecer según falsedad y parecer verdadero.

Las opiniones se generan a través de técnicas imitativas, de las que se desprenden otros dos tipos de técnicas, las de la copia y las de la apariencia. En esta parte solo quedan enunciadas estas últimas como técnicas. A continuación, la diairesis ya no se ocupa de si el sofista es alguien que contradice, sino de la naturaleza de este contradictor, que se hace presente. Platón tiene en cuenta que el sofista es alguien que puede y sabe imitar las cosas

---

<sup>11</sup> Platón, *Sofista*, Madrid, Alianza, 2010, 233c-d.

que son, por eso, “parece que hay que dividir lo más rápidamente posible la técnica de la producción de imágenes [...]”<sup>12</sup> En esta segunda parte, Platón divide la técnica de la producción de imágenes. Pero, ¿qué es la imagen, y qué tipo de relación mantiene con las cosas, en la función representativa que le es asignada por Platón? Para responder esta pregunta, es preciso tener claro qué significa *producir*. Según Platón, “a todo lo que no es antes y alguien lo conduce después al ser, decimos de algún modo que quien lo conduce <produce>, y que lo conducido <es producido>.”<sup>13</sup> Las técnicas productivas conciernen a todo aquello que está fuera del ser y alguien llega a darle existencia, sean cosas o saberes. La producción hará posible la aparición de nuevos objetos, tal y como lo sugiere Platón con el ejemplo de la figura del sabio (σοφός) que acompaña el conocimiento sin ningún fin o beneficio, y, por otro lado, el sofista (σοφιστής), alguien que dice poseer un saber, pero en realidad no lo tiene; el sofista es imitación del sabio que hace uso de cualquier tipo de técnica (en este caso técnicas de producción) para convencer y conducir cosas al ser. El sofista mismo, es producción, porque es el otro lado del sabio, se produce y se hace, aparece como una nueva forma de ser que antes no existía; él mismo es llevado a la superficie.

La producción de imágenes se da de dos formas, como copias y como apariencias. Para Platón la imagen es o bien copia o bien apariencia. Lo que las distingue es el procedimiento productivo, puesto que en la técnica de la copia se observa que hay producción de imágenes. La técnica productiva es capaz de representar una imagen reproduciendo un modelo; al copiarlo, se asimila al original. “¿Acaso no es cierto que los artesanos, dejando a un lado la verdad, no reproducirían en las imágenes las proporciones reales, sino las que parecen hermosas?”<sup>14</sup>

La copia, por tanto, es aquella producción que conserva similitud con la verdad. La verdad es la Idea de la cual las copias conservan o comparten alguna similitud: Belleza, Justicia, Bien. La Idea platónica afirma el carácter espiritual, inmaterial de la realidad inteligible respecto de la cual la imagen como copia participa gracias a una relación de semejanza interior. Los artesanos, como dice Platón, no reproducen las proporciones reales de las cosas, sino únicamente aquello que aparece como hermoso; no pueden reproducir la Idea por su incapacidad para conocer todas las cosas; para hacerlo, tendría que ser divino.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, 235c.

<sup>13</sup> Platón, *Sofista*, Madrid, 2010, 219b.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, 236a.

Como no lo es, solamente puede participar en mayor o menor grado de la sabiduría o de las Ideas. Platón deja claro que la copia es semejanza.

¿Cómo llamaremos a lo que parece que se asemeja a lo bello, porque no se contempla desde un punto de vista apropiado, pero que, si alguien tuviera la capacidad de ver adecuadamente las cosas en sus verdaderas dimensiones, resultaría que no es similar a lo que dice asemejarse? ¿Acaso no lo llamaremos <apariencia>, puesto que aparenta, pero no se asemeja?<sup>15</sup>

La segunda forma de producción de imágenes es la apariencia; se trata ahora de una imagen que no guarda semejanza con la Idea, no tiene por tanto ninguna similitud con la Idea, únicamente aparenta. La imagen platónica es, o bien copia, o bien apariencia.

La producción de imágenes se ha develado siguiendo el método de *diairesis*, a partir del cual el sofista es tenido como un productor de apariencias, de imágenes que no hacen sino aparentar sin lograr ninguna similitud con lo verdadero. El sofista no puede ser atrapado en la lógica de la identidad de la Idea y la semejanza de la copia; es, desde este punto de vista, no ser, pero de una índole tal, que ese no ser, algo es. ¿Qué es ese *algo* que el no ser *es*? Platón abandona el principio de Parménides, en lo que suele denominarse *parricidio*; su sistema de pensamiento admite al sofista que no es copia, sino apariencia. La consecuencia de este alojamiento del no ser en el ser, es que la razón no solamente produce argumentos verdaderos, sino también opiniones y hasta falsos pensamientos. “Y si hay engaño, es necesario que todas las cosas estén llenas de imágenes, de copias y de apariencias.”<sup>16</sup> Platón sigue en esta búsqueda, casi hasta el final del diálogo, teniendo en cuenta que el no ser tiene alguna existencia que en cierto modo participa del ser, que el mundo sensible se encuentra lleno de imágenes.

Es preciso tomar la apariencia de una manera más delicada. “Cuando se presenta en alguien, no por sí mismo, sino por medio de la sensación, ¿se puede a, su vez, llamar correctamente a tal afección de otro modo que <apariencia>?”<sup>17</sup> La apariencia parece ya no indicar directamente que se trata de una imagen, sino una afección o una sensación que se enuncia o se hace. La apariencia es lo que parece. El sofista es lo que parece, pero no es. La imagen, en cambio, es semejanza sin llegar a ser la cosa que representa. Platón

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 236b.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 260c p.181

<sup>17</sup> *Ibíd.*, 264a.

sitúa al sofista en la producción de apariencias, debido a que éstas son las copias más degradadas, las más alejadas de la Idea.

El sofista representa lo que no está en su sitio porque está en constante cambio. Este diálogo narra la mirada que Platón lanza a la realidad del movimiento, el tiempo y el cambio, pero se trata de una mirada que se aleja para recuperar el motivo de una filosofía que afirma lo estable, la eternidad y lo inmutable, desde donde la imagen queda asegurada como una copia de la forma, del molde, mientras que la imagen-apariencia queda excluida. Por eso la imagen tiene positividad sólo cuando se entiende como copia, cuando participa de la Forma. Hemos dividido la técnica de la producción de imágenes en dos especies: la técnica de la copia y la técnica de la apariencia.”<sup>18</sup> Gilles Deleuze hace una lectura sugerente de esta realidad múltiple constituida por las copias gobernadas por la semejanza, y las copias rebeldes. “Interior y espiritual, la semejanza es la medida de una pretensión: la copia no se parece verdaderamente a algo más que en la medida en que se parece a la Idea de la cosa.”<sup>19</sup> La pretensión de la filosofía platónica, dice este pensador francés, es la semejanza. Por este motivo, aunque Platón habla de la copia y de la apariencia como formas de producir imágenes, la que se ofrece como verdadera es la copia, gracias a que mantiene una semejanza interior o espiritual con la Idea.

La copia situada en la lógica de la semejanza tiene un valor ontológico; la apariencia que burla el sentido de la semejanza, tiene un valor negativo, es una imagen portadora de no ser.

Y estando confundidos por esto, todavía se esparcía un vértigo más sombrío, al parecer el razonamiento que, disintiendo de todos, sostiene que ni la copia, ni la imagen, ni la apariencia son nada en absoluto, porque lo falso no es de ningún modo nunca nada.<sup>20</sup>

Platón reitera que lo falso no es en ningún modo nada, revocando de esta manera lo que había escrito, a propósito de que el no ser tendría que ser algo y que por tanto participaría del ser. El carácter negativo se posiciona en este ser de la imagen como copia y apariencia, sin embargo, al ser este un diálogo con fulgores distintos al de diálogos preliminares, el carácter de la falsedad empieza a ser pensado dentro de la filosofía platónica como una

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 264c.

<sup>19</sup> DELEUZE Gilles, “Lógica del sentido” Barcelona, Paidós, 1925, p. 258.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, 264d.

negación, sí, pero esconde un carácter ontológico que hará posible instaurar una concepción de la imagen como algo en sí mismo. Y si bien Platón no desarrolla este camino, llega a formularlo porque acepta que aquello que es falso también posee un ser en tanto que falso. Lo falso no queda desdeñado como en diálogos anteriores, en los que lo único que poseía ser era aquello que participaba en justa medida de las Ideas verdaderas. El diálogo el *Sofista* resulta interesante, debido a esta posibilidad de contemplar la imagen como copia y como apariencia. “Pero ahora, cuando se ha demostrado que tanto el discurso falso como la opinión son, se puede admitir que las imitaciones de las cosas que son, son y que, a partir de esta disposición, se produce una técnica del engaño.”<sup>21</sup>

Platón termina por aceptar esta otra parte del discurso, lo falso, la copia, la imagen; existe un carácter ontológico en tanto que se es falso. Queda demostrado que las imágenes *son* únicamente en tanto que aparecen como falsas dentro del discurso, pues incluso las apariencias están ligadas directamente con lo sensible al ser expresadas por afecciones o sensaciones, y sólo en esta medida participan del ser.

La dialéctica entre el discurso verdadero y el discurso falso sigue latente, pues la filosofía platónica procede mediante una dialéctica de la rivalidad (*amphisbetesis*), que está presente en todo el diálogo, porque lo que se busca en todo momento es seleccionar; primero, la selección del verdadero sabio, luego, cuáles son las producciones de imágenes, para llegar a saber la naturaleza de lo que es y lo que no es, y por último para definir al sofista.

Gracias a este diálogo, se abre la posibilidad de considerar la imagen de diferentes formas. Deleuze es muy claro cuando resalta la importancia de la selección, por encima de la división: “Invertir el platonismo ha de significar sacar a la luz esta motivación, <acorrallar> esta motivación: como Platón acorralla al sofista.”<sup>22</sup> La inversión del platonismo que propone Deleuze hace posible una nueva concepción de las imágenes: las imágenes consideradas *falsas* por Platón, adquieren positividad como *simulacros*. El propio Platón concede esta lectura, por lo que habría que decir que, en el diálogo el *Sofista* se efectúa el primer movimiento de inversión del platonismo, pues, como señala Deleuze, “La finalidad de la división no es en modo alguno dividir un género en especies, sino,

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 264d

<sup>22</sup> DELEUZE Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1925, p.255.

más profundamente, seleccionar linajes: distinguir pretendientes, distinguir lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico.”<sup>23</sup>

Más allá de ver un dualismo en Platón, Deleuze muestra que su filosofía busca seleccionar, elegir a los pretendientes verdaderos de los falsos pretendientes; de esta manera, en el *Sofista* se distinguen dos tipos de producción de imagen, copia y apariencia, para situar al sofista. La copia aparece como el pretendiente verdadero y la apariencia, como falso pretendiente. Deleuze propone que el pensamiento platónico puede ser invertido, esta inversión ha de significar proceder de la misma manera que Platón plantea, acorrallar al sofista, esta vez para acorrallar al falso pretendiente platónico; hacer una nueva forma de pensamiento a partir de esta inversión. Platón busca con la selección de linajes la afirmación de la identidad con el ser, con la Idea misma. El sistema platónico se determina por la ascensión; su principio consiste en aspirar a la altura; sin embargo, en el sofista se da otro movimiento lleno de rebeldía pues es un movimiento horizontal que señala el desvío de las copias falsas respecto de la fórmula de la Identidad y la Semejanza. Es cierto que Platón no llega a realizar la inversión de su propio sistema, pero traza el camino para ello. El sofista queda como un imitador irónico “¿No era preciso llevar la ironía hasta allí? ¿No era necesario que Platón indicara esta inversión del platonismo?”<sup>24</sup> Cuando Platón define al sofista como un ironista privado, se vuelve casi indiscernible con el propio Sócrates. La ironía socrática es un verdadero arte de las alturas. Platón se pregunta si el sofista no estaría situado entre lo ascendente.

Deleuze distingue tres tipos de imágenes a las que llama *pretendientes*: pretendientes bien fundados; pretendientes mal fundados; y pretendientes no fundados. “El fundamento es lo que posee algo en primer lugar, pero que lo da a participar, que lo da al pretendiente poseedor en segundo término por cuanto ha sabido atravesar la prueba del fundamento.”<sup>25</sup> Esta selección en Platón alcanza su objetivo cuando se hacen visibles los pretendientes bien fundados.

Las copias consideradas como pretendientes verdaderos son aquellas que poseen pretensiones bien fundadas porque mantienen semejanza con la Idea, como lo reconoce Platón, para quien la identidad superior con la Idea es lo que garantiza que éstas sean buenas copias y que sus pretensiones sean bienhechoras. “El pretendiente sólo se

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 256.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p.257.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p.257.

conforma al objeto en tanto que se modela (interior y espiritualmente) sobre la Idea.”<sup>26</sup> La copia adquiere valor ontológico gracias a que se funda sobre la esencia, sobre la Idea; en tanto que participa de la esencia, sus pretensiones están justificadas como buenas y absolutamente válidas, por eso Platón las pone dentro del rango de lo que mantiene semejanza; las copias se fundan sobre semejanzas internas, pero también derivadas. Las copias cuentan con una operación productora y una recta opinión, pero en ningún momento la copia será un saber en sí. La distinción entre lo que es considerado como un saber-verdadero y una opinión-falsa persiste, si bien falsa, es una recta opinión fidedigna, en la medida en que posee la semejanza del modelo o del original.

Las apariencias o malas copias son falsos pretendientes porque son copias tan degradadas que de ellas sólo queda un simulacro; no mantienen una semejanza con la Idea; por el contrario, se construyen sobre una disimilitud, una desviación esencial. Deleuze reconstruye la Idea platónica sobre las imágenes en sus dos formas de producción. “Platón divide en dos el dominio de las imágenes-ídolos: por una parte, las copias-íconos; por otra, los simulacros-fantasmas.”<sup>27</sup> El motivo platónico consiste en hacer triunfar las copias sobre los simulacros, porque si los simulacros triunfaran sobre las copias, se aceptaría que el sofista es lo semejante y no lo discordante. Justo es lo que le inquieta a Platón de los simulacros, su naturaleza tan cambiante, ellos nunca están en su sitio.

Lo que Platón quiere acorralar es el ser del cambio, porque si el sofista puede hacer y producir el conjunto de todas las cosas, no podría ser atrapado con el método de la dialéctica. El sofista, productor de realidad, requiere de otro método. Deleuze acoge en su filosofía el término *simulacro* para indicar a esta realidad cambiante y rebelde que Platón llama sofista, el ser que jamás está en un domicilio, debido a que simula todas las cosas. La intención de Platón es la de atraparlo, encadenarlo para poder asignarle una categoría; pero es una tarea difícil, porque se trata de un ser de *muchas cabezas*, ajeno al *Aion* eterno donde no hay movimiento y todo participa del ser en justa medida como las copias o buenos pretendientes, los cuales pretenden, a través de la relación de semejanza interior, alcanzar la Idea de la cual son representación; son, en este sentido, participantes de segunda de lo imparticipable. Por su parte, los simulacros o falsos pretendientes no participan de ningún modo de lo inteligible, porque lo que pretenden es el objeto bajo una

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 258.

insinuación, una subversión, sin pasar por la idea. El simulacro es, en Deleuze, lo que el sofista en Platón, pues el sofista es el propio ser del simulacro.

Lo imparticipable, lo participado, el participante, es la tríada planteada por el neoplatonismo que ayuda a aclarar por qué las copias son participantes de segunda de lo imparticipable. A esta tríada, dice Deleuze, también podríamos llamarla con los términos el fundamento, el objeto de la pretensión, el pretendiente: el padre la hija y el novio.”<sup>28</sup> El padre, la Idea, lo imparticipado, es aquello de lo que la hija únicamente puede participar de la cualidad, porque ella no es más que el objeto de la Idea; el novio es el participante, el pretendiente, aquel que será bueno o malo para la hija, para lo participado, tiene que ser un buen pretendiente para poder participar en cierta medida de lo participado. El fundamento es la Idea; la imagen es el objeto de la pretensión; y los pretendientes, las copias y los simulacros.

Las copias como participantes bien fundados están justificadas en Platón para ser consideradas como buenos pretendientes, en tanto que mantienen una imitación noética, espiritual e interior. Pero,

Si decimos del simulacro que es una copia de copia, ícono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza.<sup>29</sup>

La imagen tiene dos formas de aparecer y entre ellas existe una diferencia de naturaleza; y, aunque ambas son formas de hacer imagen, no pueden tener una diferencia de grado porque la copia reproduce y el simulacro es una potencia afirmativa que ya no busca la autenticación con la Idea.

Deleuze encuentra el ejemplo más común en el cristianismo ‘Dios nos creó a su imagen y semejanza’, porque esta afirmación está inspirada en la filosofía Platónica. Decir que somos criaturas a imagen y semejanza, significa que somos participantes de la idea Dios; sin embargo, según el Evangelio el hombre por el pecado perdió la semejanza conservando únicamente la imagen. Al despojar a la imagen de la similitud, se despoja a

---

<sup>28</sup> DELEUZE Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1925, p. 257.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 259.

la copia de su semejanza, la pretensión pierde su fundamento y pasa a ser falso pretendiente, por lo tanto lo que queda es el simulacro.

Pero, en este sentido, puede que el final de *El Sofista*, contenga la aventura más extraordinaria del platonismo: a fuerza de buscar por el lado del simulacro y de asomarse hacia su abismo, Platón, en el fulgor repentino de un instante, descubre que éste no es simplemente una copia falsa, sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia... y modelo.<sup>30</sup>

Esta aventura contenida en el Sofista es sin duda, la inversión del sistema platónico que permite instaurar los simulacros sobre las copias como pretendientes verdaderos y ya no como insinuaciones. El simulacro como lo dice Deleuze es más que una copia falsa. En el *Sofista* se busca definir el ser o, más bien, el no ser del simulacro se remite al no ser porque nunca está quieto. Allí encuentra Deleuze al simulacro y lo describe como la casilla vacía.

El sofista nunca se establece en el ser, permanece en cambio, cambiante sin permanencia es aquello que falta; nunca *es*, se hace, él es un presente vivo. Deleuze insiste en que aquello que se busca y donde se encuentra el simulacro es en su naturaleza de no ser, dado que nunca se fija, siempre está en movimiento. La inversión del platonismo efectuada por Deleuze se pone en marcha cuando intuye que las imágenes platónicas envuelven algo más que una distinción entre el modelo y la copia. Dice que la dualidad platónica

Es una dualidad más profunda, más secreta, enterrada en los cuerpos sensibles y materiales mismos: dualidad subterránea entre lo que recibe la acción de la Idea y lo que se sustrae a esta acción. No es la distinción del Modelo y la copia, sino la de las copias y los simulacros.<sup>31</sup>

Esta distinción profunda le enseña que el simulacro no se construye según una semejanza, sino sobre una disparidad, sobre una diferencia. El simulacro interioriza una disimilitud. El simulacro no es otra cosa que el devenir sin medida. La verdadera distinción que muestra Platón tiene lugar en la realidad sensible. El puro devenir es la materia del simulacro; en tanto que esquivo la acción de la idea, impugna el modelo y la copia. En la filosofía platónica, el simulacro queda hundido en las profundidades del cuerpo. En la filosofía Deleuziana, el simulacro sube a la superficie afirmando su potencia productora,

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p.257.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p.26.

pues, por naturaleza, es más que una simple copia. El simulacro deja de estar sometido al modelo.

Deleuze desterritorializa los conceptos de imagen elaborados por Platón; es así que muestra al simulacro como el verdadero pretendiente “[...] lo que los simulacros pretenden, el objeto, la cualidad, etc., lo pretenden por debajo, a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión, <contra el padre> y sin pasar por la Idea.”<sup>32</sup> Esta agresión contra el padre, contra la Idea, esta subversión que ya no quiere pasar por la Idea, es lo que hace el simulacro, lo que afirma su ser, resistiéndose al modelo platónico de las cosas limitadas y medidas que están en reposo siempre, para afirmarse en su potencia de devenir.

Deleuze indica que el platonismo funda toda la tradición de la representación con las copias-iconos, buscando encerrar, dejar en las profundidades a los simulacros-fantasmas. Deleuze lleva a un estatuto afirmativo al simulacro; abandona la supremacía de las dos dimensiones, una de las cuales asegura la unidad impasible y la otra, el devenir loco porque no se detiene nunca. El simulacro indica este movimiento interminable que esquiva el presente porque nunca cesa de hacerse, en un constante fue y será.

Deleuze reconoce que los primeros en realizar esta inversión del pensamiento platónico fueron los estoicos porque ellos ya no hacen una separación real entre la idea y lo sensible. Para los estoicos los estados de las cosas, cantidades y cualidades, no son menos seres que la sustancia, pues son estos elementos los que, en conjunto, forman un cuerpo, en tanto que la idea ya no tiene la función de un modelo a seguir; puesto que ella no es causa, sino efecto incorporal.

El primer movimiento de inversión del platonismo efectuado por los estoicos consiste en emancipar a los cuerpos materiales respecto de las Ideas. Los estoicos afirman los cuerpos como causas reales a partir de las cuales todo sube a la superficie. Doble revocación: la de las profundidades en que se quedan atados los simulacros, y de las alturas en que se alojaban las Ideas. Lo que sube a la superficie es lo ilimitado, el devenir-loco, el cual, una vez instalado allí, se vuelve impasible. “Ya no se trata de simulacros que se sustraen al fondo y se insinúan por doquier, sino de efectos que se manifiestan y juegan en su lugar.”<sup>33</sup> Los estoicos han descubierto estos efectos de superficie, límite incorporal que

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 258.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 31.

sitúa la idealidad fuera de su eficacia causal y espiritual. Los simulacros ya no son apariencias; ellos han encontrado su naturaleza y su expresión en la superficie y ahí hacen valer sus efectos (ideas).

El simulacro ha revelado su naturaleza y no es tarea fácil dar cuenta de cómo se produce y cómo se hace presente con sus potencias y efectos. Hasta ahora, se han visto los dos ámbitos de la filosofía platónica, siendo la segunda la que resulta importante para el desarrollo de este trabajo. La inversión del platonismo ejercida por los estoicos derrota la dualidad entre modelo y copia; la idea deja de ser lo imparticipable para convertirse en efecto, en algo derivado, y las copias-simulacros dejan de ser participaciones de segunda. Al desplazar la dualidad platónica, se afirma una relación paradójica, puesto que el simulacro concebido como devenir loco expresa no uno u otro sentido, sino los dos sentidos a la vez, pasado-y-futuro, más-y-menos.

La filosofía estoica es recuperada por Deleuze para continuar con la inversión del gran pensamiento platónico. Ahora que el simulacro aparece como el pretendiente verdadero, que ya no tiene ni necesita pasar por la Idea, él puede simular a la vez al padre a la hija y al novio, porque es un flujo incesante de cambio. Los simulacros tienen como naturaleza afirmar su diferencia, la afirmación de su diferencia implica su heterogeneidad; para hacerlo, poseen dos caracteres importantes, la *resonancia interna* que infiere un *movimiento forzado*; mediante estas dos características se rompen las cadenas que los mantienen atados; es decir, la resonancia y el movimiento forzado los liberan de la profundidad platónica y les permite subir a la superficie en la afirmación de su potencia.

El simulacro encuentra la potencia de afirmación en el caos, “es potencia de afirmación, potencia de afirmar todas las series heterogéneas, <complicación> en todas las series.”<sup>34</sup>. Según Deleuze, la forma serial, y estas series heterogéneas se pueden determinar de diversas maneras.

Podemos considerar una serie de acontecimientos, y una serie de cosas en las que estos acontecimientos se efectúan o no; o bien una serie de proposiciones designadoras y una serie de cosas designadas; o bien, una serie de verbos y una serie de adjetivos y sustantivos; o bien, una serie de expresiones y de sentidos y una serie de designaciones y designados.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Cfr. G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p.262.

<sup>35</sup> Ibid, p. 58

Así se construyen estos sistemas heterogéneos, siempre a partir de elementos dispares; dichas series a su vez constituyen sistemas que en conjunto con la potencia afirmativa del caos hacen subir el simulacro a la superficie, en donde éste podrá al fin afirmar su potencia de fantasma.

Los sistemas constituidos por estos elementos dispares, por estas series heterogéneas. Son sistemas de señal-signo. La señal es la estructura donde se reparten las diferencias de potencial y asegura la comunicación entre los elementos dispares del sistema, el signo se sitúa en la frontera entre las dos series comunicantes; las señales son los sistemas físicos y los signos son las cualidades. “Para hablar de simulacro es necesario que las series heterogéneas estén interiorizadas en el sistema, comprendidas o complicadas en el caso: es necesario que su diferencia esté incluida.”<sup>36</sup>

El caos aparece como esta potencia de afirmación, que a su vez libera al simulacro para que se afirme en su potencia de fantasma. El caos es la potencia que aparece como posibilidad de hundir el pensamiento para descentrar los sistemas establecidos, el orden, las dualidades y las unidades, para que en este ejercicio el simulacro suba y se afirme como fantasma en la superficie, en un sistema siempre descentrado porque está en constante movimiento. A partir de ahí se abre la posibilidad de creación, que no se reduce al ámbito de las artes, pintura, poesía o cine, sino también es posible crear filosóficamente.

Los caracteres del simulacro (resonancia y movimiento forzado) lo ayudan a romper sus cadenas y ascender a la superficie; liberado, afirma la potencia que le había sido negada, el afirmarse en su carácter de devenir loco, que había perturbado a Platón. Afirmada su potencia de profundidad, el simulacro se afirma ahora como fantasma, como potencia de superficie, en las series heterogéneas. El simulacro busca afirmar su diferencia; es necesario que ésta se halle en el sistema no importa lo pequeña que sea, el problema latente sigue siendo la posición de la semejanza. Platón se la adjudicó a las copias-íconos; con Deleuze la semejanza ya no cabe porque lo que se busca es la diferencia en este sistema sin centro. Lo que hay en este sistema de diferencias son vecindades, contigüidades extremas, pero no semejanzas, porque el simulacro ya no depende de la

---

<sup>36</sup> Ibid, p. 263.

autenticación de la Idea. “Consideremos las dos fórmulas: <sólo lo que se parece difiere>; <sólo las diferencias se parecen>.”<sup>37</sup>

Ambas fórmulas proponen lecturas posibles del mundo. La primera nos invita a aceptar el mundo según la idea platónica, pensar la diferencia a partir de una similitud o una identidad previa el mundo como representación, como icono; la segunda abandona la similitud o semejanza, como criterios decisivos. Decir que sólo las diferencias se parecen significa que la realidad se considera como nacida gracias a una disparidad, a una diferencia, en la que hay vecindades que se ponen en alianza para afirmar los efectos de superficie, el mundo de los simulacros, un mundo como fantasma. Las vecindades se dicen porque existen diferencias entre los acontecimientos-fantasmas, lo *dispar* aparece para establecer alianzas en el mundo de los simulacros. Ya no es semejanza como participación de la idea, sino producto de esta diferencia interna. No importa que la diferencia que se afirme sea grande o pequeña, lo importante es que ella colme el corazón de este sistema descentrado, en cuyo caso, “Invertir el platonismo significa mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos y las copias.”<sup>38</sup>

Los simulacros son materia, cuerpos, causa real. El simulacro, que ahora se instala como el pretendiente verdadero, no es pura extensión; el cuerpo no es ajeno a la idea, la cual, siguiendo a los estoicos, es una realidad incorporeal que no existe, pero insiste o subsiste. Los efectos incorporeales y los cuerpos son afirmados con un mismo valor ontológico; esto supone que el simulacro, en su potencia productora de fantasmas, deviene un cuerpo que es imagen. El cuerpo conquista valor ontológico: en tanto que imagen interna es idea; en tanto que imagen externa, cuerpo. La imagen, sin las ataduras a la Idea, se convierte en un ser que vale por sí mismo. Cuerpo y Pensamiento establecen, entre ellos, una relación real sin jerarquías. La inversión platónica implica que “[...] la semejanza se dice de la diferencia interiorizada; y la identidad, de lo Diferente como potencia primera. Lo mismo y lo semejante solo tienen ya por esencia el ser simulados, es decir, expresar el funcionamiento del simulacro.”<sup>39</sup> La simulación ya no puede ser llamada falso pretendiente, porque se trata de la simulación entendida como el fantasma que se expresa como cuerpo, pues tal es su potencia.

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p.263.

<sup>38</sup> *Ibídem*

<sup>39</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 264.

Al disolver las jerarquías ontológicas deja de ser pertinente la selección de pretendientes; lo que se afirma ahora son las simultaneidades de los acontecimientos, los simulacros y sus fantasmas. El triunfo del falso pretendiente se esclarece porque él puede simular a la Idea a fuerza de falsear el cuerpo, mostrarlo ya no como material, sino como inmaterial o incorporal.

El simulacro no puede ser definido porque está cambiando. ¿Cómo definirlo, en el sentido platónico de la *definición*, si se trata de un puro devenir? Producir efectos significa producir simulación, proceso incesante de cambio. “Es en este sentido que se invierte la representación y se destruyen los iconos: no presuponer lo Mismo y lo Semejante, sino, por el contrario, considerar que constituye el único Mismo de lo que difiere, la única semejanza de lo desemparejado.”<sup>40</sup> Al afirmar el fantasma como el único para todos los simulacros, queda disuelta la idea de lo mismo como repetición o reproducción. Lo Mismo y lo Semejante se descubren como ilusiones.

Pues hay una gran diferencia entre destruir para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y de las copias, y destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de todas las destrucciones, la del platonismo.<sup>41</sup>

Al encontrar algo más que una distinción simple entre las Ideas y las copias, Deleuze da a la imagen el estatuto de cuerpo y, situándose en la brecha abierta por el pensamiento estoico, lleva a la ruina los dualismos lógicos a favor de una igualdad ontológica de la materia y la Idea. En este punto es importante tener en cuenta que Deleuze es un gran lector de Henri Bergson, algo que resulta decisivo para el desarrollo de este trabajo, ya que el propio Deleuze afirma que Bergson es el único que ha elaborado una verdadera ontología de la imagen.

Henri Bergson, realiza un trabajo completamente diferente a sus antecesores, se separa de todas estas concepciones que ven a la imagen como una representación, como algo que existe gracias al sujeto que la percibe; lo cual deja ver que su pensamiento se aleja de la idea platónica sobre la imagen. La concepción Deleuziana de la imagen como simulacro,

---

<sup>40</sup> Ibid, 266.

<sup>41</sup> Ibid., p.267.

y la ontología Bergsoniana de la imagen son afines en muchos aspectos. De hecho, Deleuze prolonga los esbozos efectuados por Bergson, agrega matices, pone en variación. La teoría de las imágenes de Henri Bergson nace por la inquietud que le despiertan las posturas que, en torno al estatuto concedido a la imagen defienden idealistas y realistas. Le parece que ambas posturas son excesivas. Escribe,

El objeto de nuestro primer capítulo es mostrar que idealismo y realismo son dos tesis igualmente excesivas, que es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que producirá en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que éstas.<sup>42</sup>

Gracias a la comprobación de esta tesis se puede rescatar la importancia de las imágenes e instaurar una nueva comprensión de ellas. Son dos posturas colocadas en los extremos, sin ninguna posibilidad de relacionarlas entre sí. Toda oposición, dice Bergson, genera una escisión, y en toda escisión habría que intentar otra manera de pensar que no tenga como punto de partida ni la materia ni la idea, para que se haga posible enlazar los polos, curar la herida, acabar con la fisura.

Es conveniente ver una *Y* en vez de una *O*; una conjunción en vez de una oposición; ver la alianza entre ambos planos de existencia, para no caer en los extremos de cada uno. A partir de esta unión entre ambas concepciones de la vida, Bergson elabora ya no dos concepciones, sino una sola concepción de la realidad poseedora de dos regímenes entre los cuales existen sólo diferencias de grado y de naturaleza. Este es el germen de su ontología de la imagen. Puesto que ya no hay una escisión, busca hacer una nueva filosofía en la que idea y materia contraigan matrimonio.

Y, mientras los idealistas dan el nombre de *representación* a la imagen, los materialistas la llaman *cosa*. Bergson enseña que la imagen es más que una simple representación ideal, y menos que una cosa material: esta definición satisface a la imagen como concepto únicamente, pues los conceptos paralizan la duración.<sup>43</sup> La imagen, dice, se sitúa como una existencia entre estas dos posturas, “piensa la imagen sin concepto, emancipada del concepto; fiel a su lengua, donde se dice *image*, en el sentido de *description*, es decir, signo o filamento expresivo, y por tanto *peinture*, espaciamento colorista sin medida: no la extensión, sino el acto de extender, como un óvulo fecundado va extendiendo la

---

<sup>42</sup> Bergson Henri, *Materia y Memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2006, p. 25.

oquedad virtual de una matriz, produciendo espacio en vez de simplemente representarlo.”<sup>44</sup>

La imagen concebida como algo entre estas dos concepciones, permite comprender la alianza que establece Bergson, pues ya no se trata de ver a la imagen como una representación, sino verla como algo que produce su espacio, su propia existencia. En este punto fulgura la ontología de la imagen en el pensamiento Bergsoniano: la imagen ya no es un constructo del espíritu del interlocutor, aquel que mira o toca el objeto no le atribuye nada a la existencia de la imagen; su estatuto en tanto que imagen no existe gracias al espíritu, ella misma tiene una existencia completamente independiente a cualquier espíritu (Memoria). La imagen goza de una existencia en sí misma. La imagen concebida a la manera Bergsoniana implica que ella misma es ya movimiento, porque su existencia es externa a todo cuerpo sintiente, es decir, las imágenes son entendidas como cosas, existen y existirán aun sin un cuerpo que las vea, que las perciba.

La imagen ya no es representación de un yo, el sistema de las imágenes, existe independientemente de una percepción-sujeto. Bergson plantea el universo como un conjunto de imágenes que existe por sí mismo; un universo en alteración, en variación acentrada, es decir, sin ningún centro perceptivo que, no obstante, goza de *otro* aspecto cuando se lo considera desde una percepción, o sea desde un cuerpo al que se le considera, en cada caso, una imagen privilegiada que da contenido a lo que llamo *mi cuerpo*.

La imagen bergsoniana es autónoma; es una duración, es decir, una potencia que se efectúa espacializándose; es visión, Luz, movimiento. Por eso Bergson se ocupa, en primer lugar, de las imágenes visuales, imágenes-luz que no difieren de las imágenes-materia. Habría que decir que la *materia* es este sistema abierto de imágenes-luz. Son, en sentido común, “[...] imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro.”<sup>45</sup> Existe un mundo que puede o no ser percibido, la importancia en esta oración, es que Bergson plantea el problema de la percepción. Antes de hablar de ella, es pertinente hablar de aquello que es percibido, las imágenes. Bergson hace una distinción entre dos tipos de imagen. Una primera concepción de las imágenes será lo que llamamos *cosas*, todo aquello que es percibido es imagen. Pero, hay una imagen que resalta entre todas las demás porque no es conocida solo por percepciones, ella es conocida por dentro

---

<sup>44</sup> Torres Ornelas, Sonia, (*Montajes*) *Entre filosofía y cine*, “Henri Bergson, la imagen sin concepto”, México, Torres asociados, 2012, p. 51.

<sup>45</sup> Bergson Henri, *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2006, p. 33.

por afecciones, esta imagen es *mi cuerpo*, pues él es la única imagen que puedo conocer interior y exteriormente.

Las imágenes exteriores a nosotros constituyen universo en un sistema abierto, infinito, donde todo es proceso y nunca cesa de cambiar; no importa si destaca una imagen privilegiada, la naturaleza o el mundo de las imágenes siempre está en movimiento, en constante devenir; en este punto resuena la idea Deleuziana de flujo, del devenir, que nunca está en su sitio, por lo tanto se puede hablar en Bergson de las imágenes entendidas como el devenir Deleuziano: se trata siempre de aquello que falta, por ser algo que no está hecho, sino más bien se hace y deshace. La imagen Bergsoniana es un devenir perpetuo; por esta razón el porvenir de las imágenes siempre debe estar contenido en su presente, porque allí se afirma su actualidad, es allí donde se afirma su existir que jamás resulta adecuado a algo que *es*, pues la imagen *se hace*, se actualiza en su naturaleza como universo siempre vivo.

La exigencia Bergsoniana es que no vayamos a la trascendencia que desdeña el cuerpo, porque esto nos regresaría a la hegemonía de la Idea platónica, y por tanto insertar el pensamiento en un idealismo que reinstalaría el mundo de las copias y de los iconos, pero tampoco debemos hacer centro de dominación desde el cuerpo y desdeñar todo lo que tenga que ver con lo inteligible, porque se instalaría un materialismo. Debemos partir de nuestro cuerpo porque es lo primero que tenemos, es la existencia, o como lo dice Deleuze el simulacro, el cuerpo con un lado interior, intelectual e intuitivo. El cuerpo es la imagen viva capaz de expresar y crear una superficie no corporal poblada por lo que los estoicos llaman atributos o *modos de ser*, y Deleuze, *acontecimientos ideales*.

### **1.1 El cuerpo, un sistema de percepciones y afecciones**

La ontología de la imagen propuesta por Bergson considera la imagen como una existencia autónoma, y el tejido de las infinitas imágenes, en un presente vivo, cambiante, siempre en alteración. En este universo en el que no domina ningún punto perceptivo, destaca una imagen a la que llamo *mi cuerpo*, y al que Bergson se refiere como una *imagen privilegiada*, que ya no conserva los rasgos platónicos de la semejanza a una Idea cuyo ser es la identidad consigo misma. La imagen bergsoniana entendida como imagen

privilegiada, opera como principio fundante de un sistema de percepción-afección, dos niveles de los que la presente investigación se ocupará. El cuerpo se conoce mediante percepciones y afecciones, de las cuales la primera siempre está volcada hacia la materia, hacia el espacio, mientras que las afecciones, están volcadas hacia adentro y remiten más que nada al espíritu. Las percepciones se dirigen a la Materia; las afecciones, a la Memoria.

Bergson invita a pensar materia y memoria en un solo flujo ontológico que revoca la oposición entre ellas; es decir, invita a abandonar las leyes del dualismo a favor de un vitalismo en todas sus potencialidades. La Materia supone objetividad, y concierne a la percepción; la Memoria supone la subjetividad, y atañe al recuerdo, a los sueños y todos los movimientos de la psique. Así expuestas, Materia y Memoria son dos regímenes de lo real entre los cuales hay una diferencia de naturaleza: “Desde el primer capítulo de *Matière et Mémoire* muestra Bergson cómo el olvido de las diferencias de naturaleza entre la percepción y la afección, por una parte, y entre la percepción y el recuerdo, por otra, han provocado que se planteen falsos mixtos y falsos problemas metafísicos [...]”<sup>46</sup>.

Estas diferencias de naturaleza, permiten hacer del cuerpo un estudio como conjunto de percepciones y afecciones porque entre ellas hay una diferencia de naturaleza válida solamente en sentido epistemológico, en el movimiento inaugural del método de la intuición. Para evitar quedarse preso de un dualismo, Bergson matiza lo que a primera exige delimitarse en términos de una diferencia de naturaleza, hasta el punto de no quedar entre estos dos regímenes más una diferencia de grado. Las nociones de Memoria-subjetividad-recuerdo-Pasado (general) y Materia-objetividad-percepción-Futuro permiten concebir que entre los extremos Pasado y Futuro no hay diferencia de naturaleza, porque ambos pertenecen a la multiplicidad intensiva; la diferencia de naturaleza sólo se conserva entre afecciones y percepciones. Por este motivo, en Bergson se encuentra un dualismo epistemológico y un monismo ontológico.

La diferencia de naturaleza entre percepción y afección permite trabajar sobre la imagen privilegiada: (*mi*) *cuerpo*. Hasta ahora se entiende que el cuerpo es imagen y que él se conoce mediante afecciones y percepciones, resta por aclarar cómo procede cada una, y cómo se efectúan en los cuerpos. Las afecciones se comprenden a partir de lo que Bergson escribe acerca del cuerpo tomado como imagen privilegiada, pues él es capaz de recibir

---

<sup>46</sup> Cfr., DELEUZE Gilles, *El bergsonismo*, España, Cátedra, 1987, p.21.

y devolver movimiento, por tanto, es capaz de afectar y ser afectada. Las afecciones siempre serán interiores y su cualidad será la de ser inextensas; remiten a las sensaciones, las cuales entonces son afecciones sin más; es importante tener en consideración que una afección no es concebible sino es en su inseparabilidad de una percepción. La afección está íntimamente ligada a la existencia personal como dice Bergson, por lo tanto, ella debe surgir de esta imagen-cuerpo. La afección “No se limita a reflejar la acción del afuera, sino que lucha, y absorbe de ese modo algo de esa acción.”<sup>47</sup> La importancia de entender la afección como medida de poder absorbente que se encuentra inserta en el cuerpo y es inextensa, consiste en comprender que la necesidad de la existencia de la afección deriva de la existencia de la percepción misma. Por eso afección y percepción como conjunto constituyente del cuerpo no pueden entenderse ni existir de manera aislada una respecto de la otra.

Bergson explica que la percepción mide nuestra acción posible sobre las cosas, pues al considerar un objeto o una imagen distinta a nuestro cuerpo, fuera del cuerpo, solamente hay una acción virtual; pero en la medida que el cuerpo va estrechando la distancia entre el cuerpo y el objeto percibido, la acción se va tornando acción real. Mientras este movimiento pasa, la afección ejerce su poder absorbente, porque la imagen que llamo *mi cuerpo* está a punto de ser afectado por algo exterior a mí. Es entonces cuando la percepción y la afección se unen para hacer que el cuerpo funcione y se mueva en este universo de imágenes. Pero no es suficiente la definición anterior para dar cuenta de la percepción en el Bergsonismo. Bergson distingue tres tipos de percepción: natural, conciente<sup>48</sup> y pura. Es necesario entender la percepción en sus tres apariciones, para ver cómo se da la relación entre afección-percepción en el cuerpo. Todo el conjunto de imágenes exteriores a lo que llamo *mi cuerpo* puede ser percibido, mientras que las sensaciones son estados interiores del cuerpo, son afecciones que se producen en él.

La imagen privilegiada ejerce una doble facultad, es capaz de cumplir acciones y sentir afecciones; alrededor del cuerpo, alrededor de toda imagen privilegiada se dispone la representación, la influencia sobre las otras imágenes. Bergson concibe la representación como la totalidad de las imágenes percibidas. Esta influencia es la capacidad de dar y recibir movimiento en el universo de imágenes, pues mi cuerpo, se ve afectado por la

---

<sup>47</sup> BERGSON Henri, *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2006, p. 69.

<sup>48</sup> La palabra conciente escrita de esta forma denota un rasgo ontológico, tiene que ver con una producción de conciencia. Mientras que consciencia denota un sesgo epistemológico, que remite sobre todo a un darse cuenta o estar al tanto de algo.

serie de otros cuerpos; por lo tanto, “La afección es lo que de nuestro cuerpo mezclamos con la imagen de los cuerpos exteriores.”<sup>49</sup> En este universo de imágenes todo se encuentra en movimiento y este movimiento que se imprime en los cuerpos hace posible que las afecciones se ejerzan en los cuerpos. Hasta este punto se entiende lo que es la afección: es un estado interno a este centro de indeterminación. Ahora hay que entender el planteamiento de la percepción en esta ontología de la imagen.

La percepción natural acontece cuando llega el momento de reintegrar la memoria en la percepción; pues en la memoria subsisten las imágenes pasadas para actualizar su carácter de utilidad en la vida, de esa forma completa la experiencia presente. La percepción natural está orientada hacia la utilidad de la vida, la vida entendida como vida inteligente, aquella que transcurre linealmente pues siempre va hacia adelante en la línea de la objetividad. Esta percepción es importante porque las imágenes privilegiadas necesitan de ella para la supervivencia corporal; la importancia de la participación de la memoria en este tipo de percepción es muy significativa porque ella funge como un tipo de facilitador que hace que el cerebro almacene información útil para situaciones comunes de la vida, propias de la inteligencia.

La percepción pura es la afirmación del universo en tanto que universo, tejido de imágenes, universo que no existe en mi percepción. Universo que llamamos mundo material, aunque Bergson corrige esta frase con la de palabra materia a partir de la cual la inteligencia configura órdenes, leyes, fenómenos objetivamente pensables. La percepción pura es la de todas las imágenes que se afectan entre sí en todas sus caras, es un sistema de acciones nacientes; estas imágenes son movimiento constante; más allá de movimiento de traslación, vibración que guarda afinidad con el devenir deleuziano, porque se trata de movimiento intensivo.

Por su parte, la percepción conciente se desliza desde la percepción pura para mostrar el otro lado de la percepción, el de la percepción del universo en que las imágenes se afectan entre sí en todas sus caras. La percepción conciente no afecta a toda la materia o a todo el universo de imágenes; al ser conciente, discierne lo que la materia compromete a nuestras necesidades, limita la cantidad de materia que se quiere afectar. En esta percepción se comprende el cuerpo como centro de indeterminación, que afecta el universo de imágenes, pero sin llegar a afectarlo en todas sus caras. El cuerpo que afecta

---

<sup>49</sup> BERGSON Henri, *Materia y Memoria*, Buenos Aires, Cactus, 2006, p.71.

al universo de imágenes es capaz de recibir, inhibir y transmitir movimiento, en este sentido puede ser atravesado por conmociones, afecciones y percepciones. La percepción conciente es la que hace posible la comunicación del cuerpo con el conjunto de imágenes que le son externas.

Al comprender los tres tipos de percepción, se puede pensar el cuerpo como un conjunto de afecciones y percepciones. Se entiende el papel del cuerpo como lugar de paso para los movimientos que recibe y los devuelve como acción refleja o voluntaria. El cuerpo está siempre siendo excitado desde fuera, aunque no siempre responde; a veces absorbe. Hasta este punto la ontología de la imagen elaborada por Bergson, ha dejado ver que hay un universo de imágenes, un tejido infinito que no cesa de cambiar, de devenir, en donde la percepción pura consiste en la afección de todas las imágenes entre sí, por todos sus lados; y en el que se demarca una imagen privilegiada a la que llamo mi cuerpo, y puedo conocer por dentro y por fuera, por afecciones y por percepciones. Siendo conmocionado desde fuera por el universo de imágenes que percibe, es afectado por el presente vivo que no cesa de actualizarse; universo de imágenes y cuerpo se relacionan gracias a la percepción conciente.

Estos dos sistemas de imágenes mantienen una estrecha relación, de hecho indisoluble; el cuerpo funciona como centro, pero es un centro de indeterminación porque no es capaz de percibir la infinitud de imágenes que constituyen universo; solo puede percibir y afectar o ser afectado por una de sus caras. En este punto, Bergson permite evocar a Spinoza cuando habla de Dios entendido como Naturaleza, el cual se expresa en infinitos Atributos que a su vez se expresan en infinitos modos finitos, en términos Bergsonianos podemos hablar de este tejido infinito de imágenes que se afecta siempre, pero el sujeto solo puede conocerlo mediante dos atributos, a saber, pensamiento y extensión, es decir, es capaz de conocerlo solo por afecciones y percepciones; justamente este centro indetermina porque no es capaz de ver a Dios-Naturaleza en todos sus modos y expresiones, en todas sus caras, solo es posible verlo a través de la *physis* y del *nous*. El cuerpo le quita matices al universo porque no posee la sensibilidad necesaria para captarla en su totalidad.

Bergson, como pensador del movimiento, abre la posibilidad de expandir su propuesta a otros ámbitos de la vida. Hay tres tesis sobre el movimiento que su filosofía plantea, y que son decisivas para intentar una investigación de la imagen cinematográfica.

## 1.2 Tres tesis sobre el movimiento

La primera tesis sobre el movimiento es la más importante, ella se halla en *Materia y Memoria*, donde indica la importancia del tiempo; hay que considerar el presente que no cesa de hacerse, Bergson explica el movimiento como presente: nunca es algo hecho, siempre se hace o se des-hace; por otro lado, considerar lo que ya es pasado, a saber, el espacio, porque ya es algo hecho, *ya ha sido*. Bergson es muy claro al distinguir pasado y futuro en términos de una diferencia de grado. La importancia de esta primera tesis consiste en tomar en cuenta la inserción del tiempo, pues lo que tiene lugar son los devenires del mundo natural y de los centros de indeterminación. El movimiento como presente vivo es el devenir infinito que no cesa de moverse, por esto no debe confundirse el movimiento como un puro mover (se) con el espacio recorrido.

Los recorridos siempre remiten al espacio; el espacio recorrido es pasado, estos espacios siempre pertenecen a un espacio homogéneo, en cuyo caso el pasado es una línea de tiempo hecha, donde uno puede evocar eventos a través de la memoria, recordarlos; es una realidad homogénea porque en los espacios recorridos se guardan semejanzas para actualizarlas en el presente, tal y como sucede en la percepción natural, pues ella reintegra la memoria en la percepción. El pasado como espacio homogéneo es idea, aquello que ya no actúa; el presente es ideo-motor, acto de recorrer. Esto es lo que se hace presente en esta primera tesis. Bergson va más allá de esta distinción entre pasado y presente. Lo importante de esta primera tesis es que el espacio que ha sido recorrido *ya fue*, es pasado. El porvenir de las imágenes tiene que estar contenido en su presente, en su actualidad, Entre esta distinción del tiempo, se inserta la idea de dejar de lado la reconstrucción del movimiento con el espacio, y con cortes inmóviles. Se apuesta por la instauración del tiempo, y por la reconstrucción del movimiento a través del presente.

Pensar el movimiento como constructor de cortes móviles y ya no cortes inmóviles a los que habría de añadirseles movimientos es la verdadera tesis que propone Bergson en *Materia y Memoria*. La importancia que se recalca en esta tesis y en toda la filosofía Bergsoniana es el privilegio de lo que se hace, de los procesos y del flujo de la vida, en lugar de las detenciones y las petrificaciones afines a los cortes inmóviles. Se trata de recuperar el movimiento, pues como se ha dicho el cuerpo es un instrumento de selección, el cuerpo escoge, y trabaja en conjunto con la memoria para actualizar movimientos. La

función del cuerpo en el tejido de imágenes es hacer, crear movimiento, movimiento que se hace posible gracias a las percepciones que tenemos a cada instante, ellas siempre se encuentran en presente, construimos el movimiento mediante las percepciones que se encuentran siempre en un presente vivo. Mientras que el universo percibido o los espacios recorridos se nos aparecen en cambios homogéneos, debido a que ya son pasados, se distienden frente a nosotros para poder actualizarlos en el movimiento; en este sentido, el movimiento se hace de cualidades heterogéneas porque escapa a la mismidad y a la inmovilidad adjudicada a la vida de manera arbitraria a la vida misma.

La enseñanza de la primera tesis es la de percibir la imagen en su actualidad como presente siempre vivo, no continuar construyendo el movimiento a fuerza de inmovilizar el universo, por lo tanto, intuir que este universo es acentrado y abierto, que jamás es inmóvil; pues cada movimiento es una imagen que sorprende y que afecta mi cuerpo y este movimiento es un acto que mi conciencia muscular capta, dice Bergson. Una imagen que aparece ante nuestros sentidos la precede un acto que se ejerce por el cuerpo. El movimiento que recibimos desde fuera se efectúa en el cuerpo y devuelve movimiento. La concepción de cortes inmóviles del tiempo permanece en la idea de la inmovilidad que deja de lado el verdadero flujo de la vida, detiene el tiempo.

La inserción del movimiento en el presente como Bergson lo plantea, muestra que éste es real y que hace posible el flujo y el cambio en el universo. El movimiento en el centro de indeterminación es lo que hace posible la relación del pasado con el presente vivo; la memoria se inserta en el presente: sin pasado no hay presente. El presente siempre se muestra con el espesor del pasado y miras al futuro, y toda esta relación se hace posible en esta tesis: ver el tiempo como cortes móviles en planos temporales.

La segunda y la tercera tesis que nos ofrece Bergson se encuentran en *La evolución creadora*. La segunda prolonga a la primera ya planteada; pero esta vez Bergson se lanza más lejos. En esta segunda tesis se nota la importancia del presente, la de la Duración del Todo, a la que Bergson se refiere como *duración real*.

Aquí también hace falta una toma de posición directa. No se alcanza la duración por un rodeo: es preciso instalarse en ella de golpe. Es lo que la mayoría de las

veces la inteligencia se niega a hacer, habituada como está a pensar lo moviente por intermedio de lo inmóvil.<sup>50</sup>

En este caso ya no se trata solamente de la inserción del movimiento en el presente como algo que está siempre en movimiento, se debe ver el devenir incesante para entrar en la Duración. El movimiento ya no es solamente un corte móvil de la realidad, sino que es un corte móvil de la Duración.

Las imágenes o las cosas en el universo actúan unas sobre otras, siempre se afectan entre sí, su acción siempre aparece bajo la forma de movimiento, como dice Bergson, la acción es la única causa, los actos son movimiento, esta unión es indiscernible, el acto es siempre movimiento y el movimiento es siempre un acto. El devenir es infinitamente variado, porque cada acto ejercido es variado y no se asemeja a otro, por ejemplo el acto de comer no se asemeja al de pelear. “Y estos tres tipos de movimientos mismos, cualitativo, evolutivo, extensivo difieren profundamente.”<sup>51</sup> Bergson explica que el movimiento procede de diferentes formas en la vida, dichos movimientos son el devenir, la percepción y la inteligencia.

Este apunte lanza a la segunda tesis. El cuerpo se encuentra ante la presencia de una multiplicidad indefinida de devenires que pasan bajo nuestros ojos, Bergson es claro en este punto, jamás se percibe sin ser percibido, toda percepción es doble. El ojo percibe imágenes siempre que se abre ante el mundo que le rodea. En la segunda tesis, el órgano de selección, como una posibilidad de tomar una serie de imágenes y hacer que se reproduzcan sobre una pantalla, será un nuevo órgano, el cinematógrafo. Bergson explica como él procede mediante la toma de instantáneas inmóviles, tal y como procede el cinematógrafo, cuya importancia consiste en introducir el movimiento en las series de imágenes, extraer el movimiento general e introducirlo en la acción de las imágenes inmóviles; así, el órgano del cinematógrafo introduce movimiento y reconstituye la individualidad de cada uno de esos movimientos. En esta segunda tesis, no se firman únicamente los cortes móviles de la realidad, sino que se recompone el movimiento a través del cinematógrafo. Según Bergson, del mismo modo en que procede el cinematógrafo opera el conocimiento, pues tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que nos aparece. Siempre que exista un ojo ahí hay imagen.

---

<sup>50</sup> BERGSON Henri, *La evolución creadora*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p.301.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p.306.

La tercera tesis es la del sentido de la duración en los cortes móviles. Su importancia recae en la necesidad de retomar el tiempo en todo su esplendor. Los instantes que componen el tiempo tienen el mismo valor, no hay instante privilegiado. El tiempo como lo plantea Bergson está compuesto por cortes móviles y por instantes. De los cortes móviles se ha ocupado en la primera tesis, los instantes aún no se han esclarecido. Los instantes son puntos tomados sobre el flujo; no son el flujo mismo. El instante Bergsoniano es un corte inmóvil del movimiento, es un fragmento aislado no tiene pasado ni miras al porvenir, el instante es el presente. Existen estos dos modos de ver el tiempo con cortes móviles y con instantes. De acuerdo con Bergson, la ciencia, que procede por inteligencia, no da cuenta de las sucesiones ni del flujo propios del tiempo.

La tercera tesis es de suma importancia, porque indica una nueva dirección del pensamiento. Bergson se separa de la concepción de la ciencia de los antiguos que veían el conjunto de las imágenes y el ser mismo como algo estático; también se aleja de la concepción de la ciencia moderna que toma el tiempo como variable independiente. Como señala Deleuze, al igual que Platón, Bergson hace una filosofía de los pretendientes, y selecciona las buenas pretensiones, así es como logra establecer la tercera tesis sobre el movimiento, y retoma de ambas posturas algunos elementos para encontrar el pretendiente verdadero. De la filosofía antigua retoma la importancia de los instantes como puntos inmóviles del movimiento, y de la ciencia moderna los cortes móviles de la Duración. La duración y el movimiento se instalan en esta última parte para hacer comprender que es importante el instante como el corte móvil, para construir el movimiento y formar parte de la Duración del Todo.

La Duración es la síntesis pasiva, automática, de pasado y futuro; nadie la hace operar, ella existe por sí misma. El instante aparece siempre como presente vivo, pero como punto matemático o lógico es un intervalo, un infinito limitado. La Duración es el presente en su síntesis pasiva.

### 1.3 Ontología de la imagen-movimiento

Las tres tesis sobre el movimiento aportadas por Bergson giran en torno de la relación del cuerpo con el tejido infinito de imágenes. El Bergsonismo enseña que la imagen aparece como una existencia en sí misma, la imagen ya no es un constructo; ella misma es *algo*, una cosa. El universo Bergsoniano es un tejido infinito de imágenes, y la imagen del universo se limita por un centro de indeterminación que escoge únicamente lo que le interesa. La imagen tiene realidad filosófica. Se ha trabajado sobre la importancia de la percepción que se tiene del mundo y el modo en que las percepciones siempre vienen de afuera. La única imagen que es posible conocer desde adentro y desde fuera es *mi cuerpo*, por afecciones y por percepciones.

La importancia sobre el movimiento, y el énfasis puesto en el devenir, es porque el presente no es algo hecho; es más bien algo que se hace y des-hace porque es una realidad viva. El presente sucede de dos modos; por una parte, presente-percepción, remitiendo a la objetividad, a la materia: las percepciones no son producto del espíritu; ellas vienen siempre de afuera, es decir, del tejido de las imágenes. El presente-percepción siempre está carcomiendo el futuro. El otro modo del presente es el presente-recuerdo orientado a la subjetividad, al pasado. Estos dos presentes contrastan entre sí. El presente-percepción remite a la imagen-movimiento que buscamos en esta última parte. El presente del cine clásico está volcado a la acción que es siempre corporal. Por eso se dice, de acuerdo con Deleuze, que el cine clásico está gobernado por un plano activo, lo que es lo mismo, que el plano se llena de movimiento y el tiempo no aparece directamente, sino representado en y gracias a las acciones, es decir, a través de los cuerpos que son sede del antes y el después: de la sucesión. El presente del cine moderno está volcado a los recuerdos, a la realidad subjetiva, la cual no indica necesariamente que se trata de los recuerdos del cineasta, sino, más bien, de los recuerdos de los personajes cinematográficos; es la vida psíquica la que se capta en imagen. El presente con que trabaja el cine moderno es virtual, pero igualmente real que el presente perceptivo de la acción.

A partir de los apuntes de Bergson, Deleuze realiza una taxonomía de las imágenes cinematográficas. La nota decisiva es la identidad de imagen y movimiento que explica en la expresión imagen-movimiento, como elemento propio del cine clásico. “Los

grandes autores de cine podían ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores.”<sup>52</sup>

Según Deleuze, los cineastas piensan con imagen-movimiento y con imagen-tiempo. El cine es y debe ser considerado como arte porque inventa, crea nuevas imágenes a partir de acciones y pasiones de los cuerpos, en el cine clásico, y de recuerdos, sueños, delirios y emociones que pueblan el espíritu, en el cine moderno. El cuerpo, esa imagen a la que llamo mi cuerpo, deviene pantalla y funge a la vez como pantalla donde se re-hace el movimiento que recibe y lo devuelve como imagen-movimiento. Las tesis sobre el movimiento permiten hacer un análisis sobre esta nueva expresión que empezó a ser considerada como arte en 1916 porque en ese momento el cine empieza a agregarle algo a la realidad, le imprime ‘novedad’. Fecha en la que se sitúa esta investigación, ocupada en el cine clásico en el que se enmarca la obra de Charles Chaplin.

---

<sup>52</sup> DELEUZE Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1983, p, 12.

## 2. PROBLEMA DEL HUMOR EN EL CINE: EL CASO CHARLES CHAPLIN

Esta aventura del humor, esta doble destitución de la altura y de la profundidad en beneficio de la superficie es, primeramente, la aventura del sabio estoico.

Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*.

Anteriormente se ha recalcado la importancia de retomar las expansiones del cuerpo y los vínculos que mantiene con los incorporeales o con las Ideas que se efectúan en él. El humor y la ironía son movimientos que afectan este vínculo, porque desterritorializan el pensamiento y lo arrastran hasta su propio límite; trazan el camino hacia la comedia y la revelan según dos matices, ya que el humor desarraiga las ideas de su morada en las alturas y las sumerge en los cuerpos, mientras que la ironía exagera la conciencia. Deleuze indica que Sócrates es la figura ironista por excelencia; es él quien otorga supremacía a la actividad espiritual en deterioro de los cuerpos. Humor e ironía se tienden a lo largo de la realidad doblemente aspectada, corporal y espiritual. El propósito de este trabajo consiste en indagar las posibilidades que se abren para establecer una relación entre la vida y el arte, porque la comedia se posiciona entre ellos.

Primero se abordará la línea humorística desde la perspectiva de la recuperación que hace Deleuze de la filosofía estoica. La relación que existe entre los cuerpos y sus modos de ser llamados *incorporales*, arruina las organizaciones verticales a favor de crecimientos y desbordamientos horizontales en incesantes composiciones, descomposiciones y recomposiciones; los cuerpos no dejan de cambiar, y por eso son tratados como simulacros cuyos efectos son sus acontecimientos, los cuales son atributos lógicos. Lo que hay son modificaciones del ser que no cesan de hacerse gracias a alianzas inesperadas. Esta concepción del cuerpo como simulacro y la relación que mantiene con las ideas o efectos de cuerpo, muestra que la ontología deleuziana consiste en considerar el ser como el producto de una sustracción y no como petrificación de una semejanza.

La afirmación de los cuerpos exige una nueva concepción del problema de la percepción y de la afección, que Deleuze toma de la filosofía de Bergson, quien la plantea, en un primer momento como diferentes en naturaleza pero, más profundamente, como inseparables puesto que entre ellas no hay más que una diferencia gradual. Juntas, la percepción y la afección, conciernen al problema del humor porque, tanto éste como la ironía son formas que tienen que ver con los cuerpos. El humor es en primer lugar una aventura que debe ser atravesada, para trabajar sobre sus causas-efectos y perfilar el problema hacia la relación que existe entre filosofía y cine.

Bergson y Deleuze pensadores del movimiento observan que la vitalidad es algo que se prolonga en acción, pues ésta es síntoma de vida. Siguiendo este pensamiento se hace posible incursionar en los terrenos del humor y la ironía para observar sus dinamismos. El humor afecta a los cuerpos que a su vez han de generar movimiento por su propia naturaleza; este movimiento es expulsado de diferentes formas, las cuales pueden ser consideradas como posibilidad creativa que alcanza concreción en la tríada de humor, ironía y cine clásico. La importancia de meditar el movimiento esboza los contenidos del capítulo tercero de esta investigación, consagrado a la exposición de lo que Deleuze llama imagen-movimiento, a propósito del cine de pre-guerra. Por lo pronto, lo que interesa es descubrir qué elementos se encuentran en el cine de Chaplin, ironía o humor, o quizá ambos, para poder descifrar lo cómico y su efecto, la risa.

El humor abrirá el camino hacia el análisis propiamente cinematográfico sobre la comedia de Chaplin, pero es importante que antes de entrar en el ámbito de la comedia se entienda el antecedente humorístico e ironista que atraviesa la investigación. Para empezar la exposición del humor se debe retomar y hacer énfasis en la filosofía estoica porque fueron los primeros en hacer uso de este arte del humor, además fueron quienes realizan la primera inversión del platonismo, al afirmar que los cuerpos son las causas reales y con ello abandonan el movimiento ascensional del pensamiento, como indica Deleuze:

Para este ejercicio que consiste en sustituir las significaciones por designaciones, mostraciones, consumiciones y destrucciones puras, es precisa una extraña inspiración, hay que saber <<descender>>: el humor, colocado por una vez al lado de, y contra la ironía socrática o técnica de ascensión.<sup>53</sup>

Según Deleuze, el humor es más profundo de lo que pudiera pensarse, es por su propia naturaleza una forma de transgresión ante la sabiduría socrática que se estableció con el

---

<sup>53</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1925, p. 146.

platonismo; el humor es una suerte de arte del descenso, que ejerce un doble movimiento de profundidad-superficie que surge frente a la idea platónica que siempre aspira a la altura.

El gesto humorístico es un gesto corporal; con el descenso a los cuerpos, los estoicos colocan sobre la mesa la posibilidad para arruinar tanto las alturas platónicas como las profundidades presocráticas. Las ideas se desploman y se hunden en los cuerpos, se convierten en cuerpo-idea a partir de la cual se pierde la hegemonía de la lógica lingüística, a favor de lo que Deleuze llama *lógica del sentido*, una lógica de la expresión. El humor es un ejercicio de doble destitución a favor del efecto de superficie en donde los simulacros afirman su potencia. El humor opera como la posibilidad de hacer algo en la superficie, pues pone los cuerpos en contacto con el sentido. En la superficie llamada por Deleuze *superficie metafísica*, porque se trata de una línea inmaterial en la que no hay, por tanto, ningún contenido que significar, ni manifestar, ni designar. En esa superficie lo único que surge es el sentido como acontecimiento que, en la Lógica del sentido, porta también el nombre de *expresión*.

“Esta aventura del humor, esta doble destitución de la altura y de la profundidad en beneficio de la superficie es, primeramente, la aventura del sabio estoico.”<sup>54</sup> En la superficie se producen los acontecimientos que tienen por sustancia el vacío, en contraste con la plenitud de los cuerpos-causas. Los estoicos fueron los primeros que “admiten lo lleno en los límites del mundo y por fuera de estos límites, el vacío infinito.”<sup>55</sup> Admiten el vacío como materia de los acontecimientos, es decir, como su corazón inmaterial.

La concepción estoica sobre el vacío infinito apunta hacia otra dirección, ya no como en la filosofía de Platón, en la que lo infinito queda fuera de lo finito. Para los estoicos lo infinito se instala en el seno de la realidad sensible; es un principio de cambio, una posibilidad de algo nuevo inédito; el vacío ya no es algo fuera del ser, es algo que se instala dentro de lo sensible y abre la posibilidad de inventar; no es ajeno al devenir, porque el vacío en Deleuze tal como lo retoma de los estoicos, debe entenderse como fuerza que puede o no efectuarse en un cuerpo. Con los estoicos el vacío es cambio y el cambio es el devenir; “el movimiento, dicen contra Aristóteles, no es el pasaje de la potencia al acto, sino más bien un acto que se repite siempre de nuevo.”<sup>56</sup> Los estoicos son los primeros en recuperar el movimiento en la vida, aterrizar el pensamiento en los

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p.146.

<sup>55</sup> E. Bréhier, *La teoría de los incorporeales en el estoicismo antiguo*, Cap. III, p.45.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p.46.

cuerpos, afirmando al ser y sus efectos. Los estoicos así como Deleuze siguen la premisa de recuperar la movilidad del acto; no se limitan ya a enfocar su atención en la acción, pues el acto es el acontecimiento.

Para entender la inserción del pensamiento estoico en Deleuze, se debe mostrar el proceder de los modos de ser y cómo son usados en su filosofía; estos modos de ser son efectos, o simplemente incorporeales, que se expresan en verbos en infinitivo, pues en lo infinitivo se dice el carácter indeterminado del acto; la acción se dice en las conjugaciones verbales que implican a un sujeto que las realiza. Así distingue Deleuze lo que existe en los tiempos verbales, y lo que insiste en el infinitivo del verbo. El vacío y la insistencia son los matices del sentido-acontecimiento, es decir, de los modos de ser, pues el vacío, como explica Deleuze en su *Lógica de la sensación*, no indica ausencia de algo, más bien debe entenderse como fuerza, y más precisamente como fuerzas impersonales. Deleuze es preciso al decir que el vacío es el lugar del sentido, porque en él se precipitan los cuerpos en relaciones infinitas siempre en la superficie.

Lo que hay en la superficie son singularidades, insistencias, extra-seres, pero ella no se llena jamás. El vacío como lugar del sentido es un elemento estoico que deja nuevas posibilidades para el filosofar, ya que el universo se describe como uno y lleno, pues incluye todas las determinaciones, todo está contenido en esta realidad moviente y abierta debido a que todos los cuerpos se desarrollan, padecen y actúan en el universo sin centro determinante que no se cansa de repetir y sin embargo jamás lo hace de lo mismo, porque cada singularidad se expresa y cambia siempre. La propuesta de Aristóteles queda rebasada, porque los estoicos no están considerando el paso de la potencia al acto. Si en todos los cuerpos se están infatigablemente efectuando los acontecimientos, lo que hay son pasos de un acto a otro acto. Deleuze enseña que la realidad está tejiéndose con potencias de ser, con devenires. Si hay identidad, es porque se trata de la identidad en el cambio, la cual “nos muestra el mundo siempre completo y desarrollando siempre todas sus potencias”.<sup>57</sup>

La importancia de la concepción estoica del vacío para la presente investigación, se explica porque el humor es un movimiento que expone a los cuerpos en la superficie. El vacío es inseparable de la concepción del mundo completo en sí misma, un mundo en que nada se agrega, pues lo único que se le imprime es diferencia en cada acto. El humor lanza los cuerpos a la superficie luego de haber conquistado las profundidades; es, en este

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p.47.

sentido, el encuentro del cielo y la tierra en la constitución de un presente siempre en movimiento y por tanto esquivando toda fijación de un presente matemático; este presente móvil no es otra cosa que el devenir.

El análisis sobre humor e ironía obliga a retornar a la filosofía de Henri Bergson para estudiar lo cómico y así poder trasladarlo al cine. Se ha visto que la aventura del humor en el fondo es una aventura sobre el cuerpo. Según Deleuze, humor e ironía son posibilidades de transgresión. El humor transgrede la ley física porque está volcado hacia la ley de naturaleza, hacia la *physis*, mientras que la ironía es una forma orientada al espíritu, a la ley moral. La transgresión de espíritu y pensamiento y de la naturaleza se volverá importante para comprender la imagen en el cine de Chaplin. El análisis sobre el humor abrió la posibilidad de hacer un análisis sobre la instalación de los cuerpos en la superficie y de los modos de ser que se efectúan en cada cuerpo.

¿Cómo explicar, entonces, el humor? Como una forma de transgredir la ley de la naturaleza. El humor expresa una singularidad en contra de los particulares sometidos a la ley. Deleuze dice: *hay que reírse para desbordar el pensamiento*. Ahora hay que rastrear si el arte de Chaplin se dirige hacia el humor o se inclina hacia la ironía. Esas son las maneras que pueden desbordar lo establecido haciendo, a partir de lo establecido mismo, otra cosa. En esto estriba el interés en Chaplin, porque él se apropia de un territorio, pero solamente para transgredirlo; todos sus filmes muestran esta manera de ir contra los ordenamientos sociales, políticos y económicos. La transgresión que efectúa consiste en tomar un territorio y trazar líneas de fuga.

El humor abre la posibilidad de transgredir el binomio de altura y profundidad para instalar en la superficie; es un procedimiento de destitución, a favor de la instauración de los efectos. Con el análisis del humor se amplía la insinuación del sofista como simulador, y la atención deja de centrarse en el pensamiento ascensional que aspira a un ideal.

Por lo que toca al asunto de la ironía, es preciso recuperar la explicación dada por Deleuze. El humor es este arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o de las alturas. Los sofistas y los cínicos ya habían hecho del humor un arma filosófica contra la ironía socrática, pero con los estoicos el humor encuentra su Dialéctica, su principio dialéctico y su lugar natural, su puro concepto filosófico.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Cfr., G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Buenos aires, Paidós, 1925, p. 32.

El humor es un mecanismo filosófico que hace subir a los cuerpos a la superficie a la frontera donde se produce el sentido y el sinsentido de las cosas. La ironía aparece como la otra cara del humor, en cuanto que se dirige a la altura, a las ideas, como bien lo dice Deleuze: quien da el ejemplo más puntual de la ironía es Sócrates. La ironía es el arte de las alturas, pero no se debe pensar en un retorno al platonismo; al contrario hay que tomar la imagen de Sócrates para desnudar la ironía como otra forma de creación. Se tiene en la figura de Sócrates a un ironista puro para hacer entrar en él la ironía. Sócrates ridiculiza los conceptos. “El arte, lo cómico y la ironía tienen un rasgo en común: sólo pueden existir cuando se afloja la urgencia vital.”<sup>59</sup>

La ironía y el humor tienen que ver y decir algo sobre la vida. La ironía aparece ante una urgencia que deja ver que la existencia se encuentra en un punto de debilidad que hace posible que el arte, lo cómico y la ironía coexistan por un momento, porque si la vida se encuentra blanda no hay realmente algo que la detenga; la ironía es una distensión, un momento de descanso ante la vida. Deleuze hace hincapié que Sócrates es un ironista, y Jankélévitch reafirma esta postura permitiendo comprender la figura de Sócrates y la ironía como una forma de aparecer en la vida. Jankélévitch afirma que Sócrates era un sofista que buscaba avergonzar mediante la interrogación hasta lograr distraer a los hombres. A través de la ironía, Sócrates divierte a los atenienses porque en su búsqueda de la sabiduría, ridiculiza la dialéctica misma. “La ironía es capacidad de jugar, de volar por los aires, de hacer malabarismos con los contenidos, ya sea para negarlos o para recrearlos.”<sup>60</sup> La ironía así comprendida ayuda a entender la comedia como una posibilidad de generar risa; la ironía es un juego que permite hacer o deshacer los conceptos que aprisionan la vida.

La ironía vista como otra forma de pensamiento al lado del humor, tomando como figura a Sócrates, permite entenderla como el advenimiento de una urgencia, o como una apertura de la vida. Pues la ironía, al igual que lo cómico y el arte, brota en las hendiduras. Primero la ironía, y después lo cómico, se insertan en la vida en sus períodos de languidez que le provoca la saturación de codificaciones y significaciones; en este sentido, se entiende que la ironía es aniquilación de las distinciones <correctas>. Una vez que no resulta imprescindible mantener la vida en la rectitud de un discurso, el acto irónico se apodera de la vida para mostrarla con un sabor picante.

---

<sup>59</sup> Cfr. v. Jankélévitch, *La ironía*. Madrid, Taurus, 1983, p.11.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 17.

La seriedad se define con respecto a una alegría siempre posible, así como la evidencia designa el terreno ganado a la duda; *conservamos* la seriedad en medio de los rostros irónicos; nos cuesta *permanecer* serios cuando los acontecimientos mueven a risa; o también, en el individuo, un solo sentimiento sigue siendo serio, en una conciencia cínica.<sup>61</sup>

La inserción de la ironía en la vida y en los actos que la componen aparece como esta cosquilla que al final busca mover a risa, se observa que la ironía se introduce en este flaqueo de la vida, pero también busca instaurar un cierto tipo de insensibilidad que a la postre es lo que induce a risa. Como bien lo muestra la figura de Sócrates y otros ironistas, lo que buscan es ridiculizar la vida, hacer de ella por un momento una parodia de sí misma. La ironía es un gesto transgresor, así como el humor, porque busca transformar la presencia de la vida en otra cosa; busca llevar más allá la vida para deformarla y recrearla. La ironía se hace presente porque la vida se encuentra colmada de categorizaciones que la arrastran al límite de sí misma en este aflojamiento en que irrumpe el ironista como precursor de la comedia. Así empieza a tejerse la triada arte-ironía-comedia.

“La conciencia irónica bromea con el mundo [...]”<sup>62</sup> La ironía introduce en la vida la burla, aunque no siempre llega a producir risa. Si se bromea con el mundo, se bromea directamente con la vida, lo que se transgrede para hacer comedia es el flujo incesante de la vida, se abre la posibilidad de la mofa en el devenir de cada uno de nosotros. La transgresión irónica se dirige a los principios de la moral para abrirlos, ponerlos entre paréntesis, y llevarlos a la ruina. La importancia de la ironía a propósito de esta investigación reside en su presencia en la comedia, y en la capacidad que ésta tiene para perturbar los principios a fuerza de interrogarlos.

La filosofía entendida como acto que va más allá de lo establecido, se entiende ella misma como trasgresión, por lo tanto la filosofía y lo cómico al ser ejercicios del pensamiento que requieren de un empujón extra para lograrse, deben entenderse como invención humana, porque el mundo tal y como existe está ahí, cumple sus procesos naturales, pero en el hombre es donde se da esta inquietud de creación y de sobrepasar la naturaleza y el pensamiento, es el hombre quien hace convenciones para ponerse en relación con el mundo, por eso se puede hablar de invención porque en estas dos formas de aparecer hay un movimiento extra. La filosofía y lo cómico acogen en su corazón este querer ir más

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p.23.

allá de lo establecido. Lo cómico en particular, lleva consigo una cierta dosis de insatisfacción, una cierta insistencia en su deseo de molestar. Los ironistas se caracterizan por esta evidente tendencia de aguijonear mediante la ridiculización hasta el punto de provocar la risa.

La ironía transgrede la ley de las alturas platónicas. Ya Sócrates enseña que mediante la ironía se puede crear la ilusión de verdad; en realidad, en sentido estricto, un ironista no impone verdades, solamente las sugiere. Sócrates no impone, propone; juega con la dialéctica de su tiempo. Ironía y humor son, al mismo tiempo, formas de transgresión de las leyes gramaticales. La relación que mantiene el humor con los cuerpos es para situarlos en el límite del sentido mediante el movimiento que lanza hacia la superficie; desde este punto de vista, se puede decir que el humor es corporal mientras que la ironía es ideal; ambas concepciones instauran la figura del sofista definido como un simulador en un mundo que no cesa de cambiar; el lugar del sofista no es ni al inicio, ni al final. De hecho Deleuze recusa la creencia en un principio que implicaría un tétos; el lugar entonces es en medio. La realidad es este puro <en medio> cuyos crecimientos son por los bordes; es también el en medio de la paradoja en que se afirman ambas cosas a la vez, lo uno y lo múltiple, lo activo y lo pasivo, lo anterior y lo posterior.

El ironista no puede ser emotivo porque por su naturaleza tiende a ser muy intelectual, tal y como se nos da el retrato de Sócrates posicionado en lo que quiere ironizar, y siempre dejándose gobernar por la inteligencia. Pero desde esa actitud intelectual desborda el lenguaje con un exceso de idealismo.

Así entendida la ironía, permite entrar y entender el mundo de la imagen-movimiento en la comedia elaborada por Chaplin. Por su propia naturaleza, la comedia implica algún grado de insatisfacción, por eso molesta a aquel a quien se le presenta. Incluso llega a ser irritante ante algunos ojos. Por su carácter provocativo debe también portar una anestesia, pues sin ésta la risa no estalla y solo permanece la irritación. “Aunque no todo conocimiento ironice abiertamente sobre su objeto, podemos decir que la conciencia es una ironía naciente, una sonrisa de la inteligencia.”<sup>63</sup> En Jankélévitch como en Bergson se observa la premisa sobre la inteligencia para la comedia; la inteligencia es un elemento clave porque ella inmediatamente está orientada a la objetividad, por eso la ironía acomoda su arte ante la inteligencia.

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p.20.

Se tiene una imagen clara de lo que genera la ironía y el modo en que aparece como forma de trasgresión del espíritu para producir comedia. Cuando se ironiza sobre un acto, se activa una anestesia por dentro, es decir, se busca deshacer los principios morales; una vez que éstos quedan adormecidos en el cuerpo, esta semi-ebriedad como la llama Jankélévitch, produce seres pretensiosos y cómicos, a tal grado que ya no interesa si se ríen de nosotros, lo único importante es el hecho de mover a risa. La ebriedad del cuerpo nos lleva a ser los últimos en enterarnos de que se han reído de nosotros. La ironía es esta capacidad de hacer de algo rígido, establecido, otra cosa al lograr que el pensamiento se desvíe, pero además lo hace visible como algo cómico. Un ironista puede hacer y generar ilusiones de todo lo que él quiera sin que la audiencia sospeche nada.

La relación del humor y la ironía con la comedia y con la risa se entiende porque el humor es un arte de cuerpos, y la ironía es un arte de espíritu; su relación con la comedia se da en ambos sentidos. La risa también opera de esta manera; un humorista hará estallar la risa con una fuerza expansiva, porque la risa es corporal y quiere salir y salpicar a otros cuerpos, mientras que la comedia y la risa irónica son más involutivas, se hacen hacia dentro, porque un ironista es inteligente y su arte se dirige a la idea, por lo tanto su risa y su comedia apuntan a lo ideal.

## 2.1 Rasgos de lo cómico

Henri Bergson enuncia la teoría de lo cómico que puede ser trabajada en conjunción con humor e ironía. Se ha visto que la ironía devela lo cómico y produce la comedia como resultado. Bergson se ocupa sobre todo del fenómeno cómico y de la risa. Su tratado de lo cómico, de la comedia, permite revelar lo risible como un efecto cinematográfico.

Nuestra temeridad al abordarlo también tiene la excusa de que no aspiramos a encerrar el concepto de lo cómico en los límites de una definición. Ante todo, como encontramos en él algo que vive, lo estudiaremos con la atención que merece la vida, por muy ligera que sea.<sup>64</sup>

Lo cómico no debe encerrarse en el concepto y limitar su vivacidad ante las letras, como lo dice Sonia Torres a propósito de la imagen, ella se debe pensar sin concepto, fiel a su

---

<sup>64</sup> H. Bergson, *La risa*. Buenos Aires, Losada, 1939, p. 11.

lengua, a su pura expresión, es su sentido mismo. Bergson quiere decir lo mismo respecto a lo cómico, se debe ver y entender fuera del concepto, en su lengua propia, en su expresión misma, la vida. Lo cómico en tanto que es algo vivo es preciso que tenga algo que decir sobre la vida y sobre el arte, como ya lo anuncia la ironía, el arte y lo cómico se dan donde la vida flaquea. Se hacen presentes como una distracción de la misma. Se observa cómo se empieza a tejer esta concepción con la vida y con el arte; el arte que se expresa en diferentes modos, hecho que permitirá ver cómo lo cómico se hace visible en obras cinematográficas, incluso muestras pictóricas que a su vez dicen algo sobre la vida, ellas muestran que hay una relación de unión y no de disyunción, uno de sus fines es afirmar la vida. Esta afirmación se aprecia en el efecto cómico tal como es trabajado por Bergson.

Lo cómico, dice, es algo vivo, por lo tanto, “fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico”.<sup>65</sup> Esta definición Bergsoniana es importante porque afirma la existencia de lo cómico que es y se hace porque hay un cuerpo que lo experimenta. Todo aquello que nos rodea en el mundo no produce risa, ni aparece como cómico si no es por su semejanza con lo humano, la risa imprime vida cada vez que aparece. Retomando la postura sobre la imagen, la imagen privilegiada, es decir, el cuerpo que afecta y percibe en este doble movimiento, es capaz de producir cosas, crearlas también. Lo cómico nace y se prolonga desde lo humano considerado en su sentido corporal como un centro de indeterminación que germina la concomitancia con lo cómico: si reímos de algo es porque encontramos en ello alguna actitud o expresión humana.

Sobre estos caracteres se traza la ruta hacia lo cómico, para trasladarlo posteriormente al cine, teniendo en cuenta que en las líneas siguientes se trabaja sobre el fenómeno cómico; la comedia precisa de un estudio a profundidad para dar razón de la risa como su efecto, así como para dar cuenta del gran arte que implica trabajar sobre lo cómico. Antes de dirigir la investigación hacia la risa es importante recorrer el territorio de la comedia y lo cómico. Se dice que fuera de lo propiamente humano no hay nada cómico, sin embargo, ¿cómo podría el hombre mofarse de su propia existencia? Esto es sumamente importante para la comedia y aún más para el cine, porque en el cine se exaltan estos rasgos o síntomas humanos, incluso si se hace presente la miseria y los aspectos más vergonzosos de la vida, que pueden llegar a ser cómicos y provocar risa, es porque resuena el trabajo del ironista que hace de la vida misma una mofa.

---

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p.12.

Lo cómico produce risa porque su medio natural es la *insensibilidad*. La risa pertenece a lo insensible, porque lo sensible implica un sujeto, y si hay un sujeto hay afecciones, emociones; la risa aparece cuando las afecciones se han esfumado, al menos por un momento. Esta falta de afecciones y sentimientos en que se alza la risa sugiere una impersonalidad como la que Deleuze afirma en la huida de un centro determinado como *yo*. Sin afecciones ni sentimientos, lo que queda son Afectos, es decir, realidades que insisten sin existir. Y es en esta realidad sin cuerpo y sin embargo producida por los cuerpos a la que Deleuze llama superficie metafísica, en la que la risa resplandece. Lo insensible, impersonal, es más vasto que lo sensible, porque lo sensible son los cuerpos y todo el mundo material, mientras que lo insensible son puras fuerzas, es la sensación por sí misma, es el vacío Deleuziano. La risa pertenece a lo insensible porque ella es parte de la sensación. En tanto que efecto de lo cómico, la risa es pura expresión de fuerzas. Reír es un extra-ser.

Para abordar lo cómico hay que ir a las situaciones, la comedia se halla en lo humano; se ha dicho que debe existir cierta anestesia para que la risa se haga presente porque si alguien se conmueve ante la comedia o ante un acto cómico la risa se aniquila y lo cómico no haya su lugar, pues su medio natural es la indiferencia. “No hay mayor enemigo de la risa que la emoción.”<sup>66</sup>. Es preciso entender y tener claro el papel de la anestesia para proceder en la comedia. Lo cómico debe liberarse de todo sentimiento, de toda afección; solamente la risa tiene que tomar el cuerpo por completo. Y la risa, no hay que olvidarlo, es un efecto. En el tercer capítulo de este trabajo se recuperará el asunto de cómo la risa se hace presente en algunos filmes de Charles Chaplin. “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón.”<sup>67</sup> Es decir, que, si existe algún tipo de padecimiento en el cuerpo hacia lo que aparece como fenómeno cómico, la risa simplemente no se hace presente, por eso Bergson indica que para que ésta se apropie del cuerpo y estalle, debe haber esta anestesia de las emociones.

Cuando el adormecimiento del corazón llega es cuando la risa se hace presente, porque ya no existe afección que impida su expresión. Lo cómico se dirige a la inteligencia. Bergson esboza unos de los métodos más elaborados para el conocimiento: el método de la intuición, donde se fusionan la inteligencia y el instinto para dar como resultado la intuición porque “únicamente la intuición decide sobre lo verdadero y lo falso”.<sup>68</sup> El

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>68</sup> G. Deleuze, *El bergsonismo*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 18.

fenómeno cómico se dirige a la inteligencia, porque ella es la que plantea en general todos los problemas; la comedia se dirige a la inteligencia pura porque solo se ocupa de plantear los problemas, plantearlos implica un verdadero acto de invención, pero la importancia es ver que el motivo por el cual lo cómico se dirige a la inteligencia, es porque ella está volcada inmediatamente a la materia, y la comedia es un arte de cuerpos de materias vivas.

La inteligencia plantea los problemas; por su parte, el instinto se ocupa de encontrar las soluciones, mientras que la intuición es la única que puede decidir sobre lo verdadero y lo falso. Esta explicación permite ver que la comedia es inteligente, y por eso ella no decide, sólo inventa. Por lo tanto, es preciso que lo cómico se dirija a la inteligencia porque ella no posee la facultad de decidir si algo es verdadero o falso, bueno o malo, no tiene esa facultad volitiva sobre los actos; gracias a su facultad inventiva de problemas, el fenómeno cómico puede culminar en risa y, dado que la inteligencia se dirige a la materia, es el medio natural para la comedia.

Insensibilidad e inteligencia son importantes para la comedia y la risa como efecto de la misma, la primera permite que la risa aparezca al aniquilar toda emoción o sentimiento hacia el acto cómico, mientras que lo cómico debe dirigirse a la inteligencia porque no puede apuntar hacia el instinto o a la intuición, ya que se estaría involucrando la facultad de lo verdadero y lo falso y se abriría la posibilidad de ponderar si un acto está bien o mal. Pero la comedia no juzga, solamente crea, muestra, hace aparecer algo, que al final es cómico. Bergson indica que lo cómico no sería saboreado en todo su esplendor si fuera experimentado como un hecho aislado; lo cómico debe estar unido a otras inteligencias, es decir, la risa necesita de un eco, necesita la complicidad con otros rientes, porque es algo que quiere y busca prolongarse, ella como efecto será mucho más fuerte si se desarrolla en un entorno social; aquí se lanza el otro halago importante en lo cómico: debe ser estudiado en su ambiente, en su función estrictamente social, porque es ahí donde encuentra lugar y posibilidad de expandirse y realizarse gracias al contagio con otras inteligencias, con otros cuerpos vivos. Se puede pasar a un análisis de lo cómico en las situaciones; de hecho, Bergson define la comedia como un juego, juego que imita la vida; un juego que no se puede ver aislado. La comedia se genera en multiplicidad y en situaciones.

Teniendo en cuenta estos dos aspectos sobre lo cómico, por un lado, la importancia de la anestesia sobre las emociones y, por otro, la inteligencia que es su medio natural de expresión con su función social, se entiende que lo cómico se genera en situaciones, y

no en hechos aislados, porque ella dice algo sobre la vida; y es en la comedia donde se hace presente la risa en todo su esplendor. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida, de las que se deriva que la importancia sobre el cuerpo, es decir, la fuente de lo cómico, debe provenir de una causa, como bien lo dice Bergson *La acción es la única causa*; se debe analizar la acción de un cuerpo para encontrar en ella lo que genera propiamente que algo aparezca como cómico. Bergson considera algunas situaciones que provocan risa:

- El diablillo del resorte
- El fantoche de los hilos

Dichos ejemplos de situaciones de antemano resultan cómicas, es preciso tenerlas en cuenta porque al estudiar estas formas cómicas aparece que: “lo que hay en ambos casos de ridículo es cierta *rigidez mecánica* que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano.”<sup>69</sup>

Lo cómico se hace presente en alguien cuando hay cierta rigidez que se apodera del cuerpo y hace de él casi una máquina; entonces aparece como una suerte de accidente porque esta inercia se adueña y hace que el cuerpo ya no responda como debería, justamente lo que indicaba Jankélévitch a propósito de la ironía que aparece cuando la vida es lánguida; la comedia como efecto de la ironía que es cierta distracción de la vida, es cuando el automatismo se apropia de la vida, sin embargo, lo que hace falta para que este fenómeno se interiorice aún debe ser indagado, pues este tipo de pensadores se mueven en una línea afirmativa de ambos sentidos a la vez, cuerpo y alma, no se quedan con un único plano de la existencia, trabajan tanto las existencias como las insistencias de la vida.

El automatismo que se apropia de la vida y hace que ella parezca una máquina, envuelve un tipo de expresión que Bergson denomina *figura del distraído*. El estudio de lo cómico se empieza perfilar sobre los centros de indeterminación, hacia los cuerpos, ya no solamente hacia el enunciado. Esta figura del distraído es clave para la comedia, tanto en el cine como en el teatro; es la figura que en un principio tentó a todos los humoristas y en cierta medida es lo que marca la posibilidad de estudiar y seguir trabajando sobre el humor y sobre lo cómico. La figura del distraído se vuelve importante para el humor, porque la mera distracción como simple hecho, ya mueve a risa, no precisa de ningún

---

<sup>69</sup> H. Bergson, *La risa*. Buenos Aires, Losada, 1939, p. 17.

arreglo ni de otra cosa, ella por si misma ya resulta cómica e incluso divertida. La importancia es dar razón de lo que origina lo cómico, se tiene como antecedente la rigidez que se apropia de la vida para que algo parezca gracioso o cómico y ahora se hace presente la figura del distraído, teniendo en cuenta que ésta deriva del automatismo de la vida. Cuando se pierde la atención de lo que acontece en el mundo y en el cuerpo mismo, lo que se conserva es esta suerte de mecanicismo vivo que hace únicamente actuar al cuerpo, por eso el distraído es la figura del autómatas porque se sustrae de la vida y sus acciones mecánicas producen risa. “Y es que la distracción, en efecto, si no nos lleva a la fuente misma de lo cómico, nos pone en una cierta corriente de hechos y de ideas que vienen en línea recta de esa fuente; nos coloca sobre una de las grandes pendientes naturales de la risa.”<sup>70</sup>

La fuente de lo cómico no se hace presente con la figura del distraído, pero es un factor importante para enunciar y trabajar sobre la comedia, es una de las formas para producir su efecto, por eso es usada por los humoristas para desbordar la risa; además es el inicio, esto es, el punto de partida de las comedias. Según Bergson, el humor goza de tanta objetividad como la belleza o la virtud. Distingue el *vicio cómico* del *vicio trágico*; el primero es algo independiente de la persona por más ligado que se encuentre a un sujeto; el segundo lleva a un círculo de transfiguraciones, siempre conserva su existencia independiente y es siempre el personaje principal, conserva el carácter impersonal, su naturaleza subiste aun sin que nadie lo vea o lo efectúe, porque viene de fuera como un marco ya hecho, siempre impone su rigidez ante los actos; justamente en la mostración de este vicio consiste el arte del poeta cómico, dar a conocer este vicio, que cuando es bien trabajado conduce a risa. Charles Chaplin como poeta cómico, se apropia de este método Bergsoniano para realizar sus comedias, siendo de los pocos que han logrado mostrarlo y trabajarlo como Bergson enuncia su teoría de lo cómico.

Chaplin aparece como personaje cómico que hace visible la risa y la comedia con todos sus fulgores, lo hace sin el uso del lenguaje; ahí se encuentra otra parte de su gran arte, su comedia se muestra mediante el arte del mimo, recupera la importancia de los cuerpos, pues la comedia es un arte de cuerpos, de expresiones corporales. Hay que tener en cuenta que estos personajes cómicos, ya sea Max Linder, Charles Chaplin o Buster Keaton, se hacen presentes en la medida que hay un desconocimiento de sí mismo, como en el ironista que se desconoce para ridiculizar la vida, su vida; vuelve la idea de aislar las

---

<sup>70</sup> H. Bergson, *La risa*. Buenos Aires, Losada, 1939, p. 18.

emociones y anestesiar las costumbres, la risa se encarga de castigar las costumbres. En el personaje cómico se hace visible la mofa de lo humano, por eso el personaje debe desconocerse para lograr que lo cómico se propague. En el período más rico en cuanto a la comedia, Chaplin inventa el personaje de *Charlot*; Charlot es el mismo Charles Chaplin despojado de sentimientos, liberado del centro del yo. Charlot es un ser deshumanizado que da vida al gran arte del humor y de la comedia. El personaje cómico introduce a Chaplin y su expresión cinematográfica.

Para terminar con el análisis de lo cómico, se ha dicho que es preciso de cierta rigidez, tanto del espíritu como del cuerpo; esta rigidez es en los dos sentidos para que lo cómico no se quede en la superficie del individuo y se interiorice. Esta rigidez produce sospecha en la sociedad, porque este automatismo manifiesta un adormecimiento, o una actividad que se aísla del entorno, aunque esto es en realidad lo que manifiesta el acto cómico que la sociedad no puede reprimir. Causa inquietud porque adormece pero no puede ser reprimida. La rigidez se expresa y aparece en el núcleo social.

La figura del sofista que tanto inquietaba a Platón se bosqueja en la paradójica rigidez cómica, porque ella no cesa de cambiar, pues no acaba de fijarse en un ser estático. Esta rigidez posee ciertos caracteres que pareciera que aíslan hechos sociales, pero, al contrario, el fenómeno cómico se expande, y obtiene extensión entre más grande sea el grupo de cuerpos que se vean atravesados por él.

Lo cómico solo es a título de síntoma, apenas como gesto, pues responde a otro gesto que es el de la risa, considerada como gesto social. Lo cómico en su función de síntoma que aparece ante un desvío de la vida y luego como gesto: la risa-mueca social, “sin embargo, lo cómico tiene algo de estético, pues aparece en el preciso instante en que la sociedad y la persona, libres ya del cuidado de su conservación, empiezan a tratarse como obras de arte.”<sup>71</sup> La relación que mantiene lo cómico con la sociedad y con la vida, ensalza un gesto verdaderamente humano, ellos se relacionan en el momento en que se desnuda toda la significación del mundo, entonces la vida aparece como verdadera obra. Bergson anuncia desde un inicio que lo cómico no debe limitarse, debe verse en él algo vivo, la afirmación de la vida es latente, entendiendo el fenómeno cómico como expansión, que explota gracias a que se da entre muchas inteligencias no de manera aislada, ello lanza la comedia a su función social, asociado con la rigidez, el automatismo que finalmente provoca la risa.

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 24.

Se observa que por lo menos se requiere de dos cuerpos para crear una situación cómica y generar risa. La afirmación: lo cómico oscila entre la vida y el arte aparece, porque la labor del cómico se da cuando nace la relación entre éstas. Charles Chaplin puede calificarse como verdadero cómico pues sus filmes logran justamente eso, hacer una relación de la vida con el arte; además, hace uso del humor para romper con el orden y desbordar su pensamiento, que culmina en risa.

Para comprender la relación entre la vida y el arte, en su relación intrínseca con la comedia, hay que entender que la comedia responde a un gesto aún más profundo: la risa, y que ella se debe a su función estrictamente social, de este modo Bergson reconoce que ella no nace de la estética, porque ésta persigue un fin de perfeccionamiento general, pero, cuando la vida se libera, se afloja por un momento, las personas se ven como obras debido a que ya no se encuentran bajo el yugo de las codificaciones sociales. Es entonces que se perfila la relación entre arte y vida, porque el hombre que se encuentra libre por un momento, libre hasta de sus emociones, se sitúa en una zona neutral, su aparecer en el mundo se vuelve espectáculo, el hombre aparece como algo artístico. Ahora es preciso mostrar cómo se inserta lo cómico en medio de la vida y el arte. Aparece en forma de unión; la comedia es lo que comunica ambas formas de expresión ¿Cómo se establece esta conjunción entre vida y arte? Se logra gracias a lo cómico, pues cuando la vida aparece como verdadera obra de arte, lo que se conserva es la rigidez que se utiliza en la creación de la comedia; por lo tanto, la rigidez permanece como síntoma para la comedia, ella se vuelve puente porque recupera la rigidez de la vida y del arte; conserva la forma en la que aparece en el mundo físico, la comedia está a medio camino entre la vida y el arte o, como enuncia Deleuze, cuando habla del *ya pero todavía no*, la comedia es esto: un intermedio entre el arte y la vida que al mismo tiempo hace posible que ellos se relacionen.

Las situaciones cómicas se hacen presentes en cada momento de la vida cotidiana, sin embargo, para obtener un mejor análisis hay que remontar la comedia a lo *infantil*, a todo aquello que a nuestras emociones le resulte alegre. Algo será cómico en la medida que evoque un juego; la comedia es un juego que imita la vida. El juego surge gracias a la capacidad de asombro que posee un niño que no necesita de grandes adornos para reír. La comedia se hace posible por este matiz de inocencia al que se refiere Bergson en un sentido muy cercano al de Nietzsche, a propósito de las tres transformaciones en

Zarathustra<sup>72</sup>. El fenómeno cómico aparece como algo que irrumpe en el ámbito social y por ello hace posible que haya una relación con la vida.

## 2.2 Risa: gesto que insiste

En líneas anteriores, se planteó la naturaleza sobre qué es lo cómico como elemento intermedio entre vida y arte, así como su función social. La importancia que recae sobre la inteligencia para que la comedia logre su efecto será importante en este punto para recuperar la risa como efecto cómico. A continuación este trabajo se enfocará al asunto de la risa como efecto cómico.

La risa es un gesto, y sobre todo un gesto social que acontece en el cuerpo y se prolonga en la medida que es acompañado por otros rientes, un acto es más risible en la medida que nos hace pensar más en un mecanismo que en un cuerpo; la risa se expande cuando se tiene la imagen de una máquina y no de un individuo viviente. Una persona parece máquina cuando la rigidez se apodera de su cuerpo y, a pesar de ello, debe conservar el dinamismo orgánico que le es propio; lo verdaderamente cómico reside en la apariencia de una máquina viviente, por ello el efecto cómico, se hace más intenso cuanto más encajada vaya la imagen de una persona y la de una máquina.

El gesto posee la animación de una idea que brota, crece, florece y madura; ambos están en constante transformación, esquivan la repetición de lo mismo, y sin embargo, un cierto movimiento del brazo o la cabeza se repite periódicamente siempre igual. Si lo observo, si basta para distraerme, si lo aguardo y llega en cierto momento cuando lo espero, tendré que reírme contra mi voluntad, dice Bergson;<sup>73</sup> agrega que la naturaleza de las ideas es muy semejante a la concepción de la vida, considerada en el entrelazado de materia y memoria. En la risa concuerdan dureza y flexibilidad. Lo que inyecta animosidad a la risa es el cambio y el automatismo que se apodera del cuerpo. Bergson indica los dos aspectos que mueven al gesto, pero es necesario ver más allá de estos dos indicadores para comprender en su totalidad este gesto que se produce por y mediante lo cómico.

Es pertinente introducir dos conceptos esenciales para la filosofía y para el cine, <Diferencia y Repetición> a propósito de la naturaleza de la risa, que si bien no permiten

---

<sup>72</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Así hablo Zarathustra*, grandes pensadores, Madrid, 1983, p.43.

<sup>73</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 32.

explicar la naturaleza de la risa, si introducen esta variación porque etimológicamente se puede hacer una analogía entre palabras, Repetición-rigidez y Diferencia-flexibilidad, pero solo en términos lingüísticos. La mejor manera de analizarlos es con Deleuze, puesto que su filosofía mantiene afinidades con la de Bergson además de ser ésta una investigación que se apoya en estos dos autores. Deleuze hace un trabajo sobre la transgresión a la que llama diferencia introducida por la repetición. Tal transgresión es o bien humorística o bien irónica. Esto resulta importante para comprender la naturaleza de la risa, en la medida en que ella es un gesto o bien humorístico o bien irónico.

Deleuze es muy preciso al indicar que la repetición no es la generalidad, porque las generalidades remiten a las leyes físicas o a las de la conciencia; tampoco es una semejanza. Es necesario tener en cuenta que entre la repetición deleuziana y la semejanza platónica hay una diferencia de naturaleza. La repetición implica no un intercambio, ni un préstamo, sino un robo de aquello que se quiere repetir; sólo de esa manera se repite lo que no puede comenzar, lo que carece de un origen, y por lo tanto de un fin. Únicamente lo robado puede ser repetido. “Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista.”<sup>74</sup>

La repetición siempre expresará una singularidad, porque se hace presente entre ambas leyes para desbordarlas y hacer otra cosa con ellas. Una repetición siempre remite a una potencia que difiere de toda generalidad. La repetición vista como una singularidad debe ser entendida como excecidad. La repetición muestra una individualidad como una realidad. La realidad que quiere instalar la repetición es artística, pues arte es el movimiento del humor y de la ironía.

Para entender la repetición y no confundirla con la generalidad o con el hábito, debe verse en ella siempre algo nuevo; de esta forma se escapa al orden que envuelve las situaciones o los actos de los seres. La repetición es y se hace posible porque va contra la ley moral y la ley natural, no como en los estoicos que ponían el peso de la transgresión sólo del lado de la ley natural, ni como en el socratismo que lo orientaba hacia la ley ideal. Deleuze enfatiza que la repetición es posible porque transgrede los dos regímenes de la realidad.

Se trata de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin

---

<sup>74</sup> Cfr. G. Deleuze, *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 23.

interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos, de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu.<sup>75</sup>

La repetición es un movimiento que busca instaurar lo artístico porque inserta el movimiento vital que quiere transformarse en obra. Es así como Deleuze afirma que hay que sacar al pensamiento de toda representación, de tal modo que se produzca un movimiento que haga posible la repetición. Llevada al universo del cine, la potencia de repetición opera en la imagen visual de los cuerpos vibrantes que la cámara captura.

La repetición como forma de transgresión se entiende gracias a su naturaleza, pues siempre quiere ir más allá del orden, escapa de lo establecido, por la vía del humor, mediante el cuerpo, o por ironía mediante la moral. En cuanto a la diferencia, Deleuze dice que ella no está allí esperando que una razón inteligente la encuentre; la diferencia hay que hacerla a fuerza de entenderla por sí misma, no en términos de contraste conceptual con la semejanza. La diferencia por sí misma recusa el concepto platónico de Identidad. “Es el ser el que es Diferencia, en el sentido en que él se dice de la diferencia. Y no somos nosotros quienes somos unívocos en un Ser que no lo es; somos nosotros, es nuestra individualidad la que permanece equivocada en un Ser, para un Ser unívoco.”<sup>76</sup>

La diferencia es inseparable del concepto deleuziano del ser unívoco en el que resuena la línea de la univocidad inaugurada por Duns Escoto, quien introdujo un concepto de ser común a todas las criaturas y Dios. La diferencia es el cambio que se inyecta en la repetición para crear los espacios perforados de una realidad des-centrada en donde los simulacros se repiten pero al mismo tiempo afirman sus diferencias.

La relación entre Repetición y Diferencia se realiza mediante el eterno retorno; el retornar del ser entendido como devenir; la repetición en el eterno retorno consiste en pensar lo mismo a partir de lo diferente; es en el eterno retorno donde se lleva a cabo la verdadera selección, porque es ahí donde se eliminan las formas medidas. La diferencia arranca de su centro cada representación, dejando una realidad acentrada de puras singularidades sin rostro, cuello sin cabeza; allí únicamente hay determinaciones que no tienen inicio ni final. La diferencia es lo que imprime cambio a la vida, a todos los gestos que la animan incluso a la risa. La repetición es indisoluble de la diferencia porque en la repetición lo singular, por ser único, no puede ser intercambiado. La diferencia y la repetición afirman

---

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p.31.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 77.

la vida en todas sus caras; por un lado, el cambio incesante, el devenir loco y, por el otro, la Mismidad de la vida como lo anuncia Deleuze.

La diferencia es objeto de afirmación de la vida, es creación, pero también debe ser creada, afirmando la diferencia, siendo ella misma diferencia, ella es su mismo creador. Diferencia y Repetición se penetran y coexisten, siendo la repetición lo Mismo que encuentra su fundación en la transgresión de la ley física o moral y la diferencia que constantemente le imprime cambio, para que la vida mantenga su viveza en cada acto, en cada expresable. En conjunción la diferencia y la repetición permiten entender los movimientos de la vida, mediante el humor y la ironía, según Deleuze.

El recorrido que se ha efectuado hasta este momento, abre el panorama para re-emprender el estudio de la naturaleza de la risa, que se ha explicado como el doble aspecto de automatismo y flexibilidad. Gracias a la repetición se entiende que hay dos formas de transgredir capaces de provocar risa. El automatismo es solidario con la repetición; la flexibilidad, con la diferencia.

La risa puede adoptar la naturaleza de la vida, del devenir, el hecho de no repetirse, pero a la vez conserva ciertos movimientos que se repiten periódicamente y hacen que uno se ría. La repetición en Deleuze afirma la singularidad, el instante vivo. En Bergson análogamente: “No es ya la vida la que tengo delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla. Es lo cómico.”<sup>77</sup> Bergson hace referencia al automatismo que se instala en la vida.

En la risa se ve el automatismo que se ha instalado en la vida. El mecanismo de lo cómico funciona con la diferencia y la repetición, porque si la vida no implicara la diferencia, no tendría ningún sentido hablar de repetición, ambas co-existen y permiten ver y entender la vida. Reír es un afecto que se efectúa en los cuerpos como emoción. Lo que mueve a risa es la transfiguración momentánea de una persona que se torna cosa.

Lo rígido, lo hecho, lo mecánico por oposición a lo flexible, a lo vivo, a lo que está siempre cambiando; la distracción como lo contrario a la atención, el automatismo, en fin, como contraste de la libre actividad; he ahí lo que subraya la risa y lo que aspira a corregir.<sup>78</sup>

Bergson enfatiza la inserción de lo mecánico en la vida, porque cuando esto ocurre es cuando la risa puede estallar, lo que produce risa es un cuerpo convertido en cosa. Un cuerpo nómada no produce risa, porque él está en un atletismo constante, mientras que lo

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>78</sup> H. Bergson, *La risa*. Buenos Aires, Losada, 1939, p. 99.

mecánico aparece como gracioso. La risa es síntoma de un tipo de *tic* en la vida que se repite automáticamente. La idea de repetición y la de diferencia atraviesan el pensamiento que Bergson dedica a la cuestión de la risa, a la que le concede la misión de *una especie de broma social pesada*.<sup>79</sup> La naturaleza de la risa, y su fin en la vida como una broma, permite retomar la posición de la comedia como un *intermezzo* entre la vida y el arte, además de traer el carácter insensible e impersonal de vuelta que utiliza la comedia y la risa para su aparición en la vida y en el arte.

Al lado de la vida las acciones de las personas nos parecen cómicas y nos mueven a risa porque aparecen como si fueran un espectáculo, se podría decir que ahí la risa estalla en su medio social y natural: en la vida. Pero en el arte, cuando se asiste a una comedia elaborada o si se ve un filme que ya se sabe que es cómico, la risa no aparece como un placer puro sino como algo estético. Bergson es muy preciso para indicar la naturaleza de la comedia como artificio entre la vida y el arte; en la vida, en su medio social y natural, en el arte, como algo premeditado y con un fin estético. Por eso la comedia es muy ambiciosa porque se coloca entre ambas coloreándose con ambas partes, sin decidirse por una sola.

La risa es una corrección social; se inserta en la vida como algo que irrita y perturba el orden establecido. Es un gesto social que desmonta los órdenes con la frialdad que le es propia. La risa lo invade todo; no queda, cuando irrumpe, ninguna emoción, ningún sentimiento. “En la emoción que nos deja impasibles y que está llamada a ser cómica, siempre hay una *rigidez* que le impide entrar en relación con el resto del alma en que se desarrolla.”<sup>80</sup> La rigidez es algo fundamental para la comedia y para la risa, porque gracias a ella el alma no es abordada por completo, entonces el espectador puede reírse de aquello que mira porque no se puede entrar en unísono con un alma que no está consigo misma, y es que en la comedia la atención no se enfoca en las acciones, queda dirigida siempre hacia los gestos; el gesto es una actitud o un movimiento, que siempre escapa y al escapar es algo automático. La acción y el gesto tienen una diferencia de naturaleza, porque la acción se entrega a toda la persona y es proporcionada al sentimiento que la inspira, el gesto manifiesta una parte aislada y es explosivo, amplía nuestra sensibilidad, por eso para la comedia la atención siempre debe recaer en el gesto.

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 103

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p.107.

### 2.3 Efecto cómico en el cine de Chaplin

Mucho se ha escrito, hablado y pensado sobre Charles Chaplin. En estas líneas se hará un análisis general sobre la presencia de la risa en la imagen cinematográfica de su obra fílmica. Reír es un afecto, un acontecimiento ideal, es decir, un atributo lógico que se puede o no efectuar en un cuerpo; cuando se efectúa, atraviesa el cuerpo y se convierte en risa.

Pero acaso encontraríamos una confirmación más precisa de esta ley en algunos de esos ejercicios que vemos ejecutar a los *clowns*. Para ello habría que prescindir de los chistes con que el *clown* borda su obra principal y no fijarse más que en su tema, es decir, en las actitudes, saltos y movimientos diversos que constituyen lo verdaderamente *clownesco* en el arte del clown<sup>81</sup>.

Bergson indica la importancia de rescatar el *clown* para la comedia porque recupera el movimiento, el cambio, la parte flexible de la risa, además de ser un arte que va directamente a la imaginación. Esto explica por qué distingue dos lógicas, la de la imaginación y la de la razón. La lógica de la imaginación implica un esfuerzo particular, pues hay que levantar la corteza de los juicios bien amasados y de ideas bien sentadas, a fin de poder advertir, manando en el fondo de uno mismo a manera de raudal subterráneo, una fluida continuidad de imágenes perfectamente enlazadas, penetrando las unas en las otras.<sup>82</sup>

La lógica de la imaginación procede de diferente manera a la lógica de la razón, porque es como un sueño que es soñado por la sociedad entera; en este sueño, las significaciones y designaciones ya no existen; la imaginación permite jugar con las formas, con la vida y con la naturaleza. Esto supone que evoca el juego que se ejerce en la vida para hacer comedia. En su potencia creante, la imaginación permite apreciar la figura del disfraz como algo cómico. El *clown*, y aún más el mimo, producen desde lo vago a lo concreto, porque comienzan con movimientos que parecen sinsentido que se transforman en verdaderos actos con sentido que no necesitan ser enunciados para apreciarlos, los gestos permiten observar lo que se está haciendo, crean fantasías cómicas. Chaplin, partícipe de este arte del mimo, sabe cómo insertarlo en sus filmes para llevar desde un acto simple a una muestra cinematográfica elaborada.

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>82</sup> *Cfr. Ibíd.*, p.39.

El arte del *clown* enunciado por Bergson introduce hacia el cine clásico, según la taxonomía elaborada por Deleuze; es el cine que trabaja lo que este mismo pensador llama imagen-movimiento. Chaplin prescinde del lenguaje oral a favor de la mímica y de la pantomima. “La farsa, la pantomima, la actuación burlesca adquirieron un nuevo significado: había nacido el film cómico de cortometraje, y nació con él una gran demanda de astros cómicos.”<sup>83</sup> El arte del mimo adquiere importancia y nace el cine. Charles Chaplin es de los primeros autores cuya obra es considerada como arte y no simplemente como industria. Bergson subraya la importancia del *clown* en su cine, es decir, la importancia del presente siempre vivo en la imagen-movimiento.

Deleuze define la imagen-movimiento como una imagen a la que no se le agrega el movimiento de manera exterior; ella es movimiento por sí misma. La imagen-movimiento en el cine de Chaplin se produce por humor y por ironía, y tiene como efecto lo cómico y el estallido de la risa. Los órdenes establecidos se quebrantan gracias al efecto de risa, que lleva consigo vibración que se propaga en muchos rientes. Chaplin trabaja sobre la imagen-movimiento; presenta este gesto cómico que vuelve único su gran arte.

Es importante tener en cuenta algunos destellos de la vida de Charles Chaplin para la mejor comprensión de su obra fílmica. Incursiona en la industria cinematográfica gracias a su hermano, y desde sus inicios fue una figura que se tornó importante. Desde niño estuvo relacionado con los escenarios por su madre. Sus primeras experiencias fílmicas son con Sennett, primero como actor y luego como director. Toda su carrera está plagada de sentido cómico, por lo tanto, la risa como este gesto social se hace presente siempre. La relación de Charles Chaplin con la risa parece haber estado siempre. En el arte que inventa se fusiona este carácter social que mucho le importaba con la comicidad. En su cine, resulta tan interesante la imagen-movimiento, que todavía hoy sigue abriendo líneas de estudio, ya que implica la posibilidad de ir contra el gusto de la masa. La transgresión es un elemento decisivo. Chaplin se atreve a tomar algo y hacer de ello algo completamente diferente.

El cine es una posibilidad de explorar y de crear novedades. Retomar el análisis del cine clásico, nace por la inquietud de trabajar sobre el gran genio del cine mudo, también porque en él se encuentra la tesis de este trabajo, propiamente dicha: el carácter transgresivo del humor y la ironía, lo cómico y su efecto, la risa, encontrados en la imagen cinematográfica, particularmente en el período de *Charlot*.

---

<sup>83</sup> G. Kosintsev, *El arte popular de Charles Chaplin*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 70.

Introducida la figura y el arte de Charles Chaplin; se marcará una relación general entre su obra fílmica y la risa. “Es ante todo un arte que induce a pensar acerca del destino de la sociedad capitalista de hoy, acerca del destino y felicidad y del hombre, y de lo inalcanzable de esa felicidad.”<sup>84</sup> El cine de Chaplin da qué pensar; algo que Deleuze acoge alegremente, ya que las imágenes tienen una potencia que no desmerece frente a los conceptos. Las imágenes creadas por este mimo-autor son territorios por explorar. Una vez que Chaplin se adueña de lo que constituye su realidad, comienza el trabajo de desterritorialización, es decir, de invención de otra cosa. En su cine, la risa captura su propia esencia, tal y como la piensa Bergson. La fingida santidad, la nobleza y la sabiduría, se estremecen al primer contacto con este personaje bondadoso y simple, que desconfía de todos, examina cada cosa desde un punto de vista eminentemente práctico y produce los efectos cómicos justamente por su rapidez de reacción para afrontar cambiantes situaciones.<sup>85</sup>

La concepción de Bergson sobre la risa aparece en todo su esplendor; en la risa no hay rasgo ético ni moral. La risa explota cuando esto se ausenta, por eso las comedias de Chaplin gozan de ella al mostrar la desgracia, el control sobre lo humano; todo esto lo hace parecer gracioso. Chaplin lleva al borde la penuria para hacerla diferente en su filme *Tiempos modernos. Modern Times*, 1936. El efecto cómico aparece por esta rapidez que no deja que la situación se concientice, que además mantiene una distancia con el alma porque no se centra sobre la acción, sino únicamente en su gesto como efecto, de modo que cuando se empieza a sentir algo dentro del entorno, lo único que estalla es la risa, que aparece como comezón que quiere salir y expandirse. Esto lo que caracteriza el trabajo de Chaplin y así es como la risa se hace presente en sus obras por esta rapidez, rigidez y flexibilidad, por este singular saber cómo resolver el movimiento en las situaciones y hacer que ellas generen risa y no algo que conmueva.

La risa en la imagen-movimiento busca ridiculizar un acto, cierta acción, hacerla parecer cómica y divertida; el ridículo despoja de fuerza todo lo establecido. La ridiculez hace que el tonto sea inteligente, como dice Jankélévitch a propósito de la ironía, el ironista hace parecer algo por verdadero cuando en realidad no lo es. Todas las designaciones se difuminan en la comedia; se debe hacer del ridículo una fuerza para derribar lo establecido, de esa manera la risa no aparece simplemente como algo bufón, adquiere un

---

<sup>84</sup> M. Bleiman, *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 25.

<sup>85</sup> G. Kosintsev, *El arte popular de Charles Chaplin*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 70.

carácter más profundo. En los filmes de Chaplin, la risa aparece como efecto de lo que el humor y la ironía pueden lograr sin el uso de las palabras; son los gestos los que hablan.

En el último capítulo se analizará la risa como transgresión en algunos filmes, y se retomará la figura de *Charlot* porque es un personaje, y más propiamente, un disfraz que marca la distancia con el hombre Charles Chaplin. Su obra es un ejemplo de estos pensamientos porque crea y piensa desde lo ya pensado y hace otra cosa de ellos, abre nuevas bifurcaciones en el arte. La comprensión de los conceptos deleuzianos de diferencia y repetición, suponen una consideración de la indiferencia, la cual tiene dos aspectos: el abismo indiferenciado, la nada negra, el animal indeterminado en el cual todo está disuelto, pero también, la nada blanca, la superficie de calma recuperada en la que flotan determinaciones no ligadas, como miembros dispersos, cabeza sin cuello, brazo sin hombro, ojo sin frente.<sup>86</sup>

En esta explicación se pueden encontrar elementos cinematográficos: la nada negra indica una desterritorialización absoluta; será como la pantalla negra donde aún no hay determinaciones, la pantalla o la nada está dispuesta para que ahí sean plasmadas las afecciones del director; luego está el otro aspecto, la nada blanca, en la que ya flotan estas determinaciones; en otras palabras, flotan los simulacros. Estas dos nadas no se oponen, al contrario, se complementan: la nada negra se dispone para que en ella se plasme, pero sin la nada blanca que actúe sobre ella no habría creación ni relación de ningún tipo. El cine no encontraría su existencia, porque en la superficie donde subsisten los simulacros, estos miembros dispersos que efectúan y son atravesados por los incorporales, en la nada negra no habría producción de imágenes, dado que en ella se plasman las insistencias que luego, al unirlas en una cinta, se vuelven una imagen-movimiento.

La repetición en Deleuze o el automatismo en Bergson, es verdadero movimiento, al ser movimiento es transgresión. Como ya se ha dicho, este movimiento se da en la *physis* o en el pensamiento, humoristas e ironistas son quienes trabajan sobre estos planos, se colocan y transgreden, desbordan. Eso es lo que hace Chaplin: llevar al límite, ir al dorso de la realidad, se instala del otro lado del lenguaje. Se ha mencionado el hecho del robo, de la apropiación pues no te puedes reír sin saber de qué te ríes. Se recupera la idea de ver a la risa en su totalidad con su lado mecánico y con lo que respira en ella, porque gracias a la risa, se ha visto que no se puede separar rigidez y flexibilidad como tampoco

---

<sup>86</sup> G. Deleuze, *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 23.

se puede decir, en sentido estrictamente filosófico, una repetición sino por la diferencia. La repetición se dice y se expresa como diferencia. La risa como gesto cómico en el cine de Chaplin envuelve esta diferencia que le imprime la vida; la risa, o mejor dicho el reír en Chaplin, para retomar la concepción sobre los acontecimientos en Deleuze y su forma de aparecer como verbos en infinitivo de la que hablan los estoicos, indica este germen, que es pura diferencia por sí misma, que no cambia en sí, porque es un afecto, pero hace cambiar todo al efectuarse en los cuerpos, la insistencia de la risa es pura repetición con diferencia. El arte de Charles Chaplin es potencia diferenciante porque trabaja sobre la imagen-movimiento, y es también comedia. Llevándolas y re-creándolas de una manera diferente, inventa un nuevo modo de ser.

### 3. FILOSOFÍA Y ARTE

Pero ya en el cine mudo Chaplin  
había arrebatado al mimo del arte de las  
poses para convertirlo en mimo-acción.

Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*.

Deleuze distingue tres grandes líneas de pensamiento o ideas vitales; ciencia, arte y filosofía, las tres poseen el mismo valor ontológico y metafísico, cada una crea y se expresa de diversos modos; la ciencia procede mediante creación de funciones y agrega variables en el mundo, el arte crea sensaciones e imprime variedades en el mundo, finalmente, la filosofía crea conceptos y agrega variaciones en el mundo. A continuación, se trabajará sobre la relación que se puede establecer entre filosofía y arte, para lo cual es preciso tener en cuenta que Deleuze define la filosofía como creación de conceptos, pero, ¿qué es un concepto? Todo concepto tiene un perímetro irregular, definido por la cifra de sus componentes. Por este motivo, de Platón a Bergson, se repite la idea de que el concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero un todo fragmentario. Solo cumpliendo esta condición puede salir del caos mental que le acecha incesantemente, y se pega a él para reabsorberlo.<sup>87</sup>

La filosofía trabaja con palabras, con el lenguaje; es necesario saber deshebrar cada concepto para volverlo filosófico y hacerlo parte de la filosofía. La importancia del concepto en Deleuze indica que gracias a ellos se pueden articular distintos pensamientos en una sola voz; esta posibilidad se logra gracias a que cada concepto está abierto a diferentes formas de significación o designación, no son partes cerradas en un discurso, tienen componentes, son algo fragmentado que permite llevarlos más allá de su propia lógica.

Siguiendo la línea sobre la naturaleza de los conceptos, es importante saber que “Todo concepto remite a un problema [...]”<sup>88</sup> Los problemas, si se cita a Bergson, son un

---

<sup>87</sup> G. Deleuze, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993, p.21.

<sup>88</sup> *Ibíd.* p. 22.

verdadero acto de invención, la filosofía se torna una forma inventiva y creativa del pensamiento; cada concepto envuelve un problema o abre la posibilidad a uno nuevo, con ello se abren posibilidades de nuevas ramificaciones del pensamiento, de tal forma que la filosofía no agota su potencia de agregar variaciones en el mundo, no cesa de hacer posibles nuevas realidades.

Un concepto siempre remitirá a otros, de tal forma que desborden sus propios límites, gracias a eso se extienden al infinito; son un punto de coincidencia donde se intersectan nuevos horizontes, nuevos pensamientos. Los conceptos pueden ser la expresión de un acontecimiento, son ideales, pero en su idealidad dan consistencia a la realidad, ¿En qué sentido son acontecimientos los conceptos? Lo son en la medida que ellos no remiten a un cuerpo, son problemas que se instalan en los seres para dar variaciones a la vida orgánica. La filosofía trabaja con lenguajes, es decir con ideales. Los conceptos “son puentes móviles. No resulta equivocado al respecto considerar que la filosofía está en estado de perpetua digresión o digresividad.”<sup>89</sup>

Se comienza a ver por qué la filosofía procede mediante conceptos, ellos son el territorio, la tierra de la filosofía, sin conceptos no habría filosofía; ellos permiten jugar con las palabras que no se agotan en sus definiciones, son móviles, no se establecen en un único significado, habitan la superficie metafísica. Los conceptos son heterogéneos, rasgos intensivos que se actualizan en un lenguaje. Son acontecimientos puros, y por ello gozan de una capacidad infinita de mostrarse.

La filosofía considerada como acto de creación de conceptos, instala digresión, cambio, devenir, flujo, variación incesante, creación de vecindades insospechadas gracias a las cuales se puede seguir pensando *con* Platón, Heráclito, y la infinidad de pensamientos que se suscriben en la historia de la filosofía. En la filosofía deleuziana no hay jerarquías ontológicas; toda variación posee el mismo valor. “Y si cabe sustituir unos conceptos por otros, es bajo la condición de problemas nuevos y de un plano distinto”.<sup>90</sup>

La sustitución llega no porque un concepto esté más lleno que otro o sea mejor, aparece simplemente porque revela problemas nuevos; como dice Bergson, los problemas hay que inventarlos. En sintonía, Deleuze dice que los problemas deben ser planteados y los planos deben ser hechos; del mismo modo, hay que crear los conceptos. La filosofía aparece como un acto de creación en tres sentidos: creación de conceptos, planteamiento de problemas y producción de planos. La tarea de la filosofía consiste en hacer y deshacer

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p.29.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 32.

los conceptos para ponerlos en alianza con otros conceptos en nuevas investigaciones; si decimos que un concepto es mejor que otro, es porque hace escuchar variaciones nuevas y resonancias con nuevos pensamientos, lo cual permite hacer amalgamas que diverjan en otras líneas de fuga. Se puede decir que la filosofía es creación de conceptos y no como otras ciencias sociales que solo hacen uso de ellos, debido a que el concepto es el perímetro, la constelación de un acontecimiento futuro, de algo que va a ser creado por el pensamiento; también se puede decir que pertenecen a la filosofía porque ella los crea y no cesa de crearlos, no los agota jamás. La filosofía le imprime vibración a los conceptos, hace de ellos una nueva lengua cada vez que los toma y los desterritorializa.

Sólo disponemos por el momento de una hipótesis muy amplia: de frases o de un equivalente, la filosofía saca *conceptos* (que no se confunden con ideas generales o abstractas), mientras que la ciencia saca *prospectos* (proposiciones que no se confunden con juicios), y el arte saca *perceptos* y *afectos* (que tampoco se confunden con percepciones y sentimientos).<sup>91</sup>

Por su parte, “el arte no es caos, sino una composición del caos que da la visión o sensación de tal modo que constituye un caosmos, como dice Joyce, un caos compuesto –y no previsto ni preconcebido–.”<sup>92</sup> El pensamiento, dice Deleuze, tiene que ir al caos y hacer posible la invención. Arte y Filosofía lo hacen; extraen algo: el arte, sensaciones; la filosofía, conceptos.

La tarea del arte consiste en ver detrás de las afecciones, que implican un sujeto que las padece, los afectos; y detrás de las percepciones de una conciencia individual, los perceptos; detrás de las opiniones, las fuerzas puras, lo impersonal; todo ello crea un plano de composición que describe como un espacio liso, un desierto propicio para la experimentación.

El arte y la filosofía requieren de un esfuerzo mayor al de la vida lineal para abrir paso a la creación, por eso, son hijos del caos. Ambas expresiones del pensamiento deben sumergirse en la profundidad para subir y crear en su propio plano. El arte y la filosofía son actos de creación que comparten problemas análogos, se puede ir desde un concepto filosófico a una expresión artística o viceversa, se logran hacer interferencias entre las ideas vitales, siempre que se respete y se entienda cómo procede cada una, para encontrar la línea de fuga y lograr que las hijas del caos se abracen en nuevas líneas de pensamiento.

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 205.

En el libro que Deleuze escribe junto a Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, se dice que el caos tiene tres hijas, la filosofía, la ciencia y el arte; gracias al caos pueden ir más allá de su límite para instaurar la movilidad de las sensaciones y la de los conceptos. La relación entre filosofía y arte se hace posible porque “la regla en todos estos casos es que la disciplina que interfiere debe poder proceder con sus propios medios”<sup>93</sup> Las tres ideas vitales pueden cruzarse siempre y cuando se mantengan fieles a sus medios y así crear líneas de unión; la filosofía trabaja con conceptos en un plano de inmanencia es decir, tiene un impacto en los cuerpos como efecto de ellos, mientras que el arte trabaja con afectos y perceptos que constituyen bloques de sensación.

El concepto es, según Deleuze, propiamente filosófico; no hay conceptos científicos ni artísticos. El concepto no se refiere a lo vivido, no remite a un pasado, se remite a su propia creación, remite en cierta medida a los modos de ser, debido a que un cuerpo es quien se los apropia, los efectúa y abre a contra-efectuaciones.

Por su actividad consistente en ir detrás de las afecciones y de las percepciones, el arte permite hacer alianzas con la filosofía, por ejemplo, de filosofía y pintura, de filosofía y cine, de filosofía y literatura. Los modos de pensamiento a los que Deleuze también les llama *ideas vitales*, se pueden intersectar para producir otros lugares en que sea posible pensar y así agregar variaciones, variables y variedades al mundo.

### **3.1 Derrames entre filosofía y cine**

Teniendo en cuenta el antecedente sobre la relación y la forma en que las ideas vitales pueden entrelazarse, se debe pasar a la alianza que se establece entre filosofía y cine. Para ello es preciso retomar la exposición Bergsoniana sobre el movimiento, debido a que el movimiento es lo que hace posible ir al cine y a su expresión desde la filosofía; las tesis sobre el movimiento que propone Bergson lanzan al nexo que se forma con filosofía, tesis que retoma Deleuze a propósito de la imagen-movimiento. En este tipo de imagen se concentra la investigación sobre el cine en su expresión muda, es decir, en el realismo clásico del que se ocuparán las siguientes líneas de esta investigación. Deleuze confiesa que no quiere hacer una historia del cine, sino un estudio de los diferentes tipos de imágenes y sus signos correspondientes. Según él, “el cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo un

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p.218.

mismo irreal o un relato: con el cine el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo.”<sup>94</sup> La importancia de ver en Bergson una vía filosófica para tratar el cine, reside en el estatuto concedido a la imagen, pero también a la conciencia, definida que ella es algo por sí misma. Tanto la imagen como la conciencia conquistan un estatuto ontológico que impide al arte apuntar a una irrealidad. El cine no consiste en hacer imágenes del mundo; no imita las cosas del mundo, no lo representa. Más bien, el cine hace del mundo su propia imagen, encuentra en el mundo su propia expresión, las imágenes son extraídas del mundo para darles la realidad cinematográfica. Bergson dice que el mundo mismo es imagen y, más precisamente, que el mundo es acentrado; de él, en él, se producen los centros, que no tienen la función de determinar, sino de indeterminar.

Cuando Bergson acusa al cine de ser un aliado ambiguo lo hace por otro motivo, porque el modelo para el cine no puede ser la percepción natural que está volcada inmediatamente a la materia, esta percepción no posee ningún privilegio sobre el arte cinematográfico, porque de ser así, sería un cine representativo con fotografía de poses, lo cual no abre el paso a imágenes-movimiento, sino a imágenes a las que se les debe añadir movimiento. Lo que permite comprender el cine como lo hace Deleuze, es comprender la percepción pura que Bergson explica cómo percepción acentrada en un universo que no cesa de variar. Tal es la materia-flujo de la imagen-movimiento, a la que ya no se le añade nada sino que ella misma es movimiento.

“El modelo sería más bien un estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia.”<sup>95</sup> Este estado de cosas cambiante instala el pensamiento en el devenir, que cambia y abre nuevas posibilidades; este cambiante estado de cosas hace posible abandonar las vistas fijas instantáneas que aparecen con la percepción natural; gracias a la materia-flujo, es decir, a la percepción pura que existe como universo infinito de imágenes, se puede producir la percepción conciente. La percepción conciente, la conciencia debe ser creada, dice Bergson.

Imagen-movimiento es un concepto inventado por Deleuze a partir de la definición que Bergson da de la imagen: ella es una existencia a medio camino entre la cosa (materialismo), y la representación (idealismo). Uno de los teóricos del cine decisivos, es Sergei Eisenstein, debido a la importancia que concede al montaje, pues éste es la

---

<sup>94</sup> DELEUZE Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1983, p, 88.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p.89.

determinación del Todo (fílmico, es decir, la película). Considera que la imagen-movimiento es la célula del montaje. El montaje hace posible la representación del tiempo en el cine, selecciona ideas del todo para llevarlas a la imagen-movimiento, mostrarlas y actualizarlas. “Lo que incumbe al montaje, en sí mismo o en otra cosa, es la imagen indirecta del tiempo, de la duración.”<sup>96</sup> La importancia del montaje es hacer visible el tiempo en la imagen-movimiento, pero, no un tiempo homogéneo; lo que se debe hacer visible es la duración, un tiempo efectivo que emana de la articulación de las imágenes; el tiempo debe entenderse como el intervalo del presente, una espiral que se abre en dos sentidos en pasado y futuro. Así es como el cine extrae las imágenes para actualizarlas en un espacio y en una duración.

Hay diversos tipos de montaje. Para la presente investigación es relevante el montaje orgánico-activo inventado en la escuela americana, pues es en el que Charles Chaplin desarrolla su obra fílmica. Este tipo de montaje privilegia la acción, a la que Deleuze llama imagen-acción, la cual se relaciona con el pensamiento a través de la acción, y por tanto, involucra los cuerpos pues ellos son sede de las acciones. La pertinente comprensión de la imagen-acción requiere un vistazo a la imagen-percepción, la cual tiene dos caras, una subjetiva, que se dice en un discurso directo, y la otra objetiva, que se expresa en un discurso indirecto. La mirada está siempre implícita en la imagen-percepción, porque no hay sujeto que actúe sin otro que mire actuar. Es en esta imagen en la que se abre el camino para la imagen-acción. Se pasa de la percepción a la acción insensiblemente. Por su parte, la imagen-afección ocupa el intervalo entre una acción recibida y una respuesta dada. Es la afección la que impulsa a la acción, la cual es en realidad una reacción. La afección es la coincidencia del plano subjetivo y del plano objetivo.

La imagen-movimiento se compone entonces de imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. Es preciso hacer un breve análisis del montaje orgánico-activo con el que trabaja Chaplin. “El cine americano extrae de la imagen-acción su forma más sólida: va de la situación de conjunto a la situación restablecida o transformada, por intermedio de un duelo, de una convergencia de acciones.”<sup>97</sup> El cine clásico americano remite sobre todo a la resolución de movimiento, por lo tanto de acciones; como lo menciona Deleuze, se trata de un montaje que pone énfasis en el duelo, ya que éste manifiesta, inmediatamente, acciones.

---

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>97</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 54

Y, como este tipo de montaje suele subordinarse a la narración con tal de adecuar las acciones a las situaciones, pareciera que su objetivo último es precisamente la narración de historias; Deleuze cree que esa es una lectura muy reducida, puesto que la narración surge del encadenamiento de las imágenes, y alcanza su culminación en el montaje. Por su carácter orgánico, el montaje activo puede ser inmenso y englobar no solo algunos elementos, sino que puede formar un Todo con elementos diversos, logrando una unidad de opuestos conceptuales.

En el cine de Chaplin, sobre todo en la etapa de la comedia clásica de *Charlot*. Deleuze indica que hay dos formas en las que se consigue el montaje orgánico activo. La Gran Forma, entendible por la secuencia de situación-acción-situación (SAS); y la Pequeña Forma, por la secuencia de acción-situación-acción (ASA). En la forma SAS “el realismo está constituido simplemente por medios y comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan.”<sup>98</sup> El medio actualiza cualidades y potencias de los cuerpos actuantes en los medios de exposición de los movimientos. En su *Lógica del sentido*, Deleuze explica que las potencias son las posibilidades de un cuerpo, son los modos de ser que, en las artes son tratados como fuerzas: fuerzas de la manzana, en Cézanne; fuerzas animales, en Francis Bacon. Los comportamientos son las acciones de los cuerpos en los medios. El cine busca captar las fuerzas de las relaciones de cuerpos y sus capacidades de ser afectados o no, es decir, tomar Afectos para hacerlos sensibles en una afección que se torna acción; es así como puede traspasar su plano y convertirse en imagen-acción.

En la forma SAS propia de la representación orgánica, pareciera que la imagen respira, pues se dilata en ambos extremos entre el medio y la acción, según la situación; la forma de este tipo de imagen toma el espacio y el tiempo para construirse. “Esta imagen-acción o representación orgánica tiene dos polos, o más bien dos signos, uno que remite sobre todo a lo orgánico y el otro a lo activo, a lo funcional.”<sup>99</sup> Los dos signos esenciales en la gran forma son: el *synsigno* que remite a lo orgánico en el montaje, es el conjunto de cualidades y potencias que están dispuestos para formar la imagen, por otro lado está el *binomio* que remite a lo activo y funcional en el filme, sirve para designar todo duelo que se hace presente como activo en la imagen-acción. De una situación dada se pronostica una o varias acciones que vendrán a modificarla. “La organización del film, la

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p.203.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 205.

representación orgánica, no es un círculo sino una espiral, donde la situación de llegada difiere de la situación de partida: SAS'. Es una forma ética, más que épica.”<sup>100</sup>

La gran forma va de la situación a la acción que la modifica, y así se va construyendo el film; por ello se conforma como un espiral y no como un círculo cerrado, las situaciones hacen posible la concatenación del filme y de las imágenes ilimitadamente, o hasta que se agote la idea que se quiere actualizar en el plano. La representación orgánica es parte del montaje americano y lo constituye, forma la imagen-acción, es estructural porque en ella aparecen lugares y momentos bien definidos, como ya se ha dicho este tipo de imagen siempre está volcada hacia la materia, resuelve movimiento como su tarea principal, su estructura debe estar ubicada y bien definida. Esta representación orgánica en su expresión de gran forma revela algo de suma importancia, el montaje alterado, que es necesario para el paso de la situación a la acción, lo que cabe resaltar es que en el duelo queda un elemento que parece rebelarse a todo el montaje. Es la Pequeña Forma ASA, en la que la acción avanza a ciegas y la situación se revela en el camino de la acción. A esta forma pertenece el arte de Charles Chaplin, porque su cine es de acción, que genera situaciones, no al revés. Ya no es estructural, sino por acontecimientos. Ya no es ética sino cómica (decimos <<comédica>> porque esta representación da lugar a una comedia, aunque no sea necesariamente cómica y pueda ser dramática). El signo de composición de esta nueva imagen-acción es el índice.<sup>101</sup>

En la pequeña forma dominan sobre todo los acontecimientos, porque la acción es lo que posibilita las situaciones. La importancia de este tipo de forma consiste en introducir el valor cómico en esta investigación; además, al poner la intención principal en las acciones, hace recordar la importancia del cuerpo en el devenir y la importancia sobre la risa que propone Bergson a propósito de la anestesia del corazón para llegar a la risa, pues se debe centrar la atención en el gesto y no verse conmovido. En la imagen-acción de la pequeña forma se muestra la acción y a partir de ella se esboza la situación.

En este punto, lo que interesa a esta investigación, es ver de qué manera la risa se relaciona con la imagen propia de la pequeña forma, en el cine de Chaplin. La película *Una mujer de París* es un excelente ejemplo de la forma ASA, la cual ya no procede por espiral, si no por elipse. Ésta tiene dos formas: la primera remite al índice. “Puesto que la situación no se da por sí misma, el índice es aquí índice de falta, implica un agujero en el relato y

---

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 211.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p.227.

corresponde al primer sentido de la palabra elipse.”<sup>102</sup> A esta primera elipse le corresponde el índice de falta, el agujero que se hace visible por algo que falta en el filme y gracias a esta falta se puede construir la elipse. En este primer sentido de la elipse no hay mayor complicación, pues la falta es lo que hace posible que el filme siga avanzando. La otra forma es la geométrica, en la que la elipse remite a un índice de equívocidad. El otro sentido de la elipse se explica cuando dos acciones o dos gestos fueran muy poco diferentes, y sin embargo, en su ínfima diferencia, remitiesen a dos situaciones opuestas u oponibles. Las dos situaciones pueden ser tales que una sola sea real y la otra aparente o engañosa; pero también pueden ser reales las dos; y, por último, pueden permutarse tan bien que una se vuelva real y la otra aparente, y a la inversa.”<sup>103</sup>

Deleuze muestra que el índice de equívocidad es lo decisivo en la imagen-acción, porque abre la posibilidad de afirmar dos situaciones mediante una sola acción, es decir, que una sola acción se puede diversificar en dos situaciones o en dos acciones que pueden ser reales o posibles según la interpretación que se le dé al filme, la importancia en este tipo de elipse es notar que en la imagen se introduce esta pequeña diferencia que bifurca la acción en más posibilidades; la diferencia que se hace presente en la acción permite retomar la exposición que hace Deleuze a propósito de Bazin, cuando dice que en todo montaje o montaje alterado como él lo llama existe un elemento rebelde que escapa a la ley establecida del duelo. “Esta ley del binomio ya no concierne a SS’, ni a SA’, sino a A por sí misma.”<sup>104</sup> La importancia de esta ley recae sobre la acción en la expresión de la comedia en conjunto con las elipses y la ley del binomio, “Permiten despejar la ley de nuevo índice: *una pequeñísima diferencia en la acción o entre dos acciones induce una enorme distancia entre dos situaciones.*”<sup>105</sup>

La pequeña forma en la comedia y en cine clásico debe entenderse como un cuerpo orgánico que introduce diferencias en las acciones para abrir nuevas posibilidades. La importancia de retomar el cine de Charles Chaplin, consiste en que él hace visible este ejercicio de las pequeñas diferencias incrustadas en las acciones. La mayoría de sus filmes en su etapa de *Charlot* muestran esta genialidad, el uso de la ley del nuevo índice; no solo logra hacer uso de esta ley, sino que recupera la importancia que menciona Bazin en torno a hacer que, por un momento, la acción valga por sí misma, es decir, emancipar la acción

---

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 228

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 229.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 218.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 229.

de las situaciones. La acción afirma su existencia en la imagen cinematográfica por sí misma; dicha afirmación es lo que engrandece la comedia de Chaplin porque dota a la acción de una naturaleza propia; la diferencia, que ocurre entre dos acciones, hace posible el burlesco en el cine clásico y en la pequeña forma.

El cine clásico que procede mediante imagen-acción sobre todo en la pequeña forma, es un cine de comportamientos, lo que interactúa en la imagen son cuerpos, *habitus*; en cambio, la pequeña forma (ASA) hace cine o comedia de costumbres; extrae imágenes de la vida y crea a partir de la vida, en un sentido corporal. Los comportamientos o *habitus* aparecen en la comedia, afirman las pequeñas diferencias. De modo que la forma ASA se constituye por acciones y órganos que se componen poco a poco en una organización equívoca, mientras que SAS se compone por un organismo que engloba órganos y funciones; constituye un organismo unívoco. La gran forma atiende una constitución ética que remite a un filme psicosocial y la pequeña forma hace filmes cómicos. La pequeña forma es llamada por Deleuze *Film à costume* porque “en este caso, el traje, la vestimenta e incluso el paño funcionan como comportamiento o *habitus*.”<sup>106</sup> Esta consideración es importante porque <<filme de traje>> como puede traducirse, toma todos los elementos de la vestimenta que puedan aportar algo a la imagen cinematográfica, en este tipo de cine como en la comedia de costumbres no se puede prescindir de la vestimenta porque constituyen la forma misma del filme. En Chaplin esto es contundente porque todo lo que constituye a *Charlot* forma parte de la imagen y del entorno que compone la comedia, jamás se puede prescindir de la ropa desaliñada, el bastón y el sombrero, incluso el bigote que al paso de la taxonomía cinematográfica ha tomado relevancia para la comedia clásica. *Charlot* es el traje de Charles Chaplin.

El *habitus* no solo es la importancia de la vestimenta y el entorno constituyente; como dice Deleuze, el cine clásico trabaja con imágenes-acción en pequeña o gran forma; el cine clásico o de montaje orgánico trabaja sobre el movimiento de los cuerpos, se pone en combate el movimiento y la imagen, para que el resultado en la pantalla sea un cuerpo ligero, que siempre esté en movimiento. Este movimiento se remite al *habitus* de los cuerpos que aparecen en escena, muestra las luchas y comportamientos en acción o transformación. Esta concepción del *habitus* en la imagen-acción coquetea con el concepto Deleuziano del atletismo<sup>107</sup> de las figuras que recuperan la movilidad de los cuerpos como la fuente de movimiento que permite el escape de las figuras cuando

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 231.

<sup>107</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Madrid, Arena libros, 2002.

eliminan al espectador y lo único que se conserva es el movimiento *in situ* de la pintura; algo así pasa en la imagen-acción, pues el movimiento es lo que acontece a los cuerpos. Lo que permanece es el movimiento, la transformación constante de los cuerpos que generan acciones, el presente donde acontece el filme.

La AS va de acciones ciegas hacia situaciones que se develan con el movimiento que éstas dejan a su paso, son los índices que revelan la situación, a excepción de la comedia clásica que afirma la acción debido a las diferencias, sin que ellas necesariamente remitan a situaciones. La aparición y el uso de los índices culminan y aparecen con toda frescura en AS, forma en la que se consagra el trabajo de la imagen que descubre una situación. En esta expresión reina la elipse, se instaura una ley diferencial, la acción ejecutada revela diferencias pequeñísimas que dan paso a la situación o incluso a otra acción. El más pequeño intervalo diferencial sirve de impulso para nuevas acciones o situaciones en la imagen-acción.

La imagen-acción tiene efectivamente a los índices por signos, índices que son a la vez índices de falta, atestiguados por las elipses brutales en el relato, e índices de distancia o de equivocidad, atestiguados por la posibilidad y la realidad de súbitas inversiones de situación.<sup>108</sup>

Estos índices constituyen la forma ASA; no solo provocan indecisiones entre situaciones, sino que cada situación, equivoca a su vez, permite enlazar nuevas acciones y concatenar una línea quebrada para formar escenas continuas. Deleuze dice que es como una cuerda de nudos que se retuerce cada vez con cada acción. La forma AS trabaja mediante espacios-esqueletos con intermediarios que faltan, heterogéneos, es decir, acciones que saltan y generan movimiento en las situaciones. El espacio que compone este tipo de imagen es vectorial; ya no es un ambiente como en la gran forma. El vector se adueña de los espacios para producir distancias temporales entre las acciones; lo que compone la pequeña forma para construirse son los vectores como signo, y el índice como su ley de composición. El burlesco se logra por la recuperación de la pequeña diferencia que surge entre dos acciones, lo cual da lugar a dos posibles lecturas del filme. Esta nota sobre la diferencia y cómo se introduce en el burlesco se recuperara en las líneas siguientes a propósito de la comedia, para hacer notar el modo en que Chaplin logra estas diferencias en su figura cinematográfica *Charlot*.

---

<sup>108</sup> G. Deleuze, *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 237.

Por ahora solo resta recapitular por qué a esta forma Deleuze la llama pequeña; más allá de la simple comodidad que otorga la oposición conceptual, “es <<pequeño>> por su proceso: su inmensidad viene de la conexión de los pedazos que lo componen, de la puesta en paralelo de los vectores diferentes (y que mantienen sus diferencias), de la homogeneidad que no se forma sino de manera paulatina.”<sup>109</sup> Se dice pequeña forma por el modo en que procede, vale decir, rizomáticamente.

### 3.2 La comedia de Charlot como escape a lo establecido

En su proceder, la comedia parece estar destinada a la pequeña forma. Bergson ya ha hablado sobre la comedia; ella remite a acciones que tienen que ver con el movimiento de la vida. Justamente porque la existencia y la comedia se relacionan en su proceder, ya que la comedia se constituye como un juego que imita la vida, la pequeña forma es condición y parece ser destino de la comedia de costumbres. El género burlesco en particular obliga a recuperar el asunto de la risa y la comedia en el cine. “Lo importante, el proceso burlesco, consiste en lo siguiente: la acción está filmada desde el ángulo de su más pequeña diferencia con otra acción.”<sup>110</sup>

El cine de Chaplin recupera la diferencia en las acciones que permite introducir nuevas acciones, abren situaciones posibles que pueden llegar a ser incluso paralelas, bifurca una acción hacia dos posibilidades. Es acertado cuando se dice que él es de los pocos que han logrado trabajar sobre el método que Bergson propone para la comedia tal como él la describe, y es así como logra hacer detonar la risa. Deleuze dice de *Charlot*: “visto de espaldas, *Charlot* abandonado por su mujer parece sacudido por el llanto, pero en cuanto se vuelve resulta que está agitando una coctelera y preparándose un trago.”<sup>111</sup> Se aprecia la grandeza de la pequeña forma, y lo que menciona Deleuze a propósito del ángulo en que se filma la escena que permite bifurcar las acciones en más situaciones, la elipse geométrica se ve y así se recupera la importancia de la ley del índice; por otro lado, Bergson dice que toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos

---

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 272.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p.238.

<sup>111</sup> *Ibíd.*

independientes que se pueden interpretar de diversas formas, de tal modo que el resultado de la serie y de la acción reviente en risa.

Lo cómico se genera para manifestar la coincidencia de las series independientes, por un lado aparece la idea de la imagen de *Charlot* triste, y por otro, la comedia o el burlesco ante el hecho de haber perdido a su mujer. Gracias a este ejemplo se devela la forma de proceder de los índices y de las elipses, una diferencia pequeña abre el camino a dos situaciones posibles en la acción. La obra de Chaplin es grande por muchos aspectos, uno de los más sobresalientes en esta investigación es el énfasis que pone en las acciones. La ley de Bazin indica la importancia de hacer valer la acción por sí misma sin estar conectada directamente a una situación, dicha ley es utilizada en la comedia de *Charlot*, sin embargo, detrás de este uso de la acción por sí misma se esconde algo más importante que llevará la investigación hacia la concepción del sofista, el ser multiforme que escandalizó a Platón. Al afirmar la acción por sí misma, Charles Chaplin abre la posibilidad de afirmar el Acto por detrás de las acciones.

Esto significa que la posibilidad de afirmar el Acto late en la comedia clásica, si bien pareciera que Chaplin se mantiene entre la acción y el Acto, su comedia trabaja en el camino que va de la acción al Acto. Esta nueva posibilidad lleva a recuperar la importancia en la investigación presente, puesto que, si Chaplin logró afirmar la acción por sí misma y abrir la posibilidad del Acto, es preciso que en el montaje orgánico exista algún elemento que escape y que haga posible el valor de la acción. Por lo tanto, en el cine de duelos como lo trabaja Chaplin y como lo explica Deleuze, existe una fuga, un elemento rebelde o multiforme que evoca al sofista platónico; que no se sujeta en el vínculo de acción-situación, que huye de la linealidad de los hechos y se instala en la afirmación de las acciones, este elemento rebelde es lo que recupera Chaplin y lo que abre la posibilidad del Acto

Pero, ¿por qué la comedia de Chaplin permanece en la hechura clásica? La apuesta en esta investigación se encamina a plantear sus motivos en analogía con la filosofía Platónica, es decir, Chaplin, al igual que Platón, notó que se podía desbordar el pensamiento y la imagen gracias al simulacro o al elemento rebelde en cine, pero ambos deciden mantenerse en su centro de pensamiento. Platón lo hace para conservar la grandeza de su filosofía; sin embargo, devela la posibilidad del no ser y del simulacro como el falso pretendiente que Deleuze se apropia pues es ahí donde encuentra los elementos para realizar una inversión filosófica del sistema platónico. Por su parte, Chaplin permanece en la comedia de costumbres porque su expresión cinematográfica ya

pertenecía al cine americano y decide continuar en esa línea, pero, al igual que Platón, vislumbra, en las acciones, el modo de conquistar el Acto.

La importancia del ser multiforme en la filosofía platónica permite comprender el procedimiento de la comedia burlesca. Ambos, Platón y Chaplin son espléndidos pensadores que abren y dejan posibilidades para trazar líneas de fuga. Platón lo hace en el ámbito de la filosofía, dando elementos para nuevas concepciones de la imagen; Charles Chaplin lo hace hacia el nuevo realismo cinematográfico, en el cine moderno. Aclarada la relación y la nota esencial de la investigación se debe continuar el camino de la comedia y su cualificación como escape, que ya se va develando debido a este elemento que burla al orden codificado propio del cine clásico.

En la obra de Chaplin hay un humanismo que pone de manifiesto su preocupación política; algo que lo distingue respecto del trabajo de Buster Keaton. Desde una perspectiva cómica y risible, enseña los problemas que enfrenta su época. Exalta lo que dice Jankélévitch a propósito de la languidez de la vida en la que nace la comedia. Chaplin se apropia de los problemas sólo para empujarlos hasta sus límites siempre de manera cómica. “Chaplin supo elegir los gestos próximos y las situaciones correspondientes alejadas, de tal manera que bajo su relación naciera una emoción particularmente intensa y al mismo tiempo la risa, y que la risa se redoblara con la emoción.”<sup>112</sup>

Deleuze revela cuán grande es Chaplin, su gran arte consiste en amasar la risa y redoblar la emoción. Bergson cree que es preciso anestesiar la emoción momentáneamente para que la risa pueda estallar; pero la comedia consiste en ridiculizar la existencia misma, y, a partir de esta puesta en ridículo, dar paso a nuevas emociones. Chaplin conjunta la emoción con la risa; en sus filmes está plasmado un estallido risible y una emoción que conmueve; resuena la importancia y la grandeza del montaje orgánico en su pequeña forma, sobre recuperar las diferencias que abren las acciones en más posibilidades, por eso se hace posible redoblar la risa con llanto o con otras emociones, porque hay más de una posibilidad en cada escena. “Chaplin sabe inventar la diferencia mínima entre dos acciones bien elegidas, y eso explica que sepa también crear la distancia máxima entre las situaciones correspondientes, una que llega a la emoción y la otra que alcanza la comicidad pura.”<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 240.

<sup>113</sup> *Ibíd.*

En la imagen-acción creada por Chaplin se observa el manejo de lo cómico en su forma Bergsoniana para propiciar la risa, pero también el uso pertinente de las elipses para discernir entre la pequeña línea de risa-emoción, de tal forma que sabe introducir ambas en su obra que es en su totalidad *comédica*; crea un circuito que conjunta emoción y risa, sin escindirlas en el filme cómico. Un aspecto que debe ser recuperado a propósito de *Lógica del sentido* es la simultaneidad del presente vivo y del devenir, se puede decir que el cine de Chaplin trabaja sobre una simultaneidad que afirma dos sentidos al mismo tiempo, por un lado la mofa ante la existencia humana, la burla que se instaura en la pequeña forma, en la comedia de costumbres; por otro lado, la conmoción ante la vida que no se puede dejar de en el olvido, las emociones que estremecen a los cuerpos. Su obra afirma lo insensible y lo sensible.

Deleuze explica la importancia de recuperar a Charles Chaplin como figura de la pequeña forma, como inventor de *Charlot*, la figura central de su gran arte. Es importante tener en cuenta que el cine de Chaplin abarca las dos etapas más determinantes de la historia cinematográfica: cuando el cine comienza a ser considerado arte, en la época del cine mudo; y, más tarde, ya en el cine sonoro, en el que, además de las imágenes idílicas y oníricas, da imágenes discursivas. Pero como ya se ha dicho, esta investigación se enfoca al período del cine silente en que logra un arte transgresivo enarbolado por *Charlot*.

El humor y la ironía fueron explicados líneas atrás en su relación con la comedia, sobre todo para ver a cuál de ellas se enfoca el arte de Chaplin; se dijo que ambas son formas de transgredir las leyes tanto la física como la moral. ¿Cómo se hace visible la transgresión en Charles Chaplin? Se puede decir que su cine opera la transgresión en los dos sentidos, tanto en la ley física como en la ley moral, y por ello habría que decir que su cine es humorista e ironista.

El humor se entiende como una forma de ir más allá de la *physis*, se dirige a los cuerpos, a sus expansiones y contracciones en el mundo; como dicen los estoicos, es un movimiento que subvierte pero a la vez instala en la superficie de las cosas. Chaplin procede de esta manera, su arte invade los cuerpos, él mismo utiliza su cuerpo para producir algo humorístico, va más allá de lo establecido físicamente para crear variedades en el cine; su gesto humorístico es cambiante, deja ver en la pantalla muchos modos de ser. Con él, el arte del mimo tradicionalmente considerado por poses y cortes inmóviles, se convierte en un arte del mimo-acción; inyecta dinamismo al mimo. El propio Chaplin participa del humor en sus películas, transforma al nivel de los cuerpos, enriquece las acciones, les impone inflexiones.

Deleuze y Jankélévitch indican que la ironía, como arte de las alturas, transgrede el *Nous*, rompe con lo establecido moralmente, muestran que, retomando la figura de Sócrates se puede ir a lo irónico en la vida. Se ha dicho que la ironía tiene lugar cuando la vida se encuentra en un estado de cierta flaqueza; ahí donde se abre una grieta se puede desbordar la ironía. Esto es lo que pasa en el cine de Chaplin, porque toma aspectos de la realidad de su tiempo para llevarlos al límite, en una franca transgresión espiritual. El aspecto irónico aparece ante la urgencia de la vida de hacer visible y sobre todo hacerlo visible mediante la mofa, cuando la vida está en descanso o sufre cierto decaimiento; es esto lo que provoca la ironía. En Chaplin el elemento irónico le sirve para mostrar las flaquezas de los valores y las creencias en uso.

La ironía excede la conciencia; es un movimiento estable, una posición constante. Tanto el humor como la ironía son indispensables para la comedia de costumbres porque se debe transgredir ambos sentidos de la vida. “De allí pues, la necesidad de distinguir entre la Ficción artística y el Fingimiento artificial; la primera es obra, el segundo es maniobra; uno, conducta, mímica u operación pura, la otra fábula, novela, mito o estatua.”<sup>114</sup> La ironía es un proceso que no deja de construirse, su hacer se encuentra en la misma obra realizándose. A menudo se tiende a confundir la ironía con la mentira, dice Jankélévitch; ambas parecen ridiculizar y mostrar lo que no es, Chaplin no es la excepción, como ya se ha dicho, sus imágenes muestran en una misma escena dos posibilidades que provienen de una sola acción, lo cual puede conducir a la mentira vulgar.

La ironía es un juego dialéctico que se da entre los sujetos que participan en ella, si recordamos a Bergson, él dice que la comedia es un juego que imita la vida, esto hace pensar en la diferencia entre ironía y mentira, el mentiroso parece jugar con la vida, para hacer parecer cosas como verdaderas aunque no lo sean. Este mismo problema recuerda una de las definiciones que Platón da del sofista, como alguien que muestra lo que no es. ¿Cómo se puede saber cuándo un hecho es irónico y cuando es mentira? La ironía es un juego que busca mofarse de la desgracia humana para hacerla aparecer de un modo gracioso sin que se piense de una manera conmovedora. En el fondo, la ironía es una mentira que, al proferirse, se destruye a sí misma como mentira, que desengaña al engañado y desenreda al enredado, o más bien proporciona a este supuesto enredado los medios para que pueda desenredarse por sí solo.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> W. Jankélévitch, *La ironía*. Madrid, Taurus, 1983, p. 50.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p.55.

Como se ve, la línea que separa a la ironía de la mentira es sumamente delgada, y sin embargo permite ver que la ironía precisa de un trabajo más fino, porque, ahí está la posibilidad de mostrar la mentira para derribarla y hacer de ella un camino hacia la verdad mediante una buena voluntad de conocimiento y comunicación; hecho que remite a la premisa Deleuziana sobre la ironía entendida como una disgregación de toda cosa a favor de este juego impersonal para decirle que sí, ya no al cuerpo sino al espíritu; esta es otra disyunción entre ironía y mentira, pues una remite a un trabajo de involución para derribar el orden moral y la otra solamente busca engañar mediante un juego mal diseñado. El ironista busca derribar las esencias, llevarlas al otro extremo, desplazarlas de su centro establecido.

Se ha hablado sobre el carácter transgresor a lo largo de toda la investigación, siguiendo el vitalismo Bergsonian y la simultaneidad Deleuziana, es pertinente tener en cuenta que se debía buscar en el cine de Chaplin esta inclusión capaz de abrazar la vida en su esplendor sin dejar fuera ningún aspecto; lo que se quiere es hacer una conjunción viva, llena, pero siempre perforada, que permita incrustar nuevas variedades, variaciones y variables. El humor y la ironía al ser dos grandes formas de llevar el cuerpo y el pensamiento más allá de lo general, hacen posible insertarlos en el cine de Charles Chaplin porque muestran estas expansiones del cuerpo, de la carne, que quieren ser vistas. El humor es un acto amoroso como lo enseña Deleuze, un acto que abraza el cuerpo, es puro movimiento, y más que movimiento, vibraciones que se instalan en la vida como un desapego del desapego; por otro lado, la ironía se instala en el pensamiento como sonrisa a medias, deja ver un desapego respecto al apego de la esencia de la idea, traspasa los principios morales y del pensamiento. Así se conserva el aspecto de variación en lo real y puede pasar al plano cinematográfico.

Se ha visto que la ironía y el humor se encuentran en la comedia de *Charlot*, ahí la risa se recupera como efecto en términos de gesto social que rompe en los cuerpos. La risa es el resultado de las transgresiones en la comedia de costumbres. De hecho, habría que decir que hay dos tipos de risa, la una irónica, la otra humorística. La ironía no se entiende sin la sonrisa a medias, ¿En qué se diferencian? La primera al ser un efecto, debe ser una risa expansiva que inunde el cuerpo entero, que lo llene para saciar lo risible en el cuerpo que ríe, no se entiende de otra forma porque el acto humorístico es una visibilidad inmediata, la importancia del mimo-acción se destaca porque al ser arrancado de las poses se le devuelve al cuerpo su naturalidad expresiva y su relación con la vida misma, el mimo recupera la elasticidad y la conexión con la vida.

Por otro lado, la risa o sonrisa irónica es de naturaleza completamente distinta ella busca ocultarse; un cuerpo irónico no deja que la risa estalle y se propague, es una risa discreta, modesta, su verdadera labor se remite al interior, trabaja sobre el pensamiento y su risa es provocada por un acto que ridiculiza, pero, que no puede expresarse en el cuerpo abiertamente. Estos dos tipos de risa también están presentes en *Charlot*, esta figura generadora de risa expansiva y modesta a la vez. La risa como efecto de lo cómico inserta de nuevo en la vida, en esta relación que se tomó anteriormente, pero ahora se incluye la concepción doble de la risa; la risa humorística y la risa irónica ambas logrando derivar de la comedia y sobre todo del *film à costume*, porque siempre se crea una acción que deriva en una situación y esta situación, sobre todo en la comedia, puede ser risible, o bien como sucede en el cine de Chaplin en el que las acciones generan nuevas acciones risibles. Retomando la concepción de la comedia en Bergson, ella expresa una imperfección individual o colectiva, tal como lo explica Jankélévitch a propósito de la ironía, que aparece ante una urgencia en la vida. Bergson es claro al indicar que lo cómico aparece ante una laguna de la vida, cuando la risa aparece es para corregir esta imperfección; como en el ironista, lo cómico aparece para mostrar cuando la vida está disminuida; la risa es su corrección que a su vez hace visible un problema o una imperfección en el vivir.

Finalmente se quiere hacer visible la comedia de Chaplin como un escape de los órdenes establecidos. La comedia clásica es una transgresión de la lógica de lo general y de lo particular a favor de lo universal y de lo singular, en Chaplin se hace visible este escape, su obra se impregna de querer ir más allá, de romper con el orden para instalar lo universal y lo singular; esta instauración se logra gracias al humor y a la ironía. Chaplin brinca la lógica gramatical y la lógica binaria, rebasa los principios que rodean su mundo social para plasmar imágenes-cinematográficas que dicen algo de la vida desde otro punto de vista, además desmenuza la risa y las emociones, a tal grado que incluye ambas; el espectador puede pasar de la risa incontenible a un momento conmovedor en el filme. Su obra es transgresora por hacer cambiar el orden establecido y desbordarlo, pero también activa la paradoja, en el sentido que Deleuze le otorga, pues afirma la simultaneidad de la risa y el llanto. Así escapa de los duelos característicos del montaje orgánico activo.

El juego que propone Chaplin en la comedia es un juego de inocencia infantil, que dice algo de la vida y nace por la vida misma. La transgresión o el escape que se da en la imagen-acción es entre las leyes de la conciencia o del espíritu y la ley física; gracias a ello se produce la comedia clásica porque se posiciona entre las leyes generales para

desbordarlas. Chaplin va más allá del cuerpo al apropiárselo de tal manera, que logra hacer otra cosa con él: lo convierte en lenguaje no gramatical, en gestualidad pura, en actitudes; va también más allá del pensamiento de la objetividad racional al enseñar que todo lo establecido puede desmontarse al arrastrarlo hasta su propio extremo, como sucede en *The great dictator* (1940) donde toma la idea de una guerra y la muestra como una mofa, lo cual da lugar a otra interpretación de la dictadura.

La importancia del cine trabajado desde la filosofía no es para hacer una historia del cine; se debe ver como un lugar para pensar y crear nuevas líneas de problemas; el cine en su tratamiento clásico hace que la imagen sea movimiento. Por eso la importancia del montaje se explica en términos de la composición o disposición de las imágenes-movimiento que constituyen una imagen indirecta del tiempo.

### **3.3 El circo: Una combinación de ocios**

El culmen de esta investigación es aplicar lo que se ha dicho a propósito de la imagen y del cuerpo en una película de Charles Chaplin que ya ha sido citada en varias ocasiones; incluso Bazin la utiliza para explicar la ley de índice en la pequeña forma, el intento es mostrar una forma diferente de ver el cine clásico desde esta perspectiva risible, que ponga juntas filosofía y cine en una misma línea. *The circus* (1928) permite ver lo que se ha explicado en este trabajo: la intersección de la risa como efecto de los cuerpos, así como el uso de las elipses que a su paso deja ver el elemento rebelde que escapa a lo codificado, con Deleuze y aún más retomando la noción del sofista de la filosofía Platónica. A fin de hacer una conjunción entre imagen, cuerpo, efectos corporales y risa o propiamente el acto de reír, cabe señalar que del paso del verbo *reír* al sustantivo *risa* existe un camino que debe ser aclarado; reír es un verbo en infinitivo, por lo tanto remite a un modo de ser, a un acontecimiento en sentido estoico, cuando el reír se efectúa en un cuerpo determinado, en una persona, es cuando adquiere su naturaleza de risa, es decir, de efecto como sustantivo. Lo que permite hablar de la risa como efecto es la convergencia indefinida del verbo y el camino hacia el sustantivo. Charles Chaplin, genio de la comedia clásica o del <<*film à costume*>> como lo llama Deleuze, obtiene su grandeza al unir la risa y la emoción haciendo estallar ambas en la mayoría de sus filmes; tarea difícil para el cine, puesto que Bergson ha explicado que la risa tiene que aniquilar cualquier emoción para poder existir. Chaplin logra hacer una composición en la que

subsisten ambas, logra hacer una afirmación de la risa y de la emoción de manera que sus filmes llevan de una imagen trágica a una imagen que rompe en la risa interminable.

Se toma de ejemplo este filme, porque aborda situaciones muy precisas. Como ya se mencionó anteriormente, la comedia clásica pertenece a la pequeña forma que va de acción en acción sobre todo en el montaje que procede mediante un esquema sensorio-motor invertido; la elipse se hace presente en sus dos maneras de ser en este filme. Se debe entender que toda la comedia de Chaplin procede, en su mayor parte, por imagen-acción. Pero es evidente que otros tipos de imagen también se hacen presentes.

En *The circus*, la primera imagen es la del circo mismo; luego viene la imagen de la joven. Esta segunda imagen se vuelve verdaderamente fructífera a lo largo de la película, porque indica el punto de partida para la A-A, es decir, esta película se desarrolla de acción en acción, pues la acción ya ha afirmado su existencia por sí misma. El otro punto que se introduce con la joven es la afirmación del elemento paradójico en la comedia, porque hay momentos en los que *Charlot* mueve a risa mientras que la mujer mueve a la emoción, o bien *Charlot* afirma la risa y la emoción simultáneamente; posteriormente la escena de los payasos se vuelve relevante para empezar el análisis de la risa; cuando entran en el redondel para su función, no producen risa ¿Por qué no hay risa? Bergson habla sobre lo cómico como lo mecánico que se inserta en lo vivo, pero no solamente es cuestión de insertar lo mecánico, se debe saber en qué forma y en qué sentido se inserta para hacer que la risa reviente en los demás cuerpos, y en el cuerpo mismo que busca producirla.

En otra escena, se ve al vagabundo (Charles Chaplin). En éste y en los filmes de *Charlot*, la figura del vagabundo es crucial porque, ¿quién es el vagabundo? Retomando el pensamiento Deleuziano, el vagabundo es la figura del *outsider* que ocupa el borde de las cosas; o, si se prefiere llamarlo, es el simulacro. Para referir el concepto a la línea de esta tesis, se encuentra la prolongación de la filosofía platónica, a propósito del descubrimiento del sofista y del no-ser. Según Deleuze, la primera inversión del platonismo se encuentra anticipada por Platón mismo, precisamente porque él se asomó a la frontera de su propio sistema. Es así que es el propio Platón quien enseña que se puede ir al límite que roza lo ilimitado. El vagabundo, y más precisamente el vagabundeo, es un síntoma de que la imagen-acción se ha puesto en cuestionamiento; que, además del movimiento, de la imagen-movimiento, habría que considerar las velocidades intensivas de la psique, algo que haría el cine moderno. Vagabundear es cambiar siempre de sitio, desplazarse, esquivar los centros.

El vagabundo, figura principal en Chaplin funge como punto aleatorio que no se establece y se encuentra en el borde de la sociedad, donde, de algún modo pertenece a ella, y a la vez escapa de ella. Cuando la cámara encuadra al vagabundo, se encuentra sin nada, es espectador frente a un espectáculo; un ladrón roba e inculpa a *Charlot*, desde los primeros momentos, se ve la comedia remite a la acción, pues el robo es una acción-comportamiento que desenlaza nuevas acciones de *Charlot*; otra acción será la persecución, este ejemplo es claro para mostrar cómo procede la pequeña forma en la comedia, escena que lanza a la diferenciación entre una acción cómica según la concepción bergsoniana de lo cómico bien aplicada a la acción de los payasos. La escena del robo afirma y muestra cómo se hace presente la ley del nuevo índice, para notar que la diferencia del ángulo en el que es filmada una toma abre más de una posibilidad.

Cuando la persecución tiene lugar, se encuentra una bella imagen literal de la rigidez insertada en el cuerpo que sin embargo aún conserva la viveza propia de un cuerpo; se tiene a *Charlot* y al bandido en el barco paralizados y simulando ser parte de los muñecos del ambiente, lo mecánico se ha insertado en lo vivo, dejando ver la bisagra, la risa irrumpe en el espectador; también se ve la figura del autómatas como pieza fundamental para lo cómico, y la escena donde ambos son golpeados deja ver el uso de las categorías bergsonianas de lo cómico. Todo esto necesariamente produce o debería producir risa. Es así como el filme muestra la verdadera inserción de lo cómico, así como una falsa imagen de lo cómico, con los payasos del circo. Posteriormente irrumpe otra acción, la llegada de *Charlot* al circo. Se ve entonces la diferencia entre una acción cómica y una no-cómica; en cuanto Chaplin entra en el redondel los espectadores ríen, porque su cuerpo conserva la espontaneidad de la vida, de lo vivo, se observa otro carácter bergsoniano, la naturaleza de la risa, en su función social, en su medio y en su relación con otros rientes y afirmando que entre más grande sea la cantidad de personas que ríen, más expansiva será.

La diferencia entre los payasos y el vagabundo radica en la espontaneidad; la primera es una acción premeditada que solo conserva la repetición, es un acto repetitivo que ha perdido el sentido de ser, incluso los rostros de los payasos presentan un síntoma de hastío, mientras que la llegada de *Charlot* al redondel afirma la comicidad de un cuerpo, la espontaneidad en una acción. La importancia recae sobre la imagen-acción que privilegia al cuerpo en su expresión burlesca. En el filme aparece una diferenciación entre una acción mecánica y repetitiva que no contiene la posibilidad de hacer reír, se muestra el otro lado de la acción que sorprende en la espontaneidad y tiene el sello de una naturaleza risible. A lo largo de todas las imágenes-acción que aparecen en el filme se

aprecia el uso de las elipses y la instalación de las pequeñas diferencias. Se hace presente el devenir risible en el cine clásico, o simplemente, en la imagen-acción.

*Charlot* muestra el uso de la ironía y el humor en este filme, se transgreden las ideas establecidas sobre el trabajo y sobre las relaciones entre empleado y patrón, así como los ejercicios de poder que se dan entre las relaciones familiares; todas ellas son ironizadas y se muestran como algo que se puede romper y cambiar. El humor aparece de forma más evidente en la interacción de los cuerpos durante todo el filme. Los cuerpos llevan consigo la carga transgresora que se adscribe al burlesco de Chaplin. Estas formas de transgredir los órdenes establecidos se hacen presentes en este filme y en su etapa de *Charlot*; se rebasan los límites fijos, tanto físicos como ideales que aparecen en el filme; es gracias a estas formas de transgresión que se abre la posibilidad de la risa, en sus dos formas, como risa discreta y como expansiva, que está en juego en el filme, pues no siempre estalla; algunas veces se hace presente de una manera más discreta.

Durante la comedia, aparece una escena en la que se conjunta el elemento paradójico de Chaplin y la instalación de las diferencias que bifurcan las acciones, esto ocurre en la toma de la jaula con el león, se da una explosión de risa con emociones, es una explosión de terror, de nervios, incluso de suspenso; justo en esta misma escena, se ve cómo las diferencias pueden abrir las acciones, cuando llega la mujer, pero ella se desmaya; la acción ya ha cambiado: Incluso, cuando *Charlot* decide mudarse de jaula, se ve la elipse geométrica que introduce una pequeñísima diferencia en las acciones metiendo una distancia ante el posible resultado. Todo el filme consiste en jugar en el vaivén entre las acciones. Para finalizar y recuperar la figura del *outsider* que en esta investigación se le ha asignado al vagabundo, la toma final de esta película muestra cómo *Charlot* puede establecerse en un territorio con la joven en el circo; sin embargo, él decide no hacerlo, porque si decidiera pertenecer a un lugar fijo, la figura del vagabundo se petrificaría, ya no habría lugar para el movimiento que afirma a la vez lo estable y lo inestable.

Finalmente, el aspecto más relevante que se hace presente en la tesis, es recuperar y hacer una síntesis desde la concepción del sofista del primer capítulo, que advierte que dentro de la filosofía y ahora dentro del arte cinematográfico existe un elemento que no puede ser encasillado, no puede ser clasificado, que se escapa al orden establecido, y este escape hace recuperar los aspectos transgresores que ya se han expuesto; sobre todo se debe notar que en el cine de duelos este elemento rebelde que se escapa permite hacer un vislumbre hacia el acto, pero además permite el abandono de la representación formal, y se puede abrir el camino al azar, a lo incierto, a aquello que no sigue un orden cronológico. Es

justamente en el montaje orgánico en donde se afirma la existencia del elemento rebelde que hace posible ir contra corriente del sentido común; *Charlot* es el elemento rebelde en el cine de Chaplin; es esta figura la que hace posible escapar de la consideración cronológica para instaurar elementos que no están codificados, permitiendo abrir líneas de fuga en el pensamiento y en la vida. Todo esto es posible porque con la figura de *Charlot*, Chaplin logra ese difícil movimiento que se tiende entre la acción y el Acto.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación se atiende un problema filosófico que permitió derramar en otras líneas, la naturaleza de la imagen en general, y de la imagen cinematográfica en particular, a partir de los aportes de Henri Bergson, quien confiere a la imagen una existencia propia con valor ontológico. Gracias a la autonomía que obtiene la imagen, se logra el paso hacía la segunda fase de la tesis, el análisis Deleuziano, que revela un nuevo mundo de conceptos y diversificaciones en filosofía desde el espacio trazado por Platón en el *Sofista*, diálogo en el que los simulacros parecen ser algo distinto a meras copias, en la medida en que burlan el principio de identidad.

La bisagra que se hace entre Bergson y Deleuze da la posibilidad de pensar la importancia del trabajo de Charles Chaplin en lo que concierne a la comedia y sus matices, el humor, la sátira, la ironía y sus explosiones, la risa, pues todos estos aspectos no resultan ajenos al carácter rebelde del sofista al que Platón llama multiforme, y que en este trabajo se ha retomado para indicar todo aquello que escapa a lo codificado.

La imagen, al no estar ya fisurada del cuerpo, y éste del movimiento activo y pasivo, hace sensible la relación entre filosofía y arte, dos modos de pensar transgresivos. La transgresión, como enseña Deleuze, tiene dos formas, la ironía y el humor; algo decisivo en esta investigación, para lo cual la teoría de lo cómico elaborada por Bergson aporta elementos que se ven en el período Charlot, de Chaplin, reconocido por su obra enmarcada en la comedia clásica, y por tanto en los espacios de la imagen-movimiento propia del cine de cuerpos; éstos, necesariamente en un presente vivo, abren a la problematización del tiempo.

La última parte de la investigación transcurre en compás con Charles Chaplin, uno de los más notables autores del género de lo burlesco. El propósito de tomar a este cineasta, es el de contrastar su procedimiento con la teoría bergsoniana de lo cómico. Además, hay en su cine tanto ironía como humor; en ambos casos, introduce en el planteamiento de duelos, es decir, de opuestos y sus respectivas lógicas binarias, elementos no codificados. La tesis propuesta es que hay elementos transgresores en la comedia clásica, y que estos elementos tienen un peso filosófico en la obra de Deleuze. Humor e ironía son formas de evadir los instrumentos de la filosofía tradicional, el buen sentido y el sentido común. Esto hace posible mostrar que en el cine de duelos, es decir en la comedia de Charles Chaplin sobre todo en su etapa Charlot, se hace presente un elemento que rompe con la

hegemonía de la representación; la oposición de términos no está completamente sellada, siempre existe algún elemento rebelde que escapa y que va más allá del orden establecido, tal como lo enseña la lectura que hace Deleuze a propósito del Sofista de Platón, al que llama *falso pretendiente* para dar cuenta de que se trata de una copia rebelde e inestable. Esto quiere decir que incluso en lo más codificado en lo más estructurado siempre existe una ráfaga de azar, que se cuela dentro de lo determinado para imprimir algo inesperado, y dar pie a lo incierto.

Así, pues, esta tesis consiste en hacer visibles elementos transgresores en la filosofía acompañada con un gesto artístico que remite a lo cinematográfico. Para ir hacia la comedia fue pertinente esclarecer estos gestos transgresores, porque ellos se hacen presentes en el fenómeno cómico, sobre todo el modo en que aparece su efecto, la risa, que viene a rasgar los tejidos de las convenciones. La risa se entiende como posibilidad de desbordar la vida monótona.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografía básica

1. Bergson Henri, *La risa ensayo sobre la significación de lo cómico*, tr. Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Losada, 1973.
2. \_\_\_\_\_, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, tr. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2006.
3. Chaplin, Charles. *Mi autobiografía*, tr. Julio Gómez de la Serna. Madrid: Taurus, 1964.
4. Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento estudios sobre cine I*, tr. Irene Agoff, Barcelona: Paidós, 1994.
5. \_\_\_\_\_, *Lógica del sentido*, tr. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1925.
6. Jankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson*, tr. Francisco González. México: Universidad Veracruzana, 1962.
7. \_\_\_\_\_, *La ironía*, tr. Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1983.
8. Platón. *Sofista*, tr. Casadesús Bordoy. Madrid: Alianza, 2010.
9. Sadoul, Georges. *Vida de Chaplin*, tr. Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
10. Torres Ornelas Sonia, *(Montajes) Entre filosofía y cine*. México: Torres Asociados, 2012.

### Bibliografía secundaria.

1. Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988.
2. Bergson, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La Pléyade, 1972.
3. \_\_\_\_\_. *La evolución creadora*, tr. José Antonio Miguez, ed. Aguilar.
4. Bonet-Mojica, Llius. *El cine cómico mudo*. España: T&B Editores, 2006.
5. Bréhier, Émil. *La teoría de los incorporales en el estoicismo antiguo*. Madrid: Visor, 1987.
6. Deleuze Gilles, *Diferencia y Repetición*, tr. Maria Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
7. \_\_\_\_\_. *Dos regímenes de locos*, tr. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2007.

8. \_\_\_\_\_, *El bergsonismo*, tr. Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987.
9. \_\_\_\_\_. *La isla desierta y otros textos*, tr. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2005.
10. \_\_\_\_\_, *¿Qué es la filosofía?*, tr. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.
11. Eco, Umberto, V. V Ivanov y Mónica Rector, *¡Carnaval!* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1984.
12. Eisentein, Sergei. *El arte de Charles Chaplin*, tr. Héctor Franzi. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
13. Kundera, Milan. *El libro de la risa y el olvido*, tr. Fernando de Valenzuela. Barcelona: Tusquets, 2013.
14. Levinson, Jerrold. *Contemplar el arte, ensayos de estética*, tr. Francisco Campillo. Madrid: La balsa de la Medusa, 2015.
15. Rajchman, John. *Deleuze, un mapa*, tr. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva visión, 2007.
16. Zourabichvili, François. *Deleuze, una filosofía del acontecimiento*, tr. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

### **Filmografía**

1. Chaplin Charles, *A dog's life*, First National, 1918.
2. Chaplin, Charles, *A woman of Paris*, 1923.
3. Chaplin Charles, *Modern Times*, 1936
4. Chaplin, Charles, *The circus*, 1928.