



**Universidad Nacional Autónoma de México**

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Bergson, Deleuze y Rancière: El potencial político  
de la imagen cinematográfica**

**Tesis**

que presenta

**Arturo Montoya Hernández**

para optar por el título de

**Licenciado en Filosofía**



**Asesor: Lic. Rafael Ángel Gómez Choreño**

**MÉXICO, D. F.**

**2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



Este trabajo fue desarrollado en el marco del Proyecto PAPIIT IN 401413: “Cine y Filosofía: poéticas de la condición humana” bajo la responsabilidad académica del Mtro. Armando Casas y la Dra. Leticia Flores Farfán

*Dedicado a mi familia*

## Contenido

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I. Del cuerpo como imagen a la memoria como espíritu: una lectura de Bergson</b> .....	8
El cuerpo y la conciencia .....	8
La percepción partida y La duración espacializada .....	30
La intuición: recuperación de la duración .....	45
<b>Capítulo II. Pensar el cine: del pensamiento bergsoniano a la taxonomía fílmica de Deleuze</b> .....	54
Bergson y el cinematógrafo .....	54
El espacio fílmico, edición y continuidad: notas técnicas .....	58
De lo cinematográfico a lo fílmico: la imagen en Bergson y Deleuze .....	62
<b>Capítulo III. La política de la imagen fílmica</b> .....	86
Rancière: La apertura de la imagen .....	86
Rancière: filosofía y política .....	90
La partición de lo sensible: hacía un cine político.....	98
Recuperando a la duración: La apertura y el mixto .....	107
<b>Conclusiones</b> .....	126
<b>Bibliografía</b> .....	131
<b>Filmografía</b> .....	133

## Introducción

La cuestión parecía sencilla: generar una lectura de Bergson que permitiera acercarme al pensamiento sobre el cine de Deleuze. En el proceso de las primeras lecturas cruzadas entre *Materia y Memoria* y *La imagen-movimiento*, nuevas dudas fueron apareciendo. No parecía suficiente trasponer ambos pensamientos como si la mera yuxtaposición de conceptos bastara para resonar con la intuición que me llevó a querer pensar el cine desde la filosofía en un primer momento.

La investigación obtuvo una forma más concreta cuando al buscar en la Biblioteca Central entre los libros dedicados al cine, me encontré con la obra de un filósofo Colombiano: *La vida que resiste en imagen*, de Juan Carlos Arias Herrera. En él se expone una lectura de Deleuze como camino para acercarse al pensamiento sobre el cine de Jaques Rancière. La coincidencia me hizo fijarme en la dimensión política de la imagen, cuestión que había rozado levemente sin animarme a tomarla de lleno. Esta visión de la política era especialmente fructífera, pues no se condensaba en el análisis tradicional de instituciones de gobierno y formas de distribución de lo común, sino que recuperaba la vivencia concreta de la política como modulación de lo sensible.

En el presente trabajo se pretende recuperar el camino que emprendí sobre la filosofía de Bergson, Deleuze y Rancière; transcurso de la concreción del cuerpo como imagen abierta, a los films como mixtos de movimiento y tiempo, al desacuerdo que funda la actividad política en cuanto los regímenes cerrados y acotados por la razón instrumental, son cuestionados por manifestaciones estéticas que los abren al tiempo.

La intención de la tesis es mostrar que los conceptos armonizados de esta manera, permiten develar el potencial político del cine (en cuanto dispositivo de manifestación de sensorios) que existe en conexión con la recepción que de los films hacen los espectadores (cuerpo y memoria), al originar disensos acerca de los regímenes perceptivos cotidianos. El pensamiento de Bergson (en especial conceptos como “tiempo”, “imagen”, “intuición”) complementado con las discusiones en torno al cine y la recepción del mundo de Deleuze y Rancière, dan cuenta de cómo la imagen cinematográfica/fílmica elabora vivencias desde las cuales se manifiestan estos disensos que abren lo cerrado de las perspectivas totalitarias.

[I.]El primer capítulo *Del cuerpo como imagen a la memoria como espíritu* da cuenta de una lectura general de la fenomenológica bergsoniana, que retoma al cuerpo que vivimos como imagen central desde donde nos relacionamos con la realidad. Ante él las imágenes del mundo se revelan no como objetos acabados y finitos, sino como relaciones fluidas. La realidad entendida de este modo, es un proceso continuo de intercambio entre el cuerpo y los sistemas de imágenes que se erigen en torno suyo. Cuando el cuerpo, que también es memoria, recupera la consciencia de que su constitución es mixta (materia y tiempo), los sistemas aislados artificialmente en su vida cotidiana se abren a la duración de la realidad.

Para realizar esto se expone el papel que tienen el tiempo y la memoria habitados por un *élan vital* creativo, en la aparición tanto de diversos seres vivos como de las funciones que los disponen al mundo. Inteligencia e instinto aparecen como mediaciones para la acción, cuya tensión da origen a la conciencia, caudal que puede tanto arrojarse en los hábitos para realizar sus fines utilitarios, como remontar con ayuda de la intuición el camino a las concreciones creativas concretas, con las que el tiempo que dura se hace presente.

[II.] En el segundo capítulo *Pensar el cine*, se trata de mostrar la presencia en la imagen fílmica, de la tensión entre materia y tiempo que anima el proceso de tránsito entre lo abierto y cerrado. Para ello se introduce brevemente un sumario de las características técnicas de la imagen fílmica (en las definiciones de los encuadres y del montaje), como intermedio de conexión entre la apreciación bergsoniana del cinematógrafo y la filosofía deleuziana en torno al cine.

Mientras Bergson se limita a dar su punto de vista sobre el dispositivo mecánico, Deleuze se concentra en las imágenes fílmicas, originando una taxonomía analítica de las películas que parte de dos grandes tendencias: imagen-movimiento e imagen-tiempo. En el texto se muestra como la segunda es empleada para romper los anclajes que repliegan las impresiones recibidas por el cuerpo en torno a un centro hermético, permitiéndola participar de la duración, hacerla consciente de su constitución de mixto (materia y tiempo), de la gran confrontación que induce en los hábitos cotidianos de percepción y representación.

[III.]En la tercera parte *La política de la imagen fílmica*, se presenta el contraste entre el trabajo elaborado anteriormente y el camino seguido por Arias Herrera en su acercamiento a la política en el cine. Para esto se hace hincapié en la diferencia de aproximación que la filosofía bergsoniana permite gracias a su concepción del cuerpo, las imágenes y la duración. Posteriormente se introduce la discusión acerca de lo político en base a lo discutido por Rancière,

y se termina la argumentación retroalimentando el desarrollo del libro con vistazos en films concretos.

Así se establece una primera diferenciación, pues mientras para las cinematografías de militancia la política está cifrada en el contenido ideológico, la distinción de Rancière afirma un proceso formal: la política surge con la manifestación de un desacuerdo en torno a las determinaciones de lo sensible, es decir, la disposición a partir de hábitos e instituciones, de los lugares, las cosas y las acciones. El desacuerdo es en principio estético, porque hace de lo imperceptible perceptible; abre al régimen perceptivo hegemónico para mostrar su secreto: la arbitrariedad y discreción con que proyectaba una representación del mundo. Esto se logra cuando la percepción cotidiana se violenta, permitiendo el ingreso de *aisthesis* alternas a la dominante.

Entre tanto, el cine como terreno de construcción y disolución de regímenes de percepción, introduce mediante el montaje el tiempo en sus imágenes, trabajando el enlace entre la virtualidad de mundos comunes y lo determinado, de manera análoga al ímpetu político que abre la percepción. No se trata, por tanto, de un asunto de contenidos, sino de hábitos estéticos violentados, ejercicio que redirige al papel central del cuerpo en la percepción.

El mundo concebido como mixto permite abrir los sistemas cerrados y explicar la creación periódica de realidad, en un intercambio alterno de estabilidades y contrariedades, que se expresan en la evolución de los cuerpos, en la manipulación de las imágenes cinematográficas y en la construcción de *aisthesis* compartidas que permiten ordenar el cuerpo social. Las intuiciones que emanan de Bergson y se volatilizan en imágenes libres vuelven a generar formas concretas, receptáculos de energía en espera del siguiente estallido.

Se habrá logrado bastante si los cuestionamientos y críticas derivados de la dirección elegida, permiten además de sustentar la tesis, direccionar el impulso por otras vertientes, tal como han alimentado en mí, inquietudes, confrontaciones y búsquedas.



# Capítulo I. Del cuerpo como imagen a la memoria como espíritu: una lectura de Bergson

## El cuerpo y la conciencia

Al comenzar a existir, un mar de estímulos nos sacude de golpe. Estos van llegando a nuestra materialidad desde un exterior acotado pero en mutación constante. De esta manera, el cuerpo, límite que vamos conociendo íntimamente, se coloca por intuición como centro hacia el cual se dirigen las sensaciones recién descubiertas, sirviendo de material sensible sobre el que se imprime la huella de las cosas externas, su percepción.

Tan originaria como la percepción de lo exterior, es la percepción que el cuerpo logra tener de sí; la serie de notas que van construyendo una imagen sentida de lo que se es. Ésta es la afección y su papel es completar la cadena de estímulos que llegan del exterior del cuerpo, para remitirla a un centro capaz de emitir en respuesta acciones que operen sobre el medio.

Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esa palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro. Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo leyes de la naturaleza, y como la ciencia perfecta de esas leyes permitiría sin dudas calcular y prever lo que pasará en cada una de esas imágenes, el porvenir de las imágenes debe estar contenido en su presente y no añadirle nada nuevo. Sin embargo existe una de ellas que contrasta con todas las otras por el hecho de que no la conozco exclusivamente por percepciones, sino también desde dentro por afecciones: mi cuerpo. Examino las condiciones en que esas afecciones se producen: hallo que siempre vienen a intercalarse entre conmociones que recibo desde fuera y movimientos que voy a ejecutar, como si debieran ejercer una influencia mal determinada sobre la marcha final. Paso revista a mis diversas afecciones: me parece que cada una de ellas contiene a su manera una invitación a obrar y, al mismo tiempo, la autorización de esperar e incluso de no hacer nada.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Henry Bergson, *Materia y memoria*, pp. 33-34.

El trayecto que va de las percepciones a las afecciones, atravesando el cuerpo, y de regreso al exterior percibido, crea desde el principio un vínculo de acción. Lo puesto en juego al percibir no es una “habilidad cognitiva”, capaz de desentrañar la verdad en ese mundo de imágenes que son objeto de mi percepción, sino la construcción de un vínculo senso-motor con el mundo: lo que se percibe tiene sentido sólo en cuanto ofrece la posibilidad de su eventual transformación, presentando preguntas elementales, fundadoras de un litigio de lo perceptible, a la actividad motriz.

Simultáneo a la conmutación de datos externos procedentes de un mundo de relaciones de imágenes, otro proceso acontece: los sentimientos, los deseos, los pensamientos, las emociones, en fin, todos esos estímulos desplegados por la vida mental que configura un yo, se presentan como si procedieran de una interioridad. Su presencia no es fija e inmutable, sino moldeable, fluida, en continua transformación, resultado del intercambio constante con un exterior que la provee de estímulos. La conciencia y la memoria, que tienen en el cuerpo su fundamento material, y alcanzan mediante él su expresión.

La existencia de la que estamos más seguros y que mejor conocemos es indiscutiblemente la nuestra, pues de todos los otros objetos tenemos nociones que se podrán juzgar exteriores y superficiales, mientras que a nosotros mismos nos percibimos interiormente, profundamente. [...] yo constato en primer lugar que paso de estado en estado. Tengo calor y tengo frío, estoy alegre o estoy triste, trabajo o no hago nada, observo lo que me rodea o pienso en otra cosa. Sensaciones, sentimientos, voliciones, representaciones, he aquí las modificaciones entre las cuales mi existencias se divide y que la colorean cada vez. Cambio pues sin cesar. Pero eso no es mucho decir. El cambio es mucho más radical de lo que creeríamos de entrada. Hablo en efecto de cada uno de mis estados como si formaran un bloque. Digo que cambio, pero el cambio me parece residir en el paso de un estado al estado siguiente: me gusta creer que cada estado, tomado por separado, sigue siendo lo que es durante todo el tiempo que se produce. Sin embargo, un ligero esfuerzo de atención me revelaría que no hay afección, no hay representación, no hay volición que no se modifique en todo momento: si un estado del alma cesara de variar, su duración cesaría de fluir.<sup>2</sup>

Las nociones que se pueden construir con este proceso, resultan sombras de la actividad senso-motriz sobre el mundo. Al manipular estados de conciencia para convertirlos en objetos de un discurso, el modo de confrontarse a su presencia implica operar sobre ellos como se opera

---

<sup>2</sup> H. Bergson, *La evolución creadora*, pp. 21-22.

sobre los objetos de la percepción. Así se gana claridad en el pensamiento, pero se pierde la inmediatez de la vivencia mental, tomando distancia de ella como algo ajeno y objetivo. Ya no soy aquel que forma parte de un flujo continuo de estados vitales, indiscernibles unos de otros en cuanto constituyentes de su duración, sino un observador externo que los separa de sí, que los convierte en estados fijos e inmutables.

En sentido contrario al proceso de objetivación, nuestra memoria permite asumir la continuidad plena de esto que nos damos como estados. Al retomar el flujo que colocado en el presente, se alimenta siempre de una historia abierta al porvenir de acciones espontáneas, su acontecer se muestra como proveniente de un pasado cada vez más denso, tiempo vivo que asimila los actos haciéndolos propios. Los acontecimientos crean cambios en la conciencia, por lo acumulado que no deja de operar en cada momento que la conciencia fluye. Junto al cuerpo, nodo de acción sobre la materia, se encuentra la memoria como nodo de actividad creativa, núcleo conformador de la indeterminación que vence la repetición mecánica de la materia inorganizada.

En la filosofía de Bergson la percepción exterior (vinculada a la afección) y la conciencia de lo interior, no son naturalezas distintas, inconciliables, que requieran ser conectadas por algún vínculo metafísico. Ambas son expresiones de una materialidad preñada de vida, de energía creadora. Son producto de una potencia dialéctica creativa capaz de alimentar el movimiento evolutivo en una dirección abierta. A partir de su confluir en el cuerpo y la memoria, expresan toda una serie de posibilidades prácticas en el mundo, intercambios que modifican no sólo al cuerpo singular que los realiza, sino también a las condiciones en que se captan las relaciones entre imágenes, creando regímenes perceptivos singulares para cada ser vivo, dotándolos de corporeidad y memoria producto de la historia.

Cuerpo y memoria son necesarios en la existencia de lo vivo. Complementan tanto la receptividad perceptiva-afectiva, como la actividad posible del ser vivo. Construyen circuitos de reconocimiento y acción, así como mediaciones materiales-mentales, con las que los seres vivos se dan el mundo a través de una posibilidad transformadora.

Enfoquémonos por ahora en el cuerpo, principio de existencia y experiencia vital. Será necesario hacer algunas anotaciones referentes a la configuración del cuerpo y a la experiencia que, a partir de ella, es capaz de procurarse.

El orden en que aparecen ante nosotros los estímulos externos es instanciado por el cuerpo, mediante las relaciones que entabla con aquello en torno suyo. Detrás de cada objeto descubierto en nuestro horizonte, toda una serie de acontecimientos precedentes deben

sucedese para dar forma a lo que vemos, escuchamos, olemos, saboreamos, sentimos. A cada momento nuestro cuerpo recorta imágenes del mundo, las acerca, dotándolas de dimensión humana:

Lo que hace falta para obtener esta conversión no es iluminar el objeto, sino por el contrario oscurecerle ciertos costados, reducirle la mayor parte de sí mismo, de manera que el sobrante, en lugar de quedar encajado en el entorno como una *cosa*, se despegue de él como un *cuadro*. Ahora bien, si los seres vivos constituyen en el universo «centros de indeterminaciones», y si el grado de esta indeterminación se mide a través del número y la elevación de sus funciones, se concibe que su sola presencia pueda equivaler a la supresión de todas las partes de los objetos en las que sus funciones no están comprometidas. Se dejen atravesar, en cierto modo, por aquellas de entre las acciones exteriores que les son indiferentes; las otras, aisladas, devendrán «percepciones» por su mismo aislamiento. Todo sucederá entonces para nosotros como si reflejáramos sobre las superficies la luz que emana de ellas, luz que propagándose siempre, nunca hubiera sido revelada.<sup>3</sup>

Éste sería el papel del cuerpo en la ontología de Bergson, pues se trata de la imagen central de experiencia vital, ubicada al interior de la imagen orgánica del mundo, posible centro de indeterminación donde se gesta el principio de la actividad libre.

En contraste con los cuerpos vivos, los puntos de materia inorgánica son incapaces de discernir que estímulos reciben y que estímulos dejan pasar de largo. Al estar desprovistos de esta capacidad perceptiva, sufren sobre su materialidad el efecto de todas las partes que los otros objetos del universo imprimen en ellas. Reciben pasivamente los actos que les son impuestos desde fuera, sin la posibilidad de oponer resistencia.

Nuestro cuerpo como unidad biológica que tiende a permanecer en su propia vida, a conservarse a contracorriente de la pérdida de energía implicada por su materialidad, organiza ante sí una imagen del mundo al alcance de sus intereses. El cuerpo percibe la utilidad extraíble del entorno por sus facultades motrices, la tamiza, la dirige tanto hacia su automatismo como hacia su conciencia. Esta separación entre acciones posibles o virtuales y acciones reales, nace de la percepción que discierne qué estímulos son relevantes para el ser vivo, para que este pueda en respuesta, desencadenar la ejecución de las acciones reales que considera más adecuadas, de entre las acciones virtuales por actualizar que había vislumbrado.

---

<sup>3</sup> H. Bergson, *Materia y memoria*, pp. 50-51.

Pero la percepción es incapaz de movilizar por sí sola la acción del cuerpo. Para eso hace falta el complemento de las afecciones. Así como las percepciones son noticias que llegan de los bordes del cuerpo y dan cuenta del medio externo con el cual debe relacionarse y sobre el cual debe actuar, las afecciones informan sobre el estado del cuerpo, sobre placer o dolor, deseo o peligro al que es sometido por el incidir directo de lo exterior a él. Las afecciones permiten al cuerpo absorber parte de la acción de las imágenes externas, mostrando los efectos que estas le producen.

Es de la necesidad de vincular mi cuerpo con las imágenes exteriores, de completar el vínculo sensación-acción sobre ellas, que la afección surge:

[...] es preciso tener en cuenta que nuestro cuerpo no es un punto matemático en el espacio, de ahí que sus acciones virtuales se complican y se impregnan de acciones reales o, en otros términos, que no existe aquí percepción sin afección. La afección es pues lo que de nuestro cuerpo mezclamos con la imagen de los cuerpos exteriores.<sup>4</sup>

Este circuito revela el alcance de las potencias de nuestro cuerpo, su capacidad de operar sobre las imágenes teniendo conciencia del modo en que éstas lo afectarán. Este esquema superficial implica aun considerar una percepción pura, carente de memoria, simplificación que resulta suficiente para tener noción de la potencia para obrar del ser vivo a partir de las conmociones que recibe (acción-reacción). Más adelante ampliaremos el alcance del esquema.

Para Bergson el mundo puede ser caracterizado como materia a costa de limitar su presencia como imagen. La materia sería resultado de la proyección extraída de una imagen más amplia, toma de vista particular y reducida de una más vasta realidad en el mundo.

La materia, para nosotros, es un conjunto de «imágenes». Y por «imagen» entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la «cosa» y la «representación».<sup>5</sup>

A lo largo de *Materia y memoria* como parte de su elaboración filosófica, el concepto de “imagen” es empleado para hablar de la naturaleza del mundo, sustituyendo poco a poco aquel más elaborado y por ende menos equívoco de “materia”, acotado por la ciencia física. Este conjunto de imágenes que es el universo, existe por sí mismo, y es producto de todas las interacciones posibles entre las imágenes que lo componen; de entre este conjunto la minoría de

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 26.

relaciones pueden ser establecidas o previstas por los regímenes perceptivos de las distintas formas de vida.

En general, la actividad científica está limitada no sólo por lo acotado de la percepción humana, sino también por sus procedimientos, pues la razón se encuentra ocupada en la elaboración de un mundo de hechos que acontecen mecánicamente, clausurados en torno leyes previsible que operan sobre cosas fijas (como veremos más adelante, esto no significa un desprecio al intelecto o a la ciencia, sino una toma de conciencia de sus limitaciones). Lo vivo se le escapa.

A pesar de tener una percepción restringida de las imágenes generales, somos capaces de aprehender en relación a ellas características que le son propias, vestigios de su naturaleza más íntima. No habría una representación artificial nacida meramente de nuestros órganos o de nuestra mente al relacionarse con los objetos, sino ciertas características que les pertenecen en cuanto imagen y a las cuales reaccionamos por entrañar a partir de su presencia el esquema de una actividad útil.

La subjetividad de nuestra percepción consistiría sobre todo en la aportación de nuestra memoria, diremos que las propias cualidades sensibles de la materia serían conocidas *en sí*, desde dentro de y ya no desde afuera, si podemos liberarlas de este ritmo particular de duración que caracteriza a nuestra conciencia.<sup>6</sup>

La percepción no nace en el mundo como objetividad o en la mente como producto de una pura subjetividad, sino de la relación establecida entre una imagen central, consciente y otras imágenes que ofrecen una virtualidad vislumbrada.

A medida que mi horizonte se ensancha, las imágenes que me rodean parecen dibujarse sobre un fondo más uniforme y volverse indiferentes. Más estrecho ese horizonte, más los objetos que circunscriben se escalonan distintamente según la mayor o menor facilidad de mi cuerpo para tocarlos y moverlos. Ellos devuelven pues a mi cuerpo, como haría un espejo, su influencia eventual; se ordenan según las potencias crecientes o decrecientes de mi cuerpo. Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos.<sup>7</sup>

Somos parte del mundo, estamos bordeados por las formas que lo regulan. El mundo nos antecede, preexiste a nosotros. Al nacer irrumpimos en su interior, y si las especulaciones de los

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

filósofos han llegado en algún momento a plantear la preexistencia del pensamiento a lo fáctico del mundo, esto es producto de una inversión que esconde nuestro origen fundamentalmente vinculado a las relaciones entre imágenes y limitado por la materialidad: el cuerpo, con el ritmo biológico que le resulta propio, es incapaz de sobrepasar el tipo de experiencia vital de la cual forma parte.

¿Puede concebirse vivo al sistema nervioso sin el organismo que lo nutre, sin la atmósfera en la que el organismo respira, sin la Tierra que esta atmósfera baña, sin el sol alrededor del cual la Tierra gravita? Más generalmente, ¿no implica la ficción de un objeto material aislado una especie de absurdo, puesto que este objeto toma sus relaciones físicas de las relaciones que mantiene con todos los otros, y debe cada una de sus determinaciones, en consecuencia su existencia misma, al lugar que ocupa en el conjunto del universo?<sup>8</sup>

Pensar el cuerpo o cualquier otro objeto, es siempre pensar su relación con el mundo; nunca un momento aislado, sino una relación fluida e indivisa. Si entendemos la realidad como un sistema de imágenes, el cuerpo vendría a ocupar su lugar entre el resto, pero cobrando la importancia que comporta el ser la imagen central a partir de la cual se funda toda posible actividad vital.

Mi cuerpo es el “lugar origen” de esto que voy siendo: “He aquí un sistema de imágenes que llamo mi percepción del universo y que se transforma de arriba abajo por suaves variaciones de cierta imagen privilegiada, mi cuerpo.”<sup>9</sup> Habría por tanto un *sistema de imágenes general*, orgánico, que se modificaría mínimamente en función de las relaciones dentro de sí mismo, de la variación de lo que contiene en su totalidad; y una infinidad de *sistemas de imágenes percibidas*, que variarían cada cual en función de cierta imagen privilegiada: el cuerpo que hace a cada uno de esos sistemas de percepción posible, un campo perceptivo, un régimen vital. El primer sistema es el de la naturaleza (universo) en su conjunto, plagada de infinidad de relaciones, algunas concebibles, otras imposibles de ser siquiera vislumbradas por sistemas del segundo tipo, constituidos por el horizonte vital de cada ser vivo.

Tal como habíamos adelantado, en el pensamiento bergsoniano la actividad cognitiva es una actividad posterior, la menos fundamental para la vida que desea elevarse sobre una materialidad de tendencia mecánica que la limita, que la escinde, que la hace mortal. Pero esa misma limitación exigida por una inmersión en el horizonte práctico material, ha llevado a los

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 41.

seres vivos a encontrar a lo largo del proceso evolutivo, soluciones particulares a varios problemas que comprometen su vitalidad. Esto ha sido posible gracias a que los cuerpos son expresiones complejas de un impulso capaz de tender a cada momento hacia la libertad. Este impulso los transforma a lo largo de un proceso histórico, en el cual adquieren características que les permiten relacionarse de mejor manera con los estímulos externos. Los cuerpos concretos corporeizan estructuras que definen el sistema de imágenes percibidas con que orientan su realidad para lograr actuar con miras a sobrevivir.

En el caso de un organismo rudimentario, será necesario, es cierto, un contacto inmediato del objeto interesado para que la conmoción se produzca, y entonces la reacción no puede apenas hacerse esperar. Es así que, en las especies inferiores, el tacto es pasivo y activo a la vez; sirve para reconocer una presa y para tomarla, para sentir el peligro y hacer el esfuerzo de evitarlo. Las prolongaciones variadas de los protozoario, los ambulacros de los equinodermos, son tanto órganos de movimiento como de percepción táctil; el aparato urticante de los celentéreos es un instrumento de percepción al mismo tiempo que un medio de defensa [...] A través de la vista, del oído, el animal se pone en relación con un número siempre mayor de cosas, sufre influencias cada vez más lejanas; y sea que esos objetos le permitan una ventaja, sea que lo amenacen de un peligro, promesas y amenazas retrasan su concreción.<sup>10</sup>

La presencia de cierta estructura permite al ser vivo invocar en torno suyo un campo de acción particular. Una nueva posibilidad perceptiva dispone ante él lo impredecible, lo que sólo existe en la vivencia. Disponer de vista y no sólo de tacto ramifica las posibilidades de acción; ya no se reacciona únicamente al contacto directo, sino que percibe a distancia. Una competencia tan radicalmente distinta sólo puede entrañar un nuevo orden del mundo, una nueva vida. Por eso la pérdida de los sentidos se experimenta como un duelo; se muere un poco, un horizonte se diluye.

Así retornamos a un tópico mencionado más arriba, el de la capacidad de ciertas imágenes de detener por tiempo indefinido, las acciones que una causalidad a bocajarro haría impostergables. Esas imágenes son los cuerpos vivos. Cada cuerpo tiene un latir particular, un ritmo propio. Cada cuerpo tiene en menor o mayor medida la posibilidad de introducir lo imprevisible, de interrumpir el continuo de los acontecimientos cósmicos, de ir más allá de sí mismo, practicando recurrentes escisiones en aquello que define como lo real.

Es en el sistema nervioso donde se completa la capacidad de darse mundos heterogéneos, concebidos siempre como mundos de acción posible. Esto no significa que otras formas de vida,

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.



con sistemas nerviosos menos complejos o incluso carentes del mismo, sean incapaces de cierto grado de actividad espontánea. Antes bien, se afirma que su libertad posible tendría una presencia diluida, sin la potencia con que aparece en formas de vida más sofisticadas.

La imagen central de un sistema nervioso desarrollado, dependiente a su vez de un cuerpo capaz de alimentarlo, de darle protección y sustento, es el cerebro. Su función principal no es la de fungir como aparato cognitivo ni la de crear representaciones, sino la de ser conmutador de lo senso-motor.

[...] el papel del cerebro es tanto el de conducir el movimiento recogido a un órgano de reacción elegido, como el de abrir a ese movimiento la totalidad de las vías motrices para que esboce allí todas las reacciones posibles de las que está preñado, y para que se analice él mismo al dispersarse.<sup>11</sup>

Esta capacidad de vislumbrar previamente a la acción, las reacciones posibles a estímulos recibidos a distancia, es el fundamento de la elección consciente. Para Bergson el cerebro ejecutaría como un instrumento, la doble función de analizar el movimiento recogido y seleccionar el movimiento ejecutado. Esta función es dirigida por la consciencia, la cual posterga el acto reflejo que la acción automática de lo senso-motor tiende a prolongar, dando libre paso a la operación de la elección.

[...] la consciencia es la luz inmanente a la zona de acción posible o de actividad virtual que rodea la acción efectivamente cumplida por el ser viviente. Ella significa duda o elección. Ahí donde se esbozan varias acciones igualmente posibles sin ninguna acción real (como en una deliberación que no llega a nada), la consciencia es intensa. Ahí donde la acción real es la única acción posible (como en la actividad del tipo sonámbulo o más generalmente automática), la consciencia deviene nula [...] Desde este punto de vista, *definiríamos la consciencia del ser viviente como una diferencia aritmética entre la actividad virtual y la actividad real. Ella mide la brecha entre la representación y la acción.*<sup>12</sup>

De ahí que cuando hablamos de diferir o de postergar la acción efectiva que se transmitiría llanamente de objeto a objeto, de acto en acto, indeterminándola, postulamos el principio de la actividad consciente.

Una percepción más nutrida, derivada de la mayor complejidad del cuerpo y el sistema nervioso del ser vivo, se traduce para él en un más grande caudal de posibilidades de acción. Pero

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>12</sup> H. Bergson, *La evolución creadora*, pp. 156-157.

esta percepción ampliada es insuficiente por sí mismo para incrementar la tensión de la consciencia, esa distancia que el ser vivo es capaz de poner entre su sensibilidad, las réplicas virtuales al estímulo que recibe y la acción final que decide concretar.

Un ser consciente es un ser con memoria. La memoria completa el esquema de la percepción abstracta, otorgándole coloraciones, formas y contenidos con los que deviene percepción real; percepción cargada del pasado particular, capaz de proveer al cuerpo de esquemas prácticos que hacen las veces de herramientas mentales en la construcción de regímenes perceptivos vitales.

La memoria no se limita a generar esquemas de acción (que devienen esquemas perceptivos), cuya función consiste en actualizar viejas respuestas ejecutadas por el cuerpo, ante preguntas planteadas por los estímulos externos y que vuelven a presentarse. La memoria también acumula el proceso de los múltiples aprendizajes, guarda constancia de la relación entre los esquemas con los que se ha armado el hábito y cada vivencia original. Dibuja así en el pasado un flujo de recuerdos. Se trata de la memoria viva mordiendo en el tiempo, complementando y, en potencia, desbordando el régimen perceptivo que dispone a cada momento las imágenes entre las que habita el ser vivo, con las cuales obtiene referencia de sí.

Decíamos que el cuerpo, interpuesto entre los objetos que actúan sobre él y aquellos sobre los que él influye, no es más que un conductor encargado de recoger los movimientos y de transmitirlos, cuando no los detiene, por medio de ciertos mecanismos motores, determinados si la acción es refleja, escogidos si la acción es voluntaria. Todo debe suceder pues como si una memoria independiente reuniera las imágenes a lo largo del tiempo y a medida que se producen; y como si nuestro cuerpo, con lo que lo rodea, no fuera más que una de esas imágenes, la última, aquella que obtenemos en cualquier momento practicando un corte instantáneo en el devenir general. En este corte nuestro cuerpo ocupa el centro.<sup>13</sup>

El mundo vivido se compone del tránsito continuo entre lo percibido y lo actuado. En este flujo, la memoria, que es pasado, ocupa un lugar central, en una dimensión distinta a la del hábito que opera en su nivel superficial. Con esto afirmamos que hay dos tipos de actividad de la memoria: una que actúa a través de mecanismos senso-motores específicos, clavados en la acción real y necesaria; otra que hace surgir representaciones, imágenes espontaneas provenientes de un pasado pleno, que se agregan al presente, enriqueciéndolo.

---

<sup>13</sup> H. Bergson, *Materia y memoria*, p. 89.

La memoria que se conforma a través de mecanismos senso-motores, está construida mediante un esquema causal. Implica la descomposición y recomposición de la acción, realizada reiteradamente hasta lograr tener su ejecución como una actividad automática que no necesite de mediaciones conscientes para su realización. El estímulo adecuado dispara la reacción convertida en hábito, prologando sobre el momento presente un efecto útil del pasado. Éste sucede de manera impersonal, como un efecto dado.

[...] la lección, una vez aprendida no lleva sobre sí ninguna marca que traicione sus orígenes y la archive en el pasado; ella forma parte de mi presente del mismo modo que mi hábito de caminar o de escribir; ella es vivida, es <<actuada>>, en vez de representada [...] Ella no ha retenido del pasado más que los movimientos inteligentemente coordinados que representan su esfuerzo acumulado; recobra esos elementos pasados no en imágenes-recuerdos que lo evocan, sino en el orden riguroso y el carácter sistemático con que se cumplen los movimientos actuales.<sup>14</sup>

La lección aprendida se hace una con el cuerpo al momento de realizarse, desarrollando un mecanismo senso-motor. En contraste, la memoria espontánea almacena representaciones en forma de imagen-recuerdo; actualiza el pasado como una representación, mostrando nuestro ser en su forma subjetiva, recortándolo sobre la duración de su historia, haciéndolo más denso de lo que la inmediatez que prima en la utilidad permite: “Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar.”<sup>15</sup>

Nos ubicamos con esta memoria espontánea en el terreno de los recuerdos particulares. Cada uno lleva una marca que lo hace irrepetible, una insignia que lo coloca en un lugar del pasado al cual se accede tomando distancia de la realidad presente. Conservan su coloración emotiva, sus vínculos con el momento vivo en el que acontecieron.

Esta memoria carga con el pasado entero del sujeto. Si bien todo lo que ella moviliza se vacía cuando la acción automática prima sobre la posibilidad de evocación, el esfuerzo de tensarse en torno a ella, permite abarcar de golpe su duración. Este esfuerzo logra romper la fascinación que el presente ejerce sobre la consciencia, sentando las bases de la acción libre.

Más allá de las diferencias que separan ambas actividades de la memoria, estas coinciden en el presente, colindando en el fenómeno del reconocimiento. El reconocimiento de lo actualmente dado implica la toma de postura ante ciertas relaciones de imágenes, que aparecen

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 94.

para la consciencia como prolongaciones del pasado, dejando planteada la referencian a actividades posibles, operando sobre un futuro en el cual se continúan. De ahí que reconocer un objeto consista sobre todo en saber servirse de él: “saber servirse del objeto es esbozar ya los movimientos que se adaptan a él, es tomar una cierta actitud o al menos tender a ella por el efecto de [...] «impulsos motrices»”.<sup>16</sup> Con el reconocimiento se solidifican los regímenes perceptivos, estableciendo conexiones sólidas entre impresiones sensoriales y el movimiento que hace uso de ellas.

El reconocimiento en vías de formación muestra las posibilidades plásticas del pasado vertiéndose en el presente, antes de toda consolidación. Esta toma de conciencia de cierta mutabilidad es el reconocimiento atento (en oposición al reconocimiento por distracción que es ya el del esquema senso-motriz), en lugar de alejarnos del objeto para objetivarlo de mejor manera (es decir, para hacerlo manipulable), nos acerca a él subrayando sus contornos, implicando a la vida psicológica y al pasado que dura, en esta operación. Ocurre entonces una reflexión, la vida mental junto con los recuerdos, alimentan la percepción presente recubriéndola con imágenes-recuerdo que proyectan sobre los contornos del objeto una imagen activamente creada.<sup>17</sup>

[...] un acto de atención implica tal solidaridad entre el espíritu y su objeto, se trata de un círculo tan bien cerrado, que no se podría pasar a estados de concentración superior sin crear otras tantas piezas con circuitos nuevos que envuelven al primero, y que no tienen en común entre ellos más que el objeto percibido.<sup>18</sup>

Estos circuitos que van rodeando con imágenes-recuerdo al objeto percibido, lo ponen en relación con sistemas de imágenes cada vez más bastos. Es un proceso progresivo que reformula al objeto, desbordando ampliamente su recepción como mero elemento intermediario del cual se puede obtener un efecto útil. Sin embargo, la vinculación con la realidad presente ocupa el primer orden de importancia. Una evocación de imágenes-recuerdo desplegada a sus anchas, caería inevitablemente en una actividad nula; separada de la realidad devendría autorreferente, perdiendo su capacidad de creación y acción diferida del automatismo, sumergiéndose en un mundo virtual, donde es incapaz de actualizar su contenido sobre la materia. Por eso la comunicación de la memoria de imágenes con el esquema motor que la engancha a las imágenes actuales del mundo como referencia objetiva, debe ser permanente.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>17</sup> *Cf. Ibid.*, p. 115.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 116.

El esquema motor subraya sus entonaciones, siguiendo de rodeo en rodeo la curva de su pensamiento, muestra a nuestro pensamiento el camino. Es el recipiente vacío determinando con su forma la forma a la que tiende la masa fluida que en él se precipita.<sup>19</sup>

Las imágenes virtuales adquieren concreción al insertarse progresivamente en el mundo de las imágenes reales. Al ser reconocido un objeto dispara el circuito de reconocimiento libre; pero tal proceso sólo resulta efectivo si las imágenes que evoca devienen reales, es decir, modifican la puesta en relación de imágenes en el mundo al alcance de cierto régimen perceptivo. Para esto deben actuar en el cuerpo y ser capaces de imprimir movimientos. La memoria se actualiza y cobra relevancia al obrar en la materia como actividad espontánea.

Teniendo en cuenta esto podemos adoptar nuevas consideraciones respecto a la percepción del mundo material de cada ser vivo. A la reacción ante los estímulos espaciales, se suma la reacción-creación ante los estímulos temporales: una conciencia se modifica en el tiempo, con lo que transforma las relaciones entre las imágenes que la circundan en el mundo, no sólo por como las manipula en el espacio, sino por cómo éstas la conectan con inmersiones en su propio tiempo, en su memoria que se vuelve activa.

Pero nuestro recuerdo queda aún en estado virtual; nos disponemos de este modo simplemente a recibirlo adoptando la actitud apropiada. Poco a poco aparece como una nebulosidad que se condensaría; de virtual pasa al estado actual; y a medida que sus contornos se dibujan y que su superficie se colorea, tiende a imitar la percepción. Pero permanece atada al pasado por sus profundas raíces y sí una vez realizado no se resintiese de su virtualidad original, si no fuera al mismo tiempo que un estado presente algo que se destaca sobre el presente, jamás lo reconoceríamos como un recuerdo.<sup>20</sup>

El pasado es captado por nosotros cuando se realiza en imagen presente, en la intersección entre la memoria y la percepción, que alcanza distintos niveles de tensión y penetración. Pasado, presente y futuro forman parte de un mismo flujo que no deja de desplegarse, de aterrizar formas concretas, objetos que determinan la acción, tanto automática como voluntaria.

Es preciso pues que el estado psicológico que llamo «mi presente» sea simultáneamente una percepción del pasado inmediato y una determinación del porvenir inmediato. Ahora bien, como veremos, el pasado inmediato en tanto que percibido es sensación, puesto

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 146.

que toda sensación traduce una muy larga sucesión de conmociones elementales; y el porvenir inmediato en cuanto se determina es acción o movimiento.<sup>21</sup>

Sensaciones y movimiento son constituyentes del presente que habito con mi cuerpo. Como ambos son procesos y no estados, fluyen incesantes, sin división posible. Hay una “masa en vías de derrame”<sup>22</sup> (ese sistema general de imágenes del cual hemos hablado antes), de entre la cual el cuerpo consciente aísla ciertas instantáneas con las que conforma su mundo material. El mundo material, así constituido, no tiene un pasado vivo y, por lo tanto, es aislado en un presente que se recomienza sin cesar. Estados siguen a estados con el frío cálculo de lo cuantificable. Se eleva un muro entre la materia organizada y la inorganizada, partiendo de la presencia o ausencia de una duración latiendo en su interior; de ahí la incapacidad de lo inorganizado de actuar espontáneamente pues, al no tener un pasado que le pertenezca, no tiene nada que actualizar desde virtualidad alguna.<sup>23</sup>

Podemos afirmar entonces, que todo ser vivo es consciente en cierto grado, en cuanto es capaz de una “acción real o de eficacia inmediata”.<sup>24</sup> Los actos del hábito son actos inconscientes. Al no tener como motor la reflexión de la memoria proyectándose sobre aquello en lo que actuara, se desenvuelven como un presente afectando al presente, sin comprometer su naturaleza íntima.

[...] en un ser que ejecuta funciones corporales, la conciencia [tiene] principalmente por rol el presidir la acción e iluminar una elección. Ella proyecta pues su luz sobre los antecedentes inmediatos de la decisión y sobre todos aquellos recuerdos pasados que puede organizar útilmente con ellos; el resto permanece en la sombra.<sup>25</sup>

La conciencia opaca las manifestaciones activas del pasado, para concentrar su actividad en el porvenir inmediato, el cual anuncia acciones inminentes. Sólo una pequeña parte del pasado en forma de imágenes-recuerdo aparece ante nosotros, insertándose en las diversas situaciones que lo evocan para recibir la iluminación que les sirve de guía.

De un lado [...] la memoria del pasado presenta a los mecanismos senso-motores todos los recuerdos capaces de guiarlos en su tarea y de dirigir la reacción motriz en el sentido

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>23</sup> Sería distinto si refiriéramos la materia inorganizada a aquel flujo más complejo del sistema general de imágenes, donde no se establece separación entre objetos, sino continuidad al interior de su sistema en derrame, el cual sí posee una memoria viva.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 153.

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

sugerido por las lecciones de la experiencia: en esto consisten precisamente las asociaciones por contigüidad y por similitud. Pero por otro lado los aparatos senso-motores proporcionan a los recuerdos impotentes, es decir inconcientes, el medio de tomar un cuerpo, de materializarse, en fin, de devenir presentes. En efecto, para que un recuerdo reaparezca a la conciencia es necesario que descienda de las alturas de la memoria pura hasta el punto preciso en que se ejecuta la acción. En otros términos, es del presente que parte el llamado al cual responde el recuerdo, y es de los elementos senso-motores de la acción presente que el recuerdo toma el calor que irradia la vida.<sup>26</sup>

La memoria debe retornar al mundo para poder expresarse en él, sobre la base de imágenes que rodean a la conciencia. Se torna efectiva al coincidir con un cuerpo que despliega y moviliza sus virtualidades. Esto lleva tanto al cuerpo singular, como a las especies, a generar mediaciones de interacción con el mundo, produciendo organizaciones tan variadas como los géneros de regímenes perceptivos-vitales que las expresan y a las que dan concreción.

El devenir de la conciencia está ligado al proceso evolutivo que ha ido creando nuevas estructuras corporales, nuevas funciones en los seres vivos. Es ahora necesario separarse del ámbito del cuerpo singular en un esfuerzo por encontrar las ideas más generales en torno a la explicación que vamos construyendo. Lograremos así comprender el modo en que la memoria opera sobre los cuerpos vivos a lo largo del tiempo, continuando su operación más allá de cada encarnación particular, modificando su estructura siempre en la dirección material concreta que permite expresar las potencias vitales de su interior.

¿Cómo es que una consciencia resultó alguna vez posible? Remontemos el camino planteado por esta pregunta junto al Bergson de la *Evolución Creadora*. A medida que el impulso vital (*élan vital*) se propagó a través de cuerpos vivos singulares, como fundamento y acción continuada y constitutiva de su existencia, las formas vivientes se fueron modificando buscando medios para expresar ese impulso. En uno de los extremos de esas anatomías trabajadas por siglos, la conciencia encontró las condiciones para su aparición.

La conciencia es producto de las relaciones labradas entre imágenes y, por tanto, un proceso al interior de las imágenes mismas, un acontecer inmanente. Este acontecer se ha ido realizando de modo gradual, adquiriendo la forma de un proceso evolutivo, impulso propagado mediante ensayos de soluciones, no siempre efectivas ni eficientes, a problemas impuestos por la naturaleza de la materia. Ensayos que encontraron su potencial en la apertura frente a ellos, en lo no definitivo de sus intentos.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 163.

El *impulso de la vida* del que hablamos consiste, en suma, en una exigencia de creación. Él no puede crear de un modo absoluto, porque encuentra frente a sí a la materia, es decir, al movimiento inverso al suyo. Pero él se apropia de esta materia, que es la necesidad misma, y tiende a introducir en ella la mayor suma posible de indeterminación y libertad.<sup>27</sup>

La vida en sus encarnaciones singulares a través de sucesivas generaciones, ganó la capacidad de expresar mejor la creatividad de su impulso, obteniendo soluciones particulares para cada problema.

Es importante aclarar que el *élan vital* aparece como solución bergsoniana a una disputa irresuelta entre el finalismo y el mecanicismo, teorías problemáticas que imponen un cerco sobre la posibilidad de transformación en el mundo, dando paso a un tiempo estéril donde cualquier cambio verdadero es inútil sino imposible. Desde estas perspectivas el tiempo redonda la resolución necesaria de algo sabido de antemano, de un mero hecho por acontecer sin la relevancia radical de la creación genuina, impredecible desde las condiciones dadas antes de la inflexión creativa. La crítica a ambos sistemas está planteada en los términos siguientes:

- *Contra el mecanicismo*: “La esencia de las explicaciones mecanicistas es en efecto considerar el futuro y el pasado como calculable en función del presente, y pretender así que *todo está dado*. En esta hipótesis, pasado, presente y futuro serían visibles de una sola vez por una inteligencia sobrehumana, capaz de efectuar el cálculo”<sup>28</sup>.
- *Contra el finalismo*: “La doctrina de la finalidad bajo su forma extrema [...] implica que las cosas y los seres no hacen más que realizar un programa trazado una vez. Pero si no hay nada imprevisto, nada de invención ni de creación en el universo, el tiempo deviene también inútil”<sup>29</sup>.

La finalidad puede ser tanto externa a los seres singulares y dada a una totalidad de lo que es, como interna y específica a cada ser particular. Bergson contrapone al mecanicismo y al finalismo; ambos escinden los acontecimientos en pequeñas piezas que al ensamblarse logran adquirir una forma previsible (ya sea de acuerdo a un azar a la postre calculable y predecible en el caso del primer sistema, o a un diseño inteligente en el caso del segundo), con esto ignoran al acto

---

<sup>27</sup>H. Bergson, *La evolución creadora*, p. 257.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 57.



indivisible, tiempo que realmente dura y para el cual el despliegue en cambio continuo, es su condición de existencia.

El *élan vital* se pone como horizonte un más allá que trasciende cualquier cálculo o programa trazado. Su actividad debe entenderse en movimiento conjunto con la vida, no como un hecho dado o un acontecer pasado del cual es posible aislar conclusiones claras. Si el *élan vital* resulta efectivo como impulso originario de las diversas formas de vida, es por su acción constante. No se limita a cristalizarse en gráficas específicas, donde pueda hacer surgir poco a poco sus posibilidades con los rudimentos básicos capaces de sustentar una vida conformada por materia; por el contrario, se expande en el actuar continuo de un movimiento que es tendencia y no estado.

Cada ser vivo concreto de cada especie, es un acontecer singular del *élan vital* que no cesa de producirse hasta su muerte singular; pero el *élan vital* continua actuando más allá de él, con la procreación de nuevos seres capaces de actualizar su energía en actividad. Se propaga así con las distintas especies, ramificándose, explorando las posibilidades de la materialidad conferida a la vida, desarrollando sucesivas vertientes de actividad posible.

[...] la vida es, ante todo, una tendencia a actuar sobre la materia bruta. Sin dudas el sentido de esta acción no está predeterminado: de allí la imprevisible variedad de las formas que la vida siembra sobre su camino al evolucionar. Pero esta acción presenta siempre, con un grado más o menos elevado, el carácter de la contingencia; implica por lo menos un rudimento de elección. Ahora bien, una elección supone la representación anticipada de varias acciones posibles. Es preciso pues que se esbocen para el ser viviente posibilidades de acción antes que la acción misma.<sup>30</sup>

Siguiendo la formulación bergsoniana podemos asegurar que el *élan vital* o es una tendencia o no es. Si bien es capaz de crear esquemas de acción cíclica, dentro de los cuales los actos acontecen como hechos que se repiten constantemente (como las especies con cuerpos y hábitos definidos, que perduran por largos lapsos de tiempo), su tendencia general pugna por la creación y la dispersión. Entendiendo a los seres vivos como seres conscientes (en algún grado posible de aparición de la consciencia), de acuerdo con su capacidad más o menos burda de elección, podemos caracterizar la oposición entre la materia y lo vivo del siguiente modo:

[...] para un ser consiente, existir consiste en cambiar, cambiar en madurar, madurar en crearse indefinidamente a sí mismo [...] Un objeto material, tomada al azar, presenta los

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.114.

caracteres inversos de los que acabamos de enumerar. O sigue siendo lo que es, o si cambia bajo la influencia de una fuerza exterior, ese cambio nos lo representamos como un desplazamiento de partes que ellas mismas no cambian.<sup>31</sup>

La conciencia pende de la memoria, la cual es capaz de movilizar el pasado en un presente que lo madura, con vistas a una acción diferida fuera de la mera cadena causal del mecanicismo. Son estas capacidades de memoria y conciencia (junto a la percepción) las que delimitan lo vivo de lo no vivo. Los objetos inertes son incapaces de oponerse a las fuerzas que rigen la materialidad; simplemente acontecen, recibiendo inalterados cualquier modificación que se les imponga desde fuera, ya que adolecen de espontaneidad.

Mientras una se propaga incrementando la energía que es capaz de movilizar, la otra tiende al cese de los movimientos, a la estabilidad, a la repetición mensurable, donde el cambio se produce de modo artificial y no cala a profundidad. El cambio en lo material inanimado es exterior a la materia, el cambio en la vida es aprehendido por el ser vivo que cambia, pues los cambios lo van organizando íntimamente.

En conformidad con esta oposición de tendencias, Bergson nos dice que en un principio la vida tuvo necesidad de imitar a la materia, de formularse como proceso cíclico, dejándose llevar por las fuerzas externas incidiendo sobre ella:

“[...] la materia viviente parece no tener otro medio de sacar partido de las circunstancias que adaptarse primero a ellas pasivamente: allí donde debe asumir la dirección de un movimiento, comienza por adoptarlo. La vida procede por insinuación”.<sup>32</sup>

Pero como “la vida aparece como una corriente que va de un germen a otro por intermedio de un organismo desarrollado”,<sup>33</sup> cada organismo individual sucesivo, adecuado por aprendizajes biológicos a romper de forma más efectiva con la necesidad dictada en lo externo por el mundo, implica una conquista parcial de la vida sobre la materia. Si bien es cierto que las leyes mecánicas de la materialidad siguen conteniendo el impulso vital, cada ser vivo posee en su cuerpo una ventaja: la historia de la vida anterior a él en la gesta de su triunfo sobre las condiciones limitantes de lo material.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.45.

Los cuerpos encarnan la historia de sus antepasados, sus carencias, sus ventajas, su memoria biológica: “La herencia no transmite solamente los caracteres; ella también transmite el impulso en virtud del cual los caracteres se modifican, y ese impulso es la vitalidad misma”<sup>34</sup>.

Ha sido necesario tiempo vivo, individuos desgastados en la búsqueda (pues la tendencia vital es un impulso que busca, nunca una solución prefigurada con destino en el horizonte), y sobre todo energía. La energía es el componente que dota de movilidad a la vida. Para no gastarla en exceso, lo vivo debió mantenerse en la inmovilidad, ser pasivo ante el incidir de la materia. Tras la fase mimética, la solución fue crear organismos unicelulares capaces de acumular la energía de su entorno y desplegarla brevemente, en intervalos mínimos. Pero la fuerza creativa del impulso vital llevó a luchar contra esta primera estabilidad alcanzada. Los seres vivos comenzaron a cambiar, a mutar su corporeidad con vista a la realización de diversas tareas desplegadas por la vida. Este proceso adaptativo de expresión ha dotado a los seres vivos de un cuerpo característico, producto de la réplica de la materialidad viva a las condiciones exteriores. Estas no aparecen como fuerzas de determinación unidireccional, sino como puntos de arranque para un litigio.

Una cosa es la complicación gradual de una forma que se inserta cada vez mejor en el molde de las condiciones exteriores, otra la estructura cada vez más compleja de un instrumento que saca partido cada vez más ventajoso de esas condiciones. En el primer caso, la materia se limita a recibir una impronta, pero en el segundo ella reacciona activamente, resuelve un problema,<sup>35</sup>

Los dos procesos básicos de los organismos vivos son la acumulación de energía y su liberación espontánea. Esto implica una pasividad desde la cual el ser vivo deja imbrantar sobre sí las condiciones exteriores del mundo, disponiéndose en consonancia a ellas, para en un segundo momento, acumulada suficiente energía, desplegarla al exterior para calar sobre la conformación de su organismo, resolviéndola en actividad ventajosa. Así, los cuerpos fueron cambiando en relación al medio ambiente, sin limitarse a responder a aquello definido por éste, sino articulando desde su interior la novedad de una elección: “la materialidad [adquirida] ya no representa un conjunto de medios empleados, sino un conjunto de obstáculos superados”<sup>36</sup>.

En esta búsqueda surgieron distintas especies, cada una producto del choque entre las tendencias de la materia y la vida: “la resistencia que la vida experimenta de parte de la materia

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 108.

bruta, y la fuerza explosiva —debida a un equilibrio inestable de tendencias— que la vida lleva en sí.”<sup>37</sup> Cada especie viviente se decanta más hacia alguna de estas direcciones, la pasividad y la movilidad, dejando en el germen de su descendencia el ímpetu de la dirección que ha tomado, así como la posibilidad latente de divergir hacia nuevos derroteros, ramificando su evolución.

La elección es importante para lo vivo, pues es imposible para un ser finito desarrollar todas las posibilidades latentes en él. Cada elección es una renuncia, una toma de partido en la cual se pone en juego la vida: “No hay que olvidar que la fuerza que evoluciona a través del mundo organizado es una fuerza limitada, que siempre busca superarse a sí misma y siempre permanece inadecuada a la obra que tiende a construir”<sup>38</sup>.

Además de la mencionada escisión entre una tendencia dinámica, movilizadora de energía y actividad posible, y una avocada al reposo y acumulación de energía (entendamos de modo general esta distancia como la tendida entre plantas y animales), producida por el dualismo ontológico subyacente a las formas vivas (Materia y Vida), existe una ruptura más, ocurrida está al nivel de las soluciones que la vida ha encontrado para habitar el mundo: la inteligencia y el instinto. Ambas aportan respuesta a una necesidad práctica indispensable: adaptarse al medio, lo que significa tanto desarrollar la corporeidad que hace falta para sacar más provecho de él, como modificarlo utilizando las relaciones posibles entre el cuerpo y las imágenes, y entre las imágenes como mediaciones transformadoras.

Inteligencia e instinto despliegan una realidad que existe como proceso de construcción continuo, dependiente del operar del cuerpo de cada ser vivo, como específico centro de indeterminación.

[...] la inteligencia es ante todo la facultad de relacionar un punto del espacio a otro, un objeto material a otro; se aplica a todas las cosas, pero permaneciendo fuera de ellas, y jamás percibe de una causa profunda más que su difusión en efectos yuxtapuestos. Cualquiera sea la fuerza que se traduce en la génesis del sistema nervioso de la oruga, nosotros sólo la alcanzamos, con nuestros ojos y nuestra inteligencia, como una yuxtaposición de nervios y de centros nerviosos. Es cierto que alcanzamos así todo su efecto exterior. La esfexa, por su parte, sólo capta de la oruga poca cosa, justo lo que le interesa; al menos lo capta desde adentro, de otro modo completamente distinto a un

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 140.

proceso de conocimiento, por una intuición (*vivida* más que *representada*) que se asemeja sin duda a lo que en nosotros se llama simpatía adivinadora.<sup>39</sup>

Mientras el instinto requiere de un mínimo de actividad libre y consciente para efectuar sus actividades, la inteligencia requiere de libertad (indeterminación) mayor. Esta libertad viene aparejada con una deriva mayor de la conciencia. Sin embargo el trabajo de la inteligencia nunca podrá desplegar la completa precisión empática del instinto, con el cual comparte la necesidad de crear mediaciones entre el cuerpo y el mundo.

El instinto toma como mediación al cuerpo mismo, crea en él estructuras (herramientas) organizadas en torno a cierta especialidad y las dota de una habilidad innata. El conocimiento que es capaz de alcanzar está dado desde el interior de la relación con la cosa que interpela; lo actúa, lo experimenta por dentro como ejecución orgánica. Logra por tanto una exactitud absoluta, alcanzando de inmediato su objeto sin necesidad de explicitar el conocimiento que posee de él, pues este es interior y pleno, no inteligible pero vivido en la acción.

En contraste, la inteligencia no comporta *a priori* noción alguna de los objetos que es capaz de interpelar, pues no existe como réplica a un objeto predefinido. Al contrario del instinto, no viene aparejada con el funcionamiento de una estructura orgánica superespecializada, sino con una apertura consciente cuyo principal valía es darse relaciones. La inteligencia puede poner ante sí relaciones entre objetos, y con ello prever el modo en que estos interactuarán. Si bien es incapaz de explicitar lo que estos son, puede en cambio, establecer libremente las condiciones de su puesta en relación.

[...] no alcanza ningún objeto en particular; no es más que la potencia de relacionar un objeto con otro, o una parte con otra, o un aspecto con otro, en fin de extraer conclusiones cuando se poseen premisas y de ir de lo que se ha aprendido a lo que se ignora. Ella ya no dice «esto es»; dice solamente que si las condiciones son tales, tal será lo condicionado.<sup>40</sup>

Esta habilidad implica ver las cosas desde una exterioridad que le permita indefinirlas, para ordenarlas a voluntad: las externa sobre un espacio homogéneo en el cual le resulta posible manipularlas. De este modo la inteligencia crea herramientas inorganizadas, que son el resultado de la transformación dirigida de cierta porción de la materia para interactuar de un modo inteligido con otra; el poder de esta creación no está tanto en la capacidad de la herramienta

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 185-186.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

construida para resolver un problema, sino en la transformación consciente que tal herramienta es capaz de operar, pues aporta un conocimiento formal que transforma la imagen del mundo, el régimen perceptivo que el ser consciente es capaz de darse:

[...]Un conocimiento formal no se limita a lo que es útil prácticamente, aunque haya sido en vista de la utilidad práctica que ha hecho su aparición en el mundo. Un ser inteligente lleve en él con que superarse a sí mismo.<sup>41</sup>

Esta caracterización de la inteligencia a través de su capacidad creadora de herramientas, arroja mucha luz sobre su naturaleza y sus límites. Si bien la inteligencia viene aparejada en su incremento con la conciencia (en cuanto facultad de indeterminación de los impulsos recibidos), y acontece como un flujo de salida del *élan vital* mediante el cual expande su fuerza creativa más allá del cuerpo hacia la interacción de este con su medio, su capacidad para operar se limita a la materia sólida y, con ello, a una porción del mundo destinada a generar relaciones útiles, que por muy penetrantes que sean, no agotan la realidad.

Ya habíamos adelantado que la inteligencia nace de la utilidad que es capaz de extraer de las relaciones que establece con los objetos. Éstos, tomados como materia sólida, son al mismo tiempo resultado de la actividad que la mente ejecuta sobre el mundo, la cual pende de una espacialización.

La herramienta más importante de la inteligencia para efectuar su actividad transformadora es la capacidad de darse el espacio. Ésta resulta perfecta al momento de querer obtener efectos útiles de la materia, desarrollando el acto creativo que redundará en la invención libre, pero trae problemas cuando se absolutiza su alcance, con la pretensión de comprender y explicar la existencia entera a partir del espacio homogéneo con que la inteligencia enmarca al mundo.

Veamos ahora cómo esta espacialización excesiva de la realidad y la homogenización cuantitativa que propicia, se mantiene al interior de lo conocido y calculable. Con esta operación tanto el cuerpo como la conciencia, detienen el flujo de sus potencias vitales y se encierran en la actividad primordialmente material y repetitiva; pierden contacto con una recepción más amplia del mundo como imagen, enclaustrándose en un régimen perceptivo único.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 163.

## La percepción partida y La duración espacializada

Para poder actuar, la inteligencia necesita formular lo estable. Al hacer uso de conceptos, fijando nociones de otro modo equívocas, el pensamiento debe conformarse con tomar una huella de los procesos, una marca definida con la cual identificar aquello que se ha puesto en juego. De modo análogo, en lo referente a la acción senso-motora del cuerpo, concreta cosas materiales, las cuales persisten y poseen características reconocibles (generadas por el lugar que ocupan en su relación práctica con las demás) que las hacen utilizables. En ambos casos, establecer símbolos fijos le permite a la inteligencia volver más tarde sobre los contornos de lo percibido y lo pensado, operando sobre ellos, como si hubieran permanecido, a su modo, ajenos al paso del tiempo, susceptibles de ser reacomodados en relaciones variables en consonancia con la necesidad presente.

Podríamos pensar que el instinto opera de manera similar cuando forma estructuras que interactúan con lo real, pues repite ante estímulos determinados aquello que ha resultado exitoso en el pasado. Sin embargo su proceder difiere de la inteligencia desde el momento en que su ejecución invariable de lo mismo, actuando sobre lo mismo, es procesada automáticamente, actuada más que representada. Aunado a esto, el instinto opera con estructuras terminadas y no con piezas cuya relación puede variarse a voluntad; se limita por tanto a la ejecución de lo pragmáticamente pertinente, al acto útil capaz de extraer efectos prácticos dados de antemano, cuya actualización busca mantener el impulso de la vida.

La potencia plástica de la inteligencia la hace resultar menos modesta; a la par que permite a la vida expresar su impulso a través de la transformación de la materia, pretende que la representación que con ello extiende de la realidad sea verdadera, atrapando así la naturaleza misma: el impulso vital que habita en el movimiento vivo. Pero encaminada como está en la dirección de lo útil, es sobre la práctica que elabora sus representaciones, por lo cual su puerta de acceso a la realidad está dada siempre a través de simplificaciones, de detenciones, de fragmentos útiles en la transformación de lo inerte o en la realización de la ciencia y la industria, pero incapaces de apresar el movimiento real al que apenas rosan y dejan escapar.

[...] aplicamos las formas habituales de nuestro pensamiento a objetos sobre los cuales nuestra industria no ha de ejercerse y para los cuales, en consecuencia, nuestros marcos no están hechos. Por el contrario, el conocimiento intelectual, en tanto que se relaciona a un cierto aspecto de la materia inerte, debe presentarnos su huella fiel, habido sido esta

impresa sobre ese objeto particular. Este conocimiento no deviene relativo más que si pretende, como tal, representarnos la vida, es decir el impresor que ha tomado la huella.<sup>42</sup>

A pesar de lo limitado de nuestros marcos, todas las reducciones que nos permiten ejercer nos resultan imprescindibles. Para lograr externar nuestro pensamiento, hace falta poseer conceptos; es decir diferenciar estados con que objetivar emociones, sentimientos, ideas, sensaciones, de tal modo que se presenten determinadas, claras, distintas, múltiples y externas unas a otras. Lo cierto es que a cada momento nuestra vida es un derrame complejo en el que tales estados no solo coinciden indiferenciados, sino que penetrándose se amalgaman de modos impredecibles. Es la necesidad de comunicarnos, ya sea con los demás o con nosotros mismos, la que ha llevado al lenguaje y al pensamiento a promover nociones bien definidas como parte de un discurso que simplifica nuestra vida mental para hacerla articulable a partir de la multiplicidad de partes en que se divide el devenir real.

Si nuestra existencia se compusiera de estados separados de los que un «yo» impasible tuviera que hacer la síntesis, ella no tendría para nosotros duración. Pues un yo que no cambia no dura, y un estado psicológico que permanece idéntico a sí mismo en tanto que no es remplazado por el estado siguiente tampoco dura. Desde entonces, se podrán alinear esos estados uno al lado del otro sobre el «yo» que los sostiene, pero jamás esos sólidos alineados sobre algo sólido harán la duración que fluye. La verdad que se obtiene así es una imitación de la vida interior, un equivalente estático que se prestará mejor a las exigencias de la lógica y del lenguaje, precisamente porque se habrá eliminado de allí el tiempo real. Pero en cuanto a la vida psicológica, tal como se desenvuelve bajo los símbolos que la recubren, nos damos cuenta sin esfuerzo que el tiempo es su propia tela.<sup>43</sup>

La acción de la inteligencia sobre nuestra percepción es similar. Comienza a actuar en la elaboración de los objetos que percibimos y en las nociones sobre ellos que vamos obteniendo. El cuerpo como centro senso-motor y la memoria como actividad de conservación del pasado, reciben los estímulos de la imagen en derrame, al tiempo que la inteligencia buscan en ella estabilidades. Las múltiples cualidades que percibimos en el mundo, son ordenadas en un medio homogéneo que las concreta y las aísla como objetos externos y singulares, a la par que los recuerdos completan su forma y le añaden detalles diversos. Se cuenta así con cosas susceptibles

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 24.



de ser reconocidas, manipuladas, estudiadas. Es su manifestación más inmediata la que toma relevancia, pues la inteligencia piensa y actúa con lo conocido, lo consumado, con aquello de lo que no cabe esperar sorpresas.

Mientras tanto, la materia en cuanto imagen se sigue desenvolviendo como un todo indiviso. Más que una cosa, cuya evocación entraña ya tanto una detención como un aislamiento practicado sobre una parte del todo, es un flujo que como tal no deja de elaborarse en un proceso constante. Cualquier recorte ejercido sobre la materia en derrame es un procedimiento de extracción. Se sacrifica la amplitud de la imagen para distinguir en ella cuerpos. Tal procedimiento es realizado por un ser consciente, cuya capacidad de indeterminar el flujo de la materia le resulta connatural a las divisiones que introduce en ella y con las cuales opera. Estas divisiones son creadas por la inteligencia, que aprovecha la espacialización que coloca al fondo de la percepción, para espacializar así mismo la imagen que a través de ella percibe, procedimiento sin duda útil y deseable para la vida que lo realiza.

El problema comienza cuando la inteligencia se considera tan basta como lo real. Lo que es accesible para ella son las relaciones geométricas que introduce en el proceso de ordenar su percepción. Lo que es capaz de conocer se encuentra limitado por sus propios marcos y por ello no es coextensiva de la totalidad de la experiencia posible. De este modo, se corre el riesgo de sustituir la experiencia por teorías, tomadas como matrices donde se introducen los hechos para clasificarlos, acallando el ímpetu de novedad que podría hacerlos descarrilar de sus marcos. Todo lo subjetivo y vivencial se aleja, para contar con la más estéril relación posible entre objetos y así obtener las condiciones necesarias de aplicación de las leyes. Mientras se tenga presente que con ello conseguimos una experiencia acotada con vista a ciertos fines, sus elaboraciones podrán ser adecuadas y justas.

La inteligencia como potencia dirigida sobre la materia inerte para transformarla y someterla, no tiene parangón. Ejerce un dominio sobre los objetos que logra mayor fortaleza cuando se apoya en un esfuerzo colectivo, acompañada de esa utilización de la memoria semejante al hábito que es la tradición, logra concretarse en conceptos y procedimientos en los cuales destaca los vértices utilitarios de su puesta en relación, con el fin de aprovecharlos. Sin la contención operada sobre el derrame, la tradición resultaría imposible, pues no habría manera de socializar y hacer extensible cualquier técnica o conocimiento.

Esta actividad, si bien cimentada en esquemas de fácil actualización, es incapaz de remontarse más allá del círculo de lo dado sin la intuición reveladora que acontece en cada

descubrimiento, sin lo que surge espontáneo como producto de la maduración de lo aprendido y se imprime sobre el mundo, ampliando los alcances del régimen perceptivo que se modifica con él. La inteligencia por sus propios medios no podría originar una ruptura en lo cotidiano, pues esto implicaría trascender las propias estructuras con que opera. Es la acción de una conciencia que sabe que desborda el campo previsto por la inteligencia, la que concentrando su pasado en su voluntad para lograr una apertura crítica, se vincula con los procesos capaces de derivar más allá de la teoría de lo conocido aportada por la ciencia.

La inteligencia, con su geometría latente concretada en el espacio, oferta verdades simbólicas, dependientes del esquema mecánico que le da asidero; por eso la experiencia directa, capaz de una movilidad mayor, abierta a estímulos externos a esos esquemas mecánicos, desborda la modelación efectuada por la inteligencia. Se hace necesario distinguir con el fin de seguir las posibilidades de sus impulsos, lo inerte de la expresión simbólica lograda por la inteligencia, de lo vivo que se experimenta en lo concreto.

Como se ha venido mostrando, la capacidad más potente de la inteligencia para limitar un mundo al alcance de sus intereses es el espacio. Darse el espacio es darse una matriz inerte, una posibilidad de orden. Es darse además las condiciones necesarias para hacer surgir relaciones pragmáticas, herramientas de la materia.

De una manera general, la realidad es *ordenada* en la medida exacta en que ella satisface nuestro pensamiento. El orden es por tanto un cierto acuerdo entre el sujeto y el objeto. Es el espíritu reencontrándose en las cosas. Pues el espíritu, decíamos, puede marchar en dos sentidos opuestos. Unas veces sigue su dirección natural: se trata entonces del progreso bajo forma de tensión, la creación continua, la actividad libre. Otras veces la invierte y esta inversión, llevada al extremo, conducirá a la extensión, a la necesaria determinación recíproca de los elementos exteriorizados los unos en relación a los otros, en fin al mecanismo geométrico.<sup>44</sup>

Este espíritu es el trabajo efectivo de la memoria; al tensarse, concentrando sobre su presente las imágenes de la memoria, dejándolas dibujar el flujo continuo de acontecimientos que fluyen del pasado hacia el porvenir, irradian libertad y espontaneidad.

Cuando se distiende, ligándose de un modo directo con el presente sin dejar pasar imágenes del pasado a su percepción, coincide con la inteligencia, convirtiendo la imagen presente en objetos materiales ubicados al interior de un sistema cerrado, el presente mismo, lugar donde

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.231.

la percepción distinta de las cosas y su distribución acorde a la geometría de la inteligencia las da por ordenadas, como portadoras de una necesidad regulada conforme a leyes inmutables. En consecuencia, la inteligencia encuentra en la naturaleza el tipo de orden que busca, porque al asumir en su actividad los objetos y el espacio, introduce de manera a priori tal orden en forma de las condiciones necesarias para dárselo. La complejidad creciente de las leyes corresponde a un trabajo más pormenorizado de la inteligencia, que toma detenciones cada vez más pequeños del devenir, logrando más sofisticación en los modelos de necesidad que se da según sus fórmulas; accede así al orden simbólico que busca, sin lograr nunca la experiencia directa y simple de aquello sobre lo que modela.

Desde esta perspectiva, la percepción del desorden, por parte de una conciencia inteligente, es el efecto sufrido por la decepción que acontece cuando el orden esperado por el sujeto está ausente, dejando en su lugar cierto orden que no lo satisface. Opuesto al orden querido por la inteligencia estaría el orden automático de las imágenes en el mundo, tal como se relacionan en ese sistema de imágenes general que resulta independiente de los regímenes perceptivos particulares de los seres vivos.

Podemos distinguir dos modos en los que la inteligencia concibe ordenar una multiplicidad de elementos

- El primero hace referencia a la puesta en relación de objetos coexistentes, distribuidos sobre un medio homogéneo.
- El segundo se construye como una sucesión de objetos que son yuxtapuestos y dejados en suspenso, como en una lista donde cada nuevo elemento enumerado sustituye al precedente.

Para poder realizarse, el proceso de ordenación requiere la referencia a una multiplicidad de estados u objetos (acotados de la imagen en vías de derrame que debiera ser continua), y la referencia a un espacio homogéneo como lugar donde esa multiplicidad tiene lugar.

[...] las cosas situadas en el espacio constituyen una multiplicidad distinta, y [...] toda multiplicidad distinta se obtiene por un despliegue en el espacio [...] en el espacio no hay ni duración ni siquiera sucesión, en el sentido en que la conciencia toma estas palabras: cada uno de los estados llamados sucesivos del mundo exterior existe solo, y su multiplicidad no tiene realidad más que para una conciencia capaz de conservarlos primero y de yuxtaponerlos después exteriorizando a los unos en relación con los otros.

Si ella los conserva es porque esos diversos estados del mundo exterior dan lugar a hechos de conciencia que se penetran, se organizan insensiblemente juntos y ligan el pasado al presente como efecto de esta misma solidaridad. Si exteriorizan a los unos en relación a los otros, es porque, pensando luego en su radical distinción (habiendo uno dejado de ser cuando otro aparece), los percibe bajo forma de multiplicidad distinta, lo cual supone alinearlos juntos en el espacio en el que cada uno de ellos existía por separado. El espacio empleado para esto es precisamente lo que se llama el tiempo homogéneo.<sup>45</sup>

El espacio es la representación simbólica que interviene para captar los hechos dados a mi conciencia en un orden específico. Es una fuerza de la inteligencia capaz de abstraer, creando signos de naturaleza práctica, con las cuales ejecutar operaciones en torno a lo estable. Pero su ejecución no se limita al ámbito espacial, pues pretende extender su acción ordenadora al tiempo. El tiempo así obtenido se presenta como un medio homogéneo sobre el que alineamos estados yuxtapuestos, externos, trozos de una multiplicidad en la cual el continuo es sustituido por presencias discretas, puntos ordenados entre los cuales un vacío abstracto persiste. Este tiempo no es el de la duración, sino el que se da la inteligencia. Espacio, al fin de cuentas, vaciado de cualidades para reflejar con mayor intensidad lo cuantitativo: “es lo que nos permite distinguir entre sí a varias sensaciones idénticas y simultáneas; es, pues, un principio de diferenciación distinto del de la diferenciación cualitativa y, consiguientemente, una realidad sin cualidad”<sup>46</sup>.

El espacio no es una percepción de la extensión, la cual es connatural a la percepción de la realidad desde cualquier régimen perceptivo: la imagen se presenta como extensa; sino una concepción de lo espacial que aparece por un esfuerzo de la inteligencia: es un refinamiento conceptual que se da un lugar homogéneo en el cual operar. Los animales son capaces de tener una percepción de la extensión, pero pareciera que ésta posee un cúmulo de posibles experiencias cualitativas, similar al que permite distinguir entre colores y olores. En cambio darse el espacio implica salirse de la heterogeneidad de la experiencia, para aterrizar en un medio sin cualidad.

No habría, pues, que decir solamente que ciertos animales tienen un sentido especial de la dirección, sino también y sobre todo que nosotros tenemos la especial facultad de percibir o de concebir un espacio sin cualidad. Esta facultad no es la de abstraer: incluso si se observa que la abstracción supone distinciones claramente tajantes y una especie de

---

<sup>45</sup> Henry Bergson. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 89.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 73.

exterioridad de los conceptos o de sus símbolos unos respecto a otros, se hallará que la facultad de abstraer implica ya la intuición de un medio homogéneo.<sup>47</sup>

En nosotros está la posibilidad de conocer estas dos realidades de orden distinto, la heterogénea, del mundo sensible, y la homogénea, correspondiente al espacio. Para poder situar ya sea objetos materiales o estados mentales externos uno a otros, como elementos de una multiplicidad que se relacionan entre sí, se necesita haberse dado con anterioridad el espacio homogéneo como lugar donde es posible desplegar y reunir a un mismo nivel tal multiplicidad. Lo que se pone en el espacio homogéneo puede compararse, medirse, formar parte de relaciones numéricas e incluso establecer estructuras que el tiempo no cambia.

Para que el sistema de hoy pueda ser superpuesto al de ayer, sería preciso que este hubiera esperado a aquel, que el tiempo se hubiese detenido y que todo hubiese devenido simultáneo a todo: es lo que sucede en geometría, pero solamente allí. La inducción implica pues ante todo, en el mundo de la física como en el de la geometría, que el tiempo no cuenta.<sup>48</sup>

Lo que acontece es una puesta en suspenso del tiempo verdadero (es decir de la duración), para dar paso a un tiempo espacializado, el cual desprovisto de las cualidades que debiera hacer surgir, se vuelve una variable del espacio mismo, una dimensión más de lo homogéneo desde la cual contrastar las relaciones espaciales como pura cantidad. En ella, la inducción y la deducción, como procesos científicos, pueden operar con certeza absoluta. Pero la movilidad que se plantea en esos términos es virtual, y como su variación está dada arbitrariamente, se ajusta a cualquier ritmo deseado que se le imponga por fuera, sin poseer un ritmo de duración propia.

[...] cuando oigo un ruido de pasos en la calle, veo confusamente a la persona que anda; cada uno de los sonidos sucesivos se localiza entonces en el espacio en el que podría poner el pie que anda; cuento mis sensaciones en el mismo espacio en el que se alinean sus causas tangibles. Acaso algunos cuenten de un modo análogo los sucesivos toques de una campana lejana; su imaginación se imagina el vaivén de la campana; esta representación de naturaleza espacial les basta para las dos primeras unidades; las demás unidades siguen naturalmente. Pero la mayoría de las mentes no proceden así:

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>48</sup> H. Bergson, *La evolución creadora*, p. 225.

alinean los sonidos sucesivos en un espacio ideal y se imaginan que cuentan los sonidos en la pura duración.<sup>49</sup>

El tiempo así entendido deviene otra dimensión espacial, se vuelve el medio homogéneo en el que se pueden contar sucesiones, intervalos, detenciones; homologar y yuxtaponer acontecimientos que supuestamente suceden en el tiempo. Así se obtiene una multiplicidad bien diferenciada de elementos externos y simultáneos que forman un sistema cerrado. Nada nuevo puede acontecer en su interior, pues las modificaciones posibles en él están dadas desde el principio. El papel de un observador que decidiera explorar tal sistema sería el de desplazarse a lo largo de las dimensiones espaciales con que se ha provisto, para hacer un recuento de las distintas configuraciones posibles de los estados de cosas predeterminados por la forma del sistema. De este modo, la experiencia que me hago de la realidad temporal (y cualquier otra que como ella sucumba a su homologación con el espacio) queda tamizada en concordancia con el medio que he colocado en el fondo de su percepción.

Cierto es que los sonidos de la campana me llegan sucesivamente; pero una de dos: o yo retengo cada una de estas sensaciones sucesivas para organizarla con las otras y formar un grupo que me recuerde una melodía o un ritmo conocido, y entonces yo no *cuento* los sonidos, sino que me limito a recoger la impresión cualitativa, por así decirlo, que su número produce en mí; o bien yo me propongo explícitamente contarlos, y entonces será preciso que los disocie y que esta disociación se opere en un medio homogéneo, en el que los sonidos, despojados de sus cualidades, vaciados de algún modo, dejan huellas idénticas de su paso.<sup>50</sup>

En la duración real, el proceso de hilar los sucesivos momentos que acontecen en lo homogéneo es efectuado por la memoria. Cuando la memoria toma los procesos plasmados en su duración, lo que obtiene es una sensación de conjunto, una armonía acorde con el ritmo de su propia vida, permitiendo el enriquecimiento paulatino de las percepciones, engrosando el circuito del reconocimiento en el que se actualizan. Cuando la memoria se limita al dato útil para la inteligencia, el de las detenciones sucesivas colocadas en un espacio como recuento de una trayectoria atravesada, como momentos de un listado, en fin, como mera multiplicidad de elementos externos desplegados en el espacio, lo que hace es concertar una pura toma de vista superficial como representación simbólica de la realidad.

---

<sup>49</sup> H. Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 68.

<sup>50</sup> *Idem*.

Podemos contrastar esta perspectiva con una inmersión profunda en nuestra propia vida, la cual nos resulta interna al habitarnos, atravesando la realidad con su propio ritmo, externable (es decir, visto por nosotros desde fuera, como un objeto externo) solo cuando su continuidad indisoluble da paso a la multiplicidad ordenada que la inteligencia encuentra en ella.

Así decíamos que varios estado de conciencia se organizan entre sí, se penetran, se enriquecen cada vez más y podrían dar de esta suerte a un yo que ignore el espacio el sentimiento de la duración pura; pero, al emplear la palabra «varios», habíamos ya aislado a esos estados unos de otros, habíamos exteriorizado a unos en relación a otros, en una palabra los habríamos yuxtapuesto; y así revelábamos, por la misma expresión a la que nos veíamos obligados a recurrir, la costumbre profundamente enraizada de desplegar el tiempo en el espacio.<sup>51</sup>

El verdadero tiempo es memoria, plenitud de vivencias y cualidades. Por eso para poder crear un discurso sobre él, o una representación que sea capaz de dar cobijo a las detenciones que la inteligencia necesita darse, lo que procede es siempre su sustitución por ese otro tiempo-símbolo que es espacio; medio de comparación y medida.

Resulta entonces evidente que, fuera de toda representación simbólica, el tiempo no cobraría nunca para nuestra conciencia el aspecto de un medio homogéneo en el que los términos de una sucesión se exteriorizan unos por relación a otros. Pero llegamos naturalmente a esta representación simbólica por el mero hecho de que, en una serie de términos idénticos, cada término cobra para nuestra conciencia un doble aspecto: uno siempre idéntico a sí mismo, porque pensamos en la identidad del objeto exterior; el otro, específico, porque la adición de este término coloca una nueva organización de conjunto.<sup>52</sup>

Esta operación ocurre con facilidad en la percepción de la imagen del mundo “exterior”, durante la cual cierta distención de la memoria va cediendo presencia al espacio. El paso de la imagen en derrame a la materia concreta es ya producto de la mediación del espacio en la captación de esa imagen. La inteligencia con ayuda del espacio se da la materia sólida. Su acción de manipular cualquier tipo de datos, sean provenientes del mundo o del pensamiento, es la acción de habérselas con la ella. Es decir que la división que encontramos en lo exterior o en nuestra vida mental, entre cuerpos que forman objetos, es ya relativa a la acción de nuestros

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 90

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.91

sentidos y nuestra inteligencia. La materia en cuanto proviene de la imagen es un flujo indiviso, que resulta decantado en cierta dirección por la inteligencia en su afán de conocerla a su manera.

Para Bergson, la intelectualidad y la materialidad se han desarrollado por adaptación mutua, modificándose recíprocamente: “Cuanto más se intelectualiza la conciencia, más se espacializa la materia”.<sup>53</sup> Es la conciencia alejada de la tendencia del instinto (para el cual toda acción es vivencia directa plena de cualidades), la que se acerca a la inteligencia con la que es capaz de individualizar cualidades como sistemas de relaciones fijos, una vez que éstas han sido vaciadas de su coloración específica. En la materia así obtenida no hay movimiento real, sino estados sucesivos. Estos son formulados en una estructura *a priori*, a partir de la cual puede derivarse también *a priori*, por un puro acto del intelecto, el resultado que será obtenido.

Por eso el extender la facultad del conocer mediante la inteligencia a la totalidad de la experiencia, como si bastara ver a través de ella, para abarcar el horizonte entero de lo real, impone un límite para cualquier investigación que quiera acercarse a la espontaneidad del movimiento vivo. La ciencia es una teoría de lo conocido, la cual proporciona de antemano (*a priori*) aquello que acontecerá en la interioridad de su esquema, sin que el tiempo verdadero muerda efectivamente en sus relaciones. Lo dado en la relación estructural entre la materia así fijada, deviene en ley que se actualizará necesariamente al momento de ser invocada, arrojando el resultado prefigurado en sus fórmulas. Su medio es a histórico y su estructura perenne. Por eso su falibilidad implica su superación, no habiendo enmienda posible que se agregue a ella como aprendizaje. Los esquemas *a priori* se abandonan a medida que la conciencia cambia su alcance. Por eso mismo puede agudizarse al infinito su capacidad de operar a detalle: la realidad geométrica espacial que se da se presta a ello.

El espacio puro que es tendido por la conciencia inteligente debajo de las cosas percibidas, es aceptado como un medio *a priori* que permite las relaciones posteriores entre las cosas que adquieren su concreción material sobre él. Esta concreción reduce las caras de la imagen, difuminando aquellas no susceptibles de ser manipuladas con un fin útil, logrando así la objetividad que aleja al sujeto de introducir en lo percibido aquellas cualidades que podría invocar desde su pasado. Esto esteriliza al objeto, imponiéndole una reproductibilidad ilimitada, enfocada en la medición y la repetición.

Una vez en la posesión de la forma espacial, se sirve de ella como una red cuyas mallas se hacen y deshacen a voluntad, la cual, lanzada sobre la materia, la divide según lo exigen

---

<sup>53</sup> H. Bergson, *La evolución creadora*, p. 200.



las necesidades de nuestra acción. Así el espacio de nuestra geometría y la espacialidad de las cosas se engendran mutuamente por la acción y reacción recíproca de dos términos que son de la misma esencia, pero que marchan en sentido inverso. Ni el espacio es tan extraño a nuestra naturaleza como nos lo figuramos, ni la materia es tan completamente extendida en el espacio como nuestra inteligencia y nuestros sentidos la representan.<sup>54</sup>

Lo que permite esta comunión entre el espacio y la materia es el resorte geométrico que anima la materia. La inteligencia posee una geometría latente que la hace formar conceptos explícitamente. Al ahondar en la masa que aísla materialmente, encuentra en ella complicación creciente, orden que se le aparece como una realidad positiva pero que no es más que lo que ella ha puesto ahí: esa multiplicidad de partes que debe ahora atrapar bajo esquemas de relación que le permitan explicar cómo opera su conjunción.

Si este operar *a priori* de los conceptos le resulta necesario y suficiente a una conciencia inteligente para explicarse las relaciones entre imágenes que concreta como materia, al acercarse al tiempo desde la misma perspectiva espacializada encontrará en el movimiento una articulación similar: la posibilidad de externar *a priori* leyes que muestran el transcurrir definido de los acontecimientos en el tiempo. Se trata de la acción natural de una inteligencia capaz de externar relaciones espaciales dadas sobre los procesos terminados, pero incapaz de introducirse en cualquier proceso vivo en continua transformación. Ya hemos visto como esta sustitución del tiempo resulta en una dimensión homogénea sobre la cual referir acontecimientos. Algo similar ocurre con los diversos procesos móviles, algo de ellos es remitido al espacio donde se condensa todo lo fijo.

El movimiento reelaborado a partir de instantáneas y detenciones es una forma de lo inmóvil. De un móvil se toma el trazo de su trayectoria, de un proceso de transformación las fotografías de su desarrollo, de una melodía las inflexiones notariadas de su despliegue.

Detrás de este modo incompleto de considerar la experiencia, subsisten dos ilusiones inspiradas en la espacialización de toda la realidad, las cuales habría que desmontar para lograr ver a su través lo que encubren.

1. “[...] creer que se podrá pensar lo inestable por medio de lo estable, lo moviente por lo inmóvil”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 278.

2. “Del mismo modo que pasamos por lo inmóvil para ir a lo moviente, nos servimos de lo vacío para pensar lo lleno”<sup>56</sup>.

La motivación de nuestras acciones y pensamientos es el interés práctico. Apuntamos a la obtención de un objeto de cuya presencia estamos privados. Es la ausencia de ese objeto la que forma un vacío, el cual, creemos, podemos llenar con la acción. Es el paso del hueco dejado en nuestra conciencia por el objeto deseado, a la consecución del objeto que colma ese hueco. Tal como ocurre con la idea de desorden, no es una ausencia con la que nos relacionemos, sino con la presencia de un estado de cosas distinto al que esperamos y que como tal, no ofrece interés actual.

Toda acción apunta a obtener un objeto del que uno se siente privado, o a crear algo que no existe aún. En este sentido muy particular, la acción colma un vacío y va de lo vacío a lo lleno, de una ausencia a una presencia, de lo irreal a lo real.<sup>57</sup>

El espacio permite afirmar aquello que es real, volviéndose así el medio de concreción por excelencia de lo que resulta relevante para la inteligencia. Por eso el espacio llega a ser formulado como ese “dónde” en que un objeto toma realidad fáctica, lugar vacío que debe ser llenado. Sin embargo se trabaja siempre con una presencia, por lo que el vacío no es más que el contraste entre lo posible querido y lo actual que no satisface.

La decepción acontecida sobre la conciencia implica la existencia de una memoria capaz de recordar y esperar estados de cosas distintos a los que aparecen frente a ella en un momento determinado. Puede tratarse de una preferencia subjetiva, iluminada por la memoria en su ejercicio de reconocimiento, remitiendo a la historia personal en la cual ciertos sucesos han cobrado relevancia o un mero impulso pragmático que choca con la imposibilidad de colmar una expectativa: aquel objeto X que solía encontrarse bajo ciertas condiciones al ser buscado posteriormente en condiciones análogas, ya no se encuentra, pues en su lugar aparece otra cosa.

La concepción de un vacío nace aquí cuando la conciencia, en retardo sobre sí misma, permanece atada al recuerdo de un viejo estado cuando otro estado ya está presente. No es más que una comparación entre lo que es y lo que podría o debería ser, entre lleno y lleno.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 287.

Una conciencia tensada sobre el flujo de la experiencia, sobre su continuidad, notaría que hay siempre estados sucediendo a estados. Si pusiera más atención apercibiría la materia en derrame y con ella el pasado que se continúa indiviso sobre el presente, el pasaje de un cambio que va deviniendo lo que ha sido en lo que es.

En fin, que ese vacío montado con ayuda del espacio sobre el cual habría de colocarse lo lleno, aparecería como una abstracción obtenida de la disección en instantáneas de la experiencia: «En esta fotografía no hay nada, pero en la siguiente, tomada segundos después, puede verse un ave ». Es adecuado insistir en el tema, la vida no se transforma en momentos sólidos, sino en procesos continuos, si bien divergentes siempre plenos. La explicación a la ilusión del vacío se muestra como desarrollo de lo utilitario.

Uno no actuaría si no se propusiera un fin, y sólo busca una cosa porque siente su falta. Nuestra acción procede así de «nada» a «algo», y tiene por propia esencia bordar «algo» sobre la tela de la «nada». A decir verdad, la nada de la que se trata aquí no es tanto la ausencia de una cosa como de una utilidad. [...] De una manera general el trabajo humano consiste en crear utilidad; y en tanto que el trabajo no está hecho no hay «nada», nada de lo que se quisiera obtener.<sup>59</sup>

Cuando se pretende construir el movimiento con inmovilidades se realiza la misma clase de abstracción que permite suponer que el trabajo produce utilidad o adquiere objetos a partir de la nada. Resulta imposible ir a buscar algo en un lugar en que no se encuentra. La utilidad es latente a la puesta en relación de los objetos, del mismo modo el movimiento sólo puede ser reconstruido si el proceso en que tratamos de habérsela con él ya incluye movimiento. Los estados fijos reconstruirán un movimiento-fijo, esquemático.

A la duración sobre la que subyace el movimiento real hay que tomarla de modo directo, sin intermedio de lo inmóvil, pues vivimos entre cualidades y flujos. Lo que hacemos es tomamos vistas fijas de sus puntos medios y los colocamos a mano en el lenguaje, en las instituciones, en las herramientas. Para recuperar las movilidades hay que desplazarnos con ellas, vivirlas más que pensarlas, aceptarlas volubles más que tratar de tomarlas presas. Entrar en el cambio, procurarlo, alimentarlo con la voluntad condensada de memoria, con el flujo de su constante desarrollo, para derivarlo en acciones plenas.

El devenir es infinitamente variado. Aquel que va del amarillo al verde no se asemeja al que va del verde al azul: son movimientos cualitativos diferentes. Aquel que va de la flor

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.300.

al fruto no se asemeja al que va de la larva a la ninfa y de la ninfa al insecto perfecto: son movimientos evolutivos diferentes. La acción de comer o de beber no se asemejan a la acción de pelear: son movimientos extensivos diferentes.<sup>60</sup>

El espacio y el tiempo espacializado tal como son concebidos por la inteligencia, aportan aquel lugar abstracto sobre el que se incorporan las presencias en el mundo, la conciencia, en su quehacer científico, y el lenguaje, se afirman en este medio homogéneo para reconstruir sobre él movimiento en base a detenciones, yuxtaposiciones que se articulan como devenires abstractos.

El artificio de nuestra percepción como el de nuestra inteligencia, como el de nuestro lenguaje, consiste en extraer de esos devenires muy variados la representación única del devenir en general, devenir indeterminado, simple abstracción que por sí misma no dice nada y en la cual resulta incluso raro que pensemos.<sup>61</sup>

El devenir abstracto es planteado sobre el medio homogéneo, cual si éste fuera el hilo conductor que debiera dar continuidad a la percepción, al pensamiento, a la vida, tal como se pretende reconstruirlas con base en tomas de vista. Pero con cuadros fijos extraídos de la realidad, alineados en un medio también fijo en el que el tiempo que dura no penetra, resultará imposible hacer surgir el movimiento y su duración, pues habría que invocarlos desde alguna nada en la cual se habrían mantenido invariables hasta que su aparición se hiciera necesaria. El espacio y el tiempo deben ser desde el principio plenos de movimiento y duración, pues es en el transcurso de lo pleno a lo pleno que habitamos y su puesta en suspenso es un postulado artificial de la inteligencia.

La ilusión que reconstruye el movimiento con inmovilidades es nombrada por Bergson en concordancia con la técnica de reproducción de imágenes en movimiento más puesta a punto de su época: el cinematógrafo. "Tal es el artificio del cinematógrafo, y tal es también el artificio de nuestro conocimiento. En lugar de apegarnos al devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente"<sup>62</sup>.

Colocándonos en la exterioridad de los acontecimientos por mediación del espacio, postulamos un devenir único e incoloro al fondo de todas nuestras representaciones, pensamientos, ideas; este devenir homogéneo sería el aparato de grabación y proyección cinematográfico, al cual rellenamos con estados que son fichas, tomas fijas (los fotogramas del

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 308.

film), multiplicidades, con las cuales pretendemos reconstruir la diversidad heterogénea de la experiencia vida, partiendo de la homologación de un movimiento personal que es posible sólo gracias al esquema espacial que nuestra inteligencia importa en nuestra percepción, que además se apoya en la idea de que el movimiento está hecho de inmovilidades.

La línea recorrida por el móvil se presta a un modo de descomposición cualquiera porque no posee organización interna. Pero todo movimiento está articulado interiormente. Es un salto indivisible (que puede por otra parte ocupar una duración muy larga) o una serie de saltos indivisibles. Tengan en cuenta las articulaciones de ese movimiento o de lo contrario no especulen sobre su naturaleza.<sup>63</sup>

Las marcas son detenciones posibles, tomas de vista que la inteligencia puede suponer dadas. El movimiento es un proceso articulado internamente, que no deja de producirse hasta que culmina. Por eso el espacio resulta inadecuado (y con ello la materia que la inteligencia se da) para entender los procesos. Uno puede figurarse las detenciones pero nunca aquello complejo de la vitalidad que surge a cada ocasión.

Al bautizar Bergson con el nombre de *ilusión cinematográfica* a la preeminencia que toma la inteligencia cuando se absolutiza como la punta de lanza de la conciencia, para acercarse a la realidad, sin percatarse tanto de que la realidad es algo distinto a lo que la inteligencia pretende y de que la conciencia dispone de más posibilidades para ingresar a una experiencia directa de lo existente que las facilitadas por la inteligencia, realiza un acto de suma clarividencia. El cine es la puesta en juego de la Modernidad que pretende darse la movilidad con detenciones, el punto culminante del triunfo de esta ilusión que hace creer que la inteligencia es capaz de disponer al entero mundo material bajo su yugo.

Sin embargo, Bergson no logró ver que en el cine había algo más: la posibilidad de una crítica al régimen perceptivo que lo hizo posible, toma de conciencia crítica de sus alcances, apuesta en pos de la recuperación de la experiencia viva que encubre; en fin, la capacidad de inmersión en la duración que rompe con la pretendida objetividad y homogeneidad reiterativa del mundo, pues solo se puede reproducir lo ya dado, o crear algo moviendo las piezas múltiples de lo ya dado, abriendo la puerta a la recuperación del impulso vital y a la creación, recuperación de la experiencia humana plena.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 312.

## La intuición: recuperación de la duración

Se hace necesario afirmar que muy a pesar de lo que la inteligencia pretende, hay movimientos reales, cualitativos, que duran ajenos a los medios homogéneos que parecerían necesarios y connaturales a cualquier experiencia posible del mundo. Esta afirmación implica una concepción más amplia de la realidad de acuerdo a la cual, no sólo lo útil entraña importancia, sino también todo aquello que da coloración a las experiencias, en cuya movilidad ininterrumpida se gestan los procesos vitales que disparan la necesidad de una relación con el entorno, tanto de apropiación como de pertenencia.

Para lograr vivir aquello que surge inmediato hay que ser capaces de romper incluso los hábitos más asiduos de percepción y generación de conocimiento, ensanchar sus márgenes; pues aquello que ha sido tocado por la inteligencia en la elaboración detallada de una representación intelectual del mundo, lleva de suyo la marca de la repetición. Al tener como motivación principal la formación de objetos o conceptos con los cuales incrementar las potencias prácticas de lo vivo, es normal que se limite a la búsqueda de estabilidades cuya voluntaria actualización otorga un asidero posible. Pero la mutación constante de la realidad es el germen de la creación, ella es flujo y reflujo de procesos que crean estabilidades novedosas, que rompen la cotidianidad cerrada, que van más allá de la repetición del pasado consabido en un presente en el cual opera como una yuxtaposición estéril, sin tiempo.

Al acercarnos a percibir el mundo anteponiendo las creaciones de la inteligencia, llevamos con nosotros su filtro, como si extendiéramos con él una malla de apropiación. Pero la experiencia directa de la vida nos resulta habitual. Tenemos capacidad de efectuarla a diario al aperecernos a nosotros mismos profundamente, cuando nuestra conciencia se presenta más libre, entregada al flujo temporal que actualiza nuestro pasado condensado en cada decisión que maduramos. En contraste, al encerrarnos en hábitos o instintos que surgen mecánicamente al interior de nuestros regímenes perceptivos, pareciera que es únicamente sobre lo ya dado que somos capaces de operar. Nos contentamos así con la capa que nos protege de las posibilidades abiertas más allá de nuestros hábitos, de nuestras certezas. Nos enajenamos pensándonos todo el tiempo como externos a nosotros mismos, atrapados en una dinámica intelectual a la que sin embargo bastaría plantar frente con nuestra existencia entera (esfuerzo posible) para superarla: “Es esencial al

razonamiento encerrarse en el círculo de lo dado. Pero la acción rompe el círculo [...] Hay que precipitar las cosas, y por un acto de voluntad, empujar la inteligencia fuera de sí misma”<sup>64</sup>.

Volver a la aprehensión directa de la duración nos conecta de nuevo con ese impulso que permite superar toda opresión de la repetición, del mecanicismo, del finalismo, del cientificismo; todos ellos, fantasmas de la imposibilidad del cambio. El tiempo real rompe con esos estatismos, la duración nos conecta con el impulso vital que ha propulsado la evolución creadora.

La ciencia positiva, obra de la pura inteligencia, se siente más cómoda trabajando con la materia no organizada vitalmente, ya que puede aplicar sobre ella su geometría latente, obteniendo un asidero simbólico con el cual efectuar su actividad.<sup>65</sup> En contraste, al tener como objeto de estudio a la materia viva, lo más que puede hacer es separar tomas de vista susceptibles de ser estudiadas; la geometría puede ordenar las tomas de vista, pero no puede operar el desarrollo de la materia viva, que continúa latiendo fuera de todo marco.

Esa contradicción entre las herramientas disponibles y los fines deseados está en el origen de la inquietud que busca encausar el despliegue de la conciencia en una dirección distinta, más allá de las detenciones planteadas por la inteligencia sobre la materia. Tal esfuerzo requiere librarse de la intelectualidad para acercarse sin mediaciones a una cierta experiencia de la realidad capaz de percibir la duración.

Es preciso que, a través de una concentración violenta de nuestra personalidad sobre sí misma, reunamos nuestro pasado que se sustrae, para empujarlo, compacto e indiviso, hacia un presente que creará al introducirse en él.<sup>66</sup>

Esta coincidencia de nuestro yo consigo mismo, que muerde a la materia cargándola del tiempo de la memoria, es el fundamento del acto libre, en el cual la tensión elaborada en nuestro interior nos permite una intuición vital de la realidad. El proceso implica desaparecer esa multiplicidad que extendimos en el espacio para analizar nuestro ser, con el fin de recuperar la intuición de su compenetración, de su vida esencial, de su flujo indiviso emanado del tiempo que no ha sido aún tamizado por la geometría que la inteligencia le impone. Con esto se despliega un querer proveniente del pasado personal que nutre el presente continuo en la dirección de un futuro, ensanchando la percepción del presente más allá del instante al que la inteligencia lo exilia.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 203-204

<sup>65</sup> Por eso la postura de Bergson no es antintelectualista, sino crítica del dominio de la pura intelectualidad en el quehacer de los seres humanos. No busca abolir su empleo, sino moderar sus pretensiones.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 201.

Nuestro presente se enriquece entonces con el flujo de nuestro cuerpo y nuestra memoria, movilizándose espontaneo en búsqueda activa de lo aún indeterminado, deshaciéndose de la pasividad receptiva de lo ya dado e inevitable.

Cuando volvemos a situar nuestro ser en nuestro querer, y nuestro querer mismo en el impulso que el prolonga, comprendemos, sentimos que la realidad es un perpetuo crecimiento, una creación que se prosigue sin fin. Nuestra voluntad ya hace ese milagro. Toda obra humana que encierra una parte de invención, todo acto voluntario que contiene una parte de libertad, todo movimiento de un organismo que manifiesta espontaneidad, aporta algo nuevo en el mundo.<sup>67</sup>

He ahí el valor de la intuición que permite a la conciencia recobrar su acceso directo a la duración. Lo que está en juego es la capacidad creativa que expresa al ser profundo de la conciencia a través de un acto creador y libre, sustraído de la tendencia a la repetición y sedimentación sobre lo mismo, que la materia lleva dentro de sí. Nosotros captamos esas creaciones concretas desde su surgir espontaneo, pero interrumpimos su dinámica con las modulaciones que nos permiten manipularlas; de este modo se agregan como materia o conceptos a un acervo de saberes, adquiriendo presencia fija. La materia: “un gesto creador que se deshace [...] una realidad que se hace a través de la que se deshace”<sup>68</sup>.

Es importante aclarar que de nada valdría el proceso creativo si no se concretara en algo objetivable e inteligible. Por el contrario, pensar que sólo lo inteligible es real, conduce a la mutilación de las riquezas perceptivas posibles, pues se deja de lado aquello que la intuición desentraña: el gesto con el que se introduce novedad al mundo.

Como cada conciencia es capaz de una operación similar, el cambio es parte del desbordamiento continuo de la imagen general que es el mundo. Cada régimen perceptivo condensa un extremo de ese derrame, manifestando imágenes particulares abiertas ante lo singular de su cuerpo siguiendo las tendencias generadoras de la repetición y la creación. Cada concreción hace presente un nuevo campo de posibilidades.

El *impulso de vida* del que hablamos consiste, en suma, en una exigencia de creación. Él no puede crear de un modo absoluto, porque encuentra frente a sí a la materia, es decir el movimiento inverso al suyo. Pero él se apropia de esta materia, que es la necesidad

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 254.



misma, y tiende a introducir en ella la mayor suma posible de indeterminación y de libertad.<sup>69</sup>

Al concretar virtualidades el impulso de vida se plasma sobre la materia, creando con cada elección una forma privilegiada que deja a las otras como renunciadas, como aquello que se decidió no forjar. Es el paso de la virtualidad de las formas posibles para la conciencia, a la actualización de una forma querida en la cual se expresa cierta voluntad; esta capacidad de ejercer un gesto que introduce algo nuevo, incide sobre un estado cerrado, estirando sus corazas, transformando la realidad.

Cada uno de nuestros actos apunta a una cierta inserción de nuestra voluntad en la realidad. Es un arreglo entre nuestro cuerpo y los otros cuerpos, comparable al de los fragmentos de vidrio que componen una figura caleidoscópica. Nuestra actividad va de una composición a una recomposición; imprimiendo cada vez al caleidoscopio una nueva sacudida. Pero sin interesarse en la sacudida y viendo solo la nueva figura. El conocimiento que se da de la operación de la naturaleza debe ser por tanto exactamente simétrico al interés que adquiere de su propia operación.<sup>70</sup>

Con la inteligencia nos centramos en el resultado, con la intuición en la sacudida transformadora. El interés de la vivencia está puesto sobre el despliegue de la potencia, sobre la experiencia que es capaz de aportar una ruptura inacabable con lo cotidiano, una separación del régimen de acuerdo al cual los estados fijos resultantes valen más que el proceso creador.<sup>71</sup>

¿Cómo entender la intuición, ese esfuerzo necesario de participación creativa inmediata con la realidad? Se trata de encontrar un modo de relación con el mundo que lo interpele críticamente, que no se contente con las medidas acotadas en el terreno de la materia mensurable. Esta exigencia precisa una relación personal con la imagen mundo, a través de la simpatía que pone en evidencia la conexión ineludible entre nuestro cuerpo-memoria y la imagen en continuo derrame, experiencia móvil que desborda las abstracciones con que se elabora la industria y las medidas que satisfacen la existencia apegada a la superficie material de los objetos. «Moverse en el flujo» es la acción que se hace indispensable para atravesarlo, explorarlo, habitarlo: es ya en el sentido amplio, acceder a un interior.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>71</sup> Con esa lógica un viaje se efectuaría por las fotografías que pueden recolectarse, no por la experiencia viva que se obtiene del encuentro directo con los lugares habitados. Una imagen inmóvil y cuantitativa de la realidad se impone como manda inobjetable.

Intuir implica romper las divisiones creadas por la espacialidad. La crítica al espacio homogéneo y a su estructura de la realidad en fragmentos (esfuerzo realizado en el apartado anterior), constituye un esfuerzo necesario para recuperar la movilidad. Al saber que la imagen en flujo es más completa y plena que las reconstrucciones artificiales de ella, la intuición retoma su valor como modo de relación empático con las cosas, instancia de un flujo donde la distinción externo-interno se diluye.

Vivimos y aprendemos de estas imágenes en lo inmediato, obteniendo las impresiones móviles que al ser tamizadas, permitirán las concreciones. El foco de esta creación está en el proceso (que resulta único en cada ocasión, por ser en sí mismo una movilización del pasado que es siempre distinta, para cada momento y cada conciencia) y no en el resultado, toma parcial, objetivación específica, separada del flujo, para mayor comodidad performativa.

Otro problema central rumbo a la caracterización de una intuición capaz de recuperar la experiencia de la duración, es la división efectuada entre aquello estable que logra organizar formas y conceptos, y el cambio abstraído como un medio homogéneo en que la transformación toma lugar:

Como hemos obtenido las formas estables extrayendo del cambio todo lo que en él encontramos de definido, no queda más que un atributo negativo para caracterizar la inestabilidad sobre la cual son puestas las formas: Será la indeterminación misma. Tal es el primer paso de nuestro pensamiento: disocia cada cambio en dos elementos, uno estable, definible para cada caso particular, a saber la Forma, el otro indefinible y siempre el mismo, que será el cambio en general.<sup>72</sup>

Las formas serían la totalidad del ser, aquello asible y a destacar de la realidad, mientras que el cambio en general sería un vacío al cual se le dota de ser con las formas incorporadas, desde fuera, como un *mecanismo cinematográfico*, que rige nuestra interacción en el mundo. La inteligencia pretenderá coser este dualismo.

En contraste, la operación que la intuición ejecuta es la de diluir esa distinción entre lo suprasensible de las formas y lo infrasensible del cambio; desaparece así el dualismo y se instituye un mixto que incorpora tendencias con distintas cualidades. Ya no habría puntos yuxtapuestos arbitrariamente, sino el flujo vital como sucesión en el tiempo: No todo está de una vez dado como en la cinta de un cinematógrafo, antes bien, el presente continúa perennemente su pasado en un futuro donde la fuerza de un tiempo creativo se plasma.

---

<sup>72</sup> *Ibid.* 326-326.

Cuanto más profundizo este punto, más me parece que si el porvenir está condenado a suceder al presente en lugar de estar dado a su lado, es porque está completamente determinado en el momento presente, y que si el tiempo ocupado por esta sucesión es algo distinto que un número, si tiene para la conciencia que está instalada en él, un valor y una realidad absolutas, es porque en él se crea sin cesar lo imprevisible y lo nuevo, sin duda no en tal o cual sistema aislado artificialmente, como un vaso de agua azucarada, sino en el todo concreto con el cual ese sistema forma cuerpo. Esta duración puede no ser el hecho de la materia misma, sino de la vida que remonta su curso: los dos movimientos no son por ello menos solidarios el uno al otro. *La duración del universo debe hacer una con la latitud de creación que en ella puede hallar lugar.*<sup>73</sup>

La intuición implica la superación de una línea de hechos yuxtapuesta científicamente, en favor de una organización del conjunto.<sup>74</sup> Por tanto su operar es más parecido a un fenómeno de resonancia, donde la conmoción recibida por parte del universo de imágenes se relaciona íntimamente con la imagen central constituida por el cuerpo vivo: hay una armonía creciente en esa coincidencia. El cuerpo vivo con su memoria se tensa y se concentra en la vivencia, con lo cual recupera su conexión inmediata, distendida por la inteligencia de entre los diversos fenómenos.

Esta tensión recupera al cuerpo mismo y a su conciencia como parte de un proceso de creación, en el cual la totalidad de las imágenes del universo han estado implicadas. El cuerpo es así un flujo, una imagen en vibración plástica y creativa, a la par de un vínculo entre el impulso vital originario y las posibilidades de creación abiertas a su conciencia en el universo inmediato. Cada creación verdadera se vuelve absoluta, y por lo tanto libre expresión de la memoria viva.

La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestro estado de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores. Para ello no tiene necesidad de absorberse por entero en la sensación o en la idea que pasa, pues entonces, por el contrario, dejaría de durar. Tampoco tiene necesidad de olvidar los estados anteriores: basta que, al acordarse de esos estados, no los yuxtaponga al estado actual como un punto a otro punto, sino que los organice con él, como ocurre cuando nos acordamos, fundidas a la vez, por así decirlo, de las notas de una melodía. ¿No cabría decir que, si bien esas notas se suceden, sin embargo las percibimos unas en otras y que su conjunto es comparable a un ser viviente, cuyas partes, aunque distintas, se penetran por efecto mismo de su solidaridad? La prueba de ello es que, si rompemos la medida insistiendo más de lo justo en una nota de la melodía, no es su exagerada longitud, en cuanto

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>74</sup> Se diluyen las escisiones en favor del mixto, donde se integran vitalmente.

longitud, la que nos advierte de nuestra falta, sino el cambio cualitativo aportado con ello al conjunto de la frase musical. Se puede pues concebir la sucesión sin la distinción y como una penetración mutua, una solidaridad, una organización íntima de elementos, de los que cada uno, representativo del todo, sólo se distingue de ellos y se aísla de ellos para un pensamiento capaz de abstraer.<sup>75</sup>

Es el modo de operar de la intuición, de las capacidades humanas de relación inmediata con la vivencia desplegándose como un circuito de relaciones, donde el pasado, el presente y el futuro, ceden la distinción que en lo cotidiano obedece a necesidades pragmáticas, para elaborarse como un continuo fluir de la experiencia. Tal experiencia resulta sensible y plástica, por lo que se reelabora constantemente cambiando la faz de los circuitos de reconocimiento y de los regímenes perceptivos<sup>76</sup> dominantes.

Ahora bien, la intuición, como lo vivo, trasciende los esquemas, prepara otros, anuncia transformaciones radicales con respecto a la homogeneidad buscada en la construcción de modos de encarar la realidad: “Llamamos intuición a la *simpatía* por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable”<sup>77</sup>.

El enfoque creativo que la intuición puede imprimir en el mundo con una concreción novedosa es aquello que de absoluto puede ser accesible a la experiencia. La duración personal es un absoluto personal; el cuerpo vivo debe ser capaz de expresar las novedades que desprende, tanto a través de la concreción material como de la construcción de regímenes perceptivos-cognitivos, para encarar nuevos problemas con nuevos resultados.

Tal método agrega una nueva crítica a la ciencia: habría que saber distinguir entre partes de un todo y las notas de un conjunto. La ciencia opera con notas tomadas de un conjunto; expresiones parciales de un todo, nunca completas, por su naturaleza simbólica obtenida analíticamente de la experiencia:

Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en forma de lo que ella no es. Todo análisis es, entonces, una traducción, un desarrollo por símbolos, una imagen tomada desde sucesivos puntos de vista en que se señalan otros tantos contactos entre el objeto nuevo que se estudia, y otros que se cree ya conocer.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Henry Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 77.

<sup>76</sup> Un régimen perceptivo estará siempre emparejado con un régimen cognitivo, y con posibilidades de inferencia ontológica sobre el mundo.

<sup>77</sup> Henry Bergson, *Introducción a la metafísica/ La intuición filosófica*, p. 12.

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

El análisis tratará siempre de resumir las notas obtenidas del conjunto como moldes generales con los cuales contrastar cualquier experiencia futura posible, de ahí que se encuentren vaciadas de su contenido original y construidas a modo para poder ser utilizadas en cualquier caso, bastando para compararlas con otras realidades reorganizar los moldes e introducir en ellos la realidad percibida. La reconstrucción de la realidad con las realidades simbólicas producto del análisis, se encuentra limitada por su propio método.

Retomando la intuición como momento de ruptura, toma de vista abierta cercana a la vivencia, se logra rescatar el carácter creativo de la experiencia. Gracias a la intuición ya no estamos limitados a actuar, transformar, pensar, habitar en lo ya dado, sino a acercarnos a “lo haciéndose” sobre lo cual podemos tener injerencia activa. Pero para ello el esfuerzo del impulso que logra plasmarse siempre es necesario.<sup>79</sup>

Encerrarnos en esquemas, adaptarnos a las necesidades de una realidad maquinada, quedar atrapados al interior de una innovación despojada de su poder creativo, absorbidos por la lógica racionalizada del mercado, gris, sin vida; tales son las manifestaciones de la modernidad inyectada con un tiempo infértil. Ante este panorama, el tiempo creativo, la actividad creadora libre, son críticas radicales contra la realidad cerrada, predecible, hermética, ordenada, que se impone.

Podemos retomar lo dicho hasta aquí, considerarlo desde la vista más general que tenemos ahora. La realidad es imagen, un mixto acontecido en el derrame de la materia y la memoria. Todo lo real es percibido o potencialmente perceptible (hay una conciencia implícita al sistema general de imágenes, pendiente de su memoria), cada conciencia es capaz de acceder a ciertos costados de lo que es, retomándolo como algo constituyente de su propia realidad y no como una instancia ajena a la cual observa como objeto; es decir que los cuerpos conscientes son a su vez imágenes habitando entre las relaciones de imágenes que las subtienden, que les permiten ser, que incrementan sus potencias o que las comprometen. La realidad, tal como la vivimos, es derrame de imágenes.

Queremos creernos independientes, capaces de ostentar un yo al cual referimos nuestra conciencia, pero sí el mundo desapareciera nuestro cuerpo lo haría con él; al mismo tiempo, sin la memoria de la realidad, la modelación tan detallada acontecida en los cuerpos vivos resultaría

---

<sup>79</sup> Operar con imágenes nos mantiene en lo concreto debido a su carácter plástico pueden encausar a la conciencia en la dirección de la intuición que hace falta en cada caso. Por su parte los conceptos al explicitar que su operación es simbólica, ahorran el esfuerzo creativo: con ellos la intuición queda oculta tras la inteligencia.

imposible: los cuerpos son memoria concretada en materia preñada de pasado. Todo presente se encuentra conectado al pasado, hay una realidad compleja que se crea gesto a gesto, gesta a gesta.

Retomar el flujo de la realidad, dejar los compromisos totales con lo que es parcial, retomar el cauce creativo, vivir en la dinámica de los gestos, no en los instantes ensimismados que nos sujetan, todo eso queda como posibilidad señalada a partir de la intuición:

El pintor está frente a su tela, los colores están sobre la paleta, el modelo posa; nosotros vemos todo eso, y conocemos también el estilo del pintor: ¿prevemos lo que aparecerá sobre la tela? Poseemos los elementos del problema; sabemos, por un conocimiento abstracto, cómo será resuelto, pues el retrato se asemejará seguramente al modelo y de seguro también al artista; pero la solución concreta trae consigo esa imprevisible nada que es el todo de la obra de arte. Y es esa nada la que toma tiempo. Nada en tanto materia, se crea a sí misma como forma. La germinación y el florecimiento de esta forma se prolongan en una irreductible duración que forma cuerpo con ellas. Sucede igual para las obras de la naturaleza.<sup>80</sup>

El trabajo propiamente consciente es creativo, plasma algo del pasado de la conciencia en un presente donde se pone en juego la vitalidad entera. No puede adoptarse otra actitud frente a la vida, sin quedar atrapado en el hábito y la repetición, donde las fuerzas vitales más que dormir, mueren.

---

<sup>80</sup> Henry Bergson, *La evolución creadora*, p. 340.

## Capítulo II. Pensar el cine: del pensamiento bergsoniano a la taxonomía fílmica de Deleuze

### Bergson y el cinematógrafo

Comenzar hablando del interés que pudo albergar Bergson por el cine, implica acercarnos lateralmente a la cuestión. Para Bergson la idea que da pie al cinematógrafo, la característica de la actividad humana que lo coloca como una posibilidad latente, es producto de la expresión del activo operar de la conciencia inteligente sobre el mundo. Vivimos, crecemos, manipulamos, estudiamos. Ante la imagen en continuo derrame, buscamos asir una realidad estable, conformada por objetos sólidos y relaciones inmutables, con las cuales la inteligencia elabora sus certezas más vivas. La técnica cinematográfica plasma tal actitud humana al captar el mundo en sus tomas, al elaborar un soporte donde la luz se imprime y la percepción de la realidad conforma una captación objetiva antes sólo imaginada.

Las primarias tomas de vista realizadas a finales del siglo XIX por los hermanos Lumière, no eran aun cine,<sup>81</sup> hacía falta la inventiva de las mediaciones, la objetivación sutil de procesos técnicos que dotaran a esas fotografías móviles de la capacidad de expresar otras potencias. La técnica cinematográfica se encontraba alineada del lado de su mayor quietud, de su mayor mutismo, acumulando energía para una futura expansión que desarrollara sus posibilidades íntimas en más acabadas concreciones.<sup>82</sup>

Con el cinematógrafo, las imágenes en movimiento que se producen aparecen como extensiones de la fotografía o de la percepción natural, dotando a la captación humana de la realidad de un suplemento con el que incrementar sus capacidades receptoras. El aparato

---

<sup>81</sup> En el principio el impulso vital, en la contratapa de su tendencia creativa la materia. Si por materia entendemos el producto del gesto creador que en su deshacer hace, el cinematógrafo tendría por materia fundante la superficie sobre la que la imagen, al paso de la luz, queda grabada, y el dispositivo que permite modular el modo en que las múltiples impresiones se realizan. Hay una continuidad de tomas de vistas cuyo contenido es variable, pero sin eliminar de su concreción la permanencia de cierta característica homogénea: espacio y tiempo espacializado del aparato.

<sup>82</sup> Recuérdese la tendencia evolutiva de la vida. Se parte de una imitación de la materia, con todo lo de sólido que implica en su concreción, para en continuas réplicas ir decantándose en la dirección de alguna de sus diversas tendencias íntimas (*V. infra* pp. 25-28).

colocado como intermediario entre la captación directa de las imágenes y el cuerpo, suspende ciertas capacidades que éste habría tenido en la configuración vital del entorno. Se impone la ausencia de un centro de indeterminación vivo dotado de memoria. Lo que acontece es una mera captación material pasiva, una impresión sobre un soporte fijo. La representación material de tales imágenes acontece en un fuera de la memoria, facilitado por el soporte en que han quedado grabadas.

Pensar así en el cinematógrafo es concretar una máquina de percepción que a diferencia de la conciencia, por desprovista de memoria, no discierne. Se limita en un ejercicio abstracto de sensibilidad pura, a recibir cada estímulo, a registrarlo, a hacerlo parte de una objetivación a la cual se podrá manipular como sobre cosas o conceptos. Es el triunfo de lo inmóvil frente a lo inconmensurablemente mutable: es la cara tecnificada de la conciencia mediatizada moderna, necesitada de tornillos y dispositivos mecánicos para garantizar la exactitud de su disposición de engranajes. Lo visible como patrimonio de lo medible. A cada fenómeno una nota, un signo, una impronta de identificación inequívoca.

Podemos afirmar que el gesto con que Bergson coloca al cinematógrafo en el centro de sus intereses particulares, es muy parecido al del entomólogo que busca los caracteres descritos por su teoría en los especímenes que atrapa. La disección de la conciencia moderna obtenida por sus propios medios de captación, eso es el cinematógrafo; qué mejor ejemplo para mostrar la insuficiencia de las disposiciones enarboladas por la inteligencia para describir la totalidad del mundo.

No importa lo acertada que resulte la tecnología a la hora de captar una traducción de la realidad en sus propios términos, al final el movimiento viene de otro lado, de más allá del sistema cerrado del cinematógrafo. El movimiento del proyector que recompone el film en la sala oscura proviene de la vida, de la duración; es inexplicable en base a la mera interioridad del sistema de imágenes planteado como detenciones reanimadas por el haz de luz.

Aquí hay un desborde, la imagen en derrame. Flujo indeterminado por una conciencia que necesita movilizar su propia imagen en las relaciones que la rodean. El fenómeno suscitado por el film rebasa el límite endosado por el celuloide, se estrella contra la sala, contra la disposición minuciosa de los objetos en ella, contra los espectadores, contra la organización del espectáculo. La vida nutre al film de la duración sin la cual las fotografías estarían condenadas a una mera yuxtaposición sin tiempo. El film habitado de duración se derrama sobre el mundo. ¿Cómo es esto



posible? La respuesta está en su gesta, todo acontecer real es creación, movimiento, alegato de la conciencia, la cual, en palabras de Bergson, lleva dentro de sí con que superarse a sí misma.

El cinematógrafo se vuelve cine por las concreciones más detalladas que es capaz de captar. Eso es ya una superación de la rigidez de su esquema inicial y, por tanto, implica la introducción de nuevas variables no consideradas por Bergson. Sí, el cinematógrafo es la expresión más acabada de la ilusión que movilizan y decantan sobre el espacio, los intereses más profundos de la Modernidad, ¿Qué innovación no detectada por él incorpora el cine? Ya no sólo es la cámara la que registra una toma sencilla que sin muchas modificaciones será proyectada, hay un giro más allá de lo objetivado, una turbulencia reveladora. Para llegar ahí es necesario comenzar por desglosar algunos datos técnicos fundamentales, índices, puntos de anclaje en el recorrido.

Dice Godard de la invención del cinematógrafo, que la fecha elegida para datar tal acontecimiento no tiene tanto que ver con la técnica, como con el hecho de haber organizado una proyección pública donde se cobró la entrada.

El cinematógrafo no es solamente un logro técnico sino un acontecimiento social. Su desarrollo está ligado a procesos económicos, que a su vez lo han hecho depender de la recepción de los films por parte de un público que está dispuesto a pagar y dedicar tiempo a tener acceso a ellos. ¿Por qué esto sería importante? Porque entre el cinematógrafo y el cine, las formas de presentar las imágenes movimiento variaron dependiendo de los gustos del público, y de las posibilidades creativas abiertas por el nuevo modo de expresión, diversos modos de reapropiación personal del flujo de imágenes.

El cinematógrafo era un espectáculo no institucionalizado, primordialmente itinerante. Ligado a las masas que acudían a ver la novedad de ese juego de luces irrumpiendo en la oscuridad, presentó dos formas fílmicas principales: la vista y el cuadro<sup>83</sup>.

- *La vista*: Los hermanos Lumière tenían operadores viajando por varias partes del mundo, captando vistas de la vida diaria de ciudades y pueblos, atrapándolas en el dispositivo fotográfico en movimiento que les permitía «captar la vida en vivo». Estos cuadros que representaban situaciones cotidianas, tales como personas a la salida de una fábrica, gente conversando y caminando por la calle, ferias, ceremonias políticas, entre otras, constituían una totalidad que no reclamaba antes, ni después ni contracampo alguno. Todo quedaba dicho por el binomio aparato tomavistas/proyector, que

---

<sup>83</sup> Vincent Pinel, *El montaje; el espacio y el tiempo del film*, pp. 8-10.

captaba/presentaba vistas de unos cuantos segundos de duración cuyo valor era la mera reproducción técnica detallada de cierta realidad móvil.

- *El cuadro*: El cuadro era la representación a través del medio fílmico, de espectáculos de variedad, revistas y operetas. Cada cuadro representaba una escena (unidad de relato dramático) restituida de forma independiente y autónoma. Para lograr esto, la cámara era colocada frente a un escenario (en la posición del público, como cuarta pared) encuadrando el escenario y filmando de principio a fin, sin cortes, el espectáculo teatralizado. Al momento de ser presentados, los cuadros eran agrupados por series temáticas, pero sin entrar en comunicación entre sí.

•  
Estas dos presentaciones del cinematógrafo como mera captación de lo que está delante de la cámara, restitución de la “realidad tal cual”, fueron poco a poco complementadas por operaciones entre las vistas y encuadres, que las ponían en comunicación como elementos de un discurso más complejo. Las técnicas de montaje armadas como un lenguaje de imágenes, permitieron dotar de una forma inteligible al encadenamiento de los diversos cuadros, articulándolos entre sí con vistas a un cuerpo mayor.

[Con el cinematógrafo, durante los primeros años diez] el término [montaje] definía la yuxtaposición simple de fragmentos dispares o de una serie de cuadros. Sólo al término de esa década y siguiendo la evolución de la práctica cinematográfica pudo ampliarse el significado de la palabra. A partir de entonces, el término montaje se ha venido aplicando a la etapa final en la elaboración de una película, lo que garantiza la síntesis de los elementos recogidos durante el rodaje.<sup>84</sup>

El advenimiento del montaje trajo consigo la necesidad de una planeación que proyecta lo que serán los *planos* del filme: la unidad cinematográfica de tiempo y espacio. En este proceso se cola todo un régimen perceptivo y de representación,<sup>85</sup> que discernirá entre aquello que estará en el cuadro o fuera de él, y la disposición de los elementos de la puesta en escena de la representación. La planificación de los planos debía movilizarse en pos de una ilusión de

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>85</sup> La elección de las técnicas a emplear durante el montaje, y con vistas a qué finalidad, implica la implementación de cierta ideología o discurso. Así podríamos decir que lo que con Griffith aparece como una oposición de términos inconciliables y sin relación alguna (ricos frente a pobres) sería representado por Einsestein como una confrontación dialéctica (ricos y pobres como una contradicción producida en un mismo sistema). El montaje es el pensamiento del cine (ya abordaremos esto con detalle más adelante).

continuidad (mediante los *raccords*) y de una franca interpelación a la “ilusión cinematográfica” de realidad.

Con el montaje los hábitos de representación que ligaban al cinematógrafo con la fotografía, la pintura, el teatro, fueron dando paso al modo de expresión particular del cine. Esto dio origen a un nuevo régimen perceptivo de representación, conformado por el cuadro y sus límites, con el cual se implanta claramente la existencia de un espacio y tiempo propiamente cinematográficos.

## El espacio fílmico, edición y continuidad: notas técnicas

El *espacio fílmico* está constituido por un gran número de imágenes fijas (fotogramas) soportadas por una película transparente, la cual al ser provista de un ritmo regular de desplazamiento por un proyector que le inyecta un haz de luz que encuentra como límite opuesto una pantalla, adquiere la *apariencia* de movimiento. Es entonces cuando se presenta el doble límite impuesto tanto por la película como por la pantalla, que define un *cuadro*:

Este cuadro, cuya necesidad es evidente (no se puede concebir una película infinitamente grande), tiene sus dimensiones y sus proporciones impuestas por dos premisas técnicas: el ancho de la película-soporte y las dimensiones de la ventanilla de la cámara; el conjunto de estas dos circunstancias define lo que se denomina el *formato* del filme.<sup>86</sup>

Esta *representación* postulada por el cuadro, pone en pantalla los objetos captados desde una particular perspectiva, que puede pretender tanto reproducirlos de acuerdo a una representación directa “al natural” como dotarlos de nuevas propiedades, sirviéndose de técnicas de profundidad, como la *perspectiva* y la *profundidad de campo*, y de composiciones dentro del cuadro, así como de manipulaciones directas sobre la cinta fílmica ya grabada.

Lo que se obtiene de este modo de presentar las imágenes, es una «impresión de realidad» específica del cine, que agrega movimiento a la apariencia de tridimensionalidad que la imagen despliega a los espectadores; ante ella se reacciona como frente a un espacio presente y percibido, que sin embargo es artificial y está limitado al interior del cuadro.

---

<sup>86</sup> Jaques Aumont, . *Estética del cine*, p. 20.

De esta primera especificación material de la imagen, impuesta por el *cuadro*, se desprenden dos caracterizaciones relacionadas entre sí: el *campo* y el *fuera de campo*. Estos dos “espacios” son presentados de manera continua, enlazados por la misma conciencia. La naturalidad con que esto ocurre no es debida a una predisposición de la percepción que capacite a cualquier espectador a comprender que es lo que acontece en el cine, sino, a un habituarse que permite tener acceso a lo que se presenta frente a los ojos. Sin este entrenamiento previo, ni la ilusión de profundidad, ni la sensación de continuidad que nos provoca la sucesión de imágenes resultaría posible:

En realidad la impresión de profundidad nos resulta tan intensa porque estamos habituados al cine (y a la televisión). Los primeros espectadores de películas eran, sin duda, más sensibles al carácter *parcial* de la ilusión de profundidad y a la superficie plana real de la imagen. Así, en su ensayo (escrito en 1933, pero dedicado esencialmente al cine mudo), Rudolf Arnheim escribe que el efecto producido por el filme se sitúa «entre» la bi-dimensionalidad y la tri-dimensionalidad, y que percibimos la imagen *a la vez* en términos de superficie y de profundidad: si, por ejemplo, filmamos un tren que se acerca a nosotros, se percibirá en la imagen obtenida un movimiento a la vez *hacia nosotros* (ilusorio) y *hacia abajo* (real).<sup>87</sup>

Al lograr penetrar en las ilusiones y tomarlas como lo dado en la observación de películas, no solo el carácter plano de la imagen es olvidado, sino también esas discontinuidades que produce el montaje, así como la ausencia (en ciertos casos) de sonido y color en la película. Así mismo, el cuadro deja de presentarse como un límite que impide la existencia de un más allá (material) donde haya imagen. Esto explica la relación entre el *campo* como espacio visible y el *fuera de campo* como prolongación imaginaria no presente del mismo, adquiriendo una forma circular que lo toma como consecuencia y condición de existencia del *campo* (Si no está presente ante mí el *campo* como imagen que me plantea *lo dado*, no puedo formularme lo que existe alrededor de ella; una vez ocurrido esto me resulta imposible ver al *campo*<sup>88</sup> como algo independiente de un espacio mayor que lo contiene, y del cual representa lo presente para un punto de vista parcial). De acuerdo a nuestros propósitos de formulación inicial, podríamos definir técnicamente al *fuera de campo* del siguiente modo:

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>88</sup> Como la discusión en Bergson, entre la aceptación del espacio real no percibido y del tiempo en la memoria no actualizado. Tendría que ver con un desplazamiento tanto intuitivo como inteligido en la memoria.

El fuera-campo está esencialmente ligado al campo, puesto que tan solo existe en función de este; se podría definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio.<sup>89</sup>

El modo en que se comunican ambas instancias en el cuerpo de una película, da pie a tres clasificaciones principales, que engloban las posibilidades de su comunicación:

1. *Entradas de campo y salidas de campo*: El movimiento de los personajes y objetos que abordan el campo.
2. *Interpelaciones directas del fuera-campo*: Miradas, gestos, palabras, acciones, dirigidas hacia algo o alguien que no se encuentra en el campo.
3. *Encuadre*: Los objetos que tienen una parte de si fuera de campo.

Esta comunicación permite construir una continuidad en la percepción dirigida por la película, a partir de los distintos bloques filmados que se arman para darle forma. De este modo el cine supera al cinematógrafo, colocando en comunicación los encuadres como parte de un sistema más grande al cual van construyendo a medida que la proyección transcurre.

El espacio fílmico es plástico y mutable, dotado de transformaciones facilitadas por las relaciones entre los distintos cuadros; este proceso es realizado desde la edición, con la cual el tiempo fílmico comienza a ser hilvanado de entre retazos de sucesos que se encadenan.

En el cine el film no culmina al momento de terminar de grabar. El trabajo comienza apenas, ya que se hace necesaria una combinación y disposición de las partes obtenidas, para darles forma con respecto a una totalidad que las incluya como constituyentes integrales. Históricamente la producción del filme ha requerido una división del trabajo que, con el tiempo, produjo la especialización en distintas áreas técnicas de su realización. Así surgió el montaje como operación de selección, combinación y empalme, que arma la configuración final de una película.<sup>90</sup> La cadena de conexiones que lleva del guión a la película se presenta tradicionalmente del siguiente modo:

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>90</sup> Esta definición más intuitiva será suficiente para nuestros fines, por lo que no abordaremos las dificultades que entraña la definición amplia del montaje, pero que sin embargo vale la pena tener en cuenta: “«El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración»” (*Ibid.*, p.62).

-una primera etapa consiste en *découper* (desglosar) el guión en unidades de acción y, eventualmente, en desglosar estas para obtener unidades de rodaje (*planos*)

- estos *planos* durante el rodaje engendran varias *tomas* (ya sean idénticas, repetidas hasta que se juzga el resultado satisfactorio para la realización; ya sea diferentes, obtenidas, por ejemplo, «cubriendo» el rodaje con varias cámaras);

- el conjunto de estas tomas constituye los *rushes*, a partir de los cuales comienza el trabajo de montaje propiamente dicho, que consta de tres operaciones indispensables:

1º Una selección, entre los *rushes*, de los elementos útiles (los que se rechazan constituyen los *descartes*).

2º Un *enlazado* de planos seleccionados en un cierto orden (se obtiene así lo que se llama un «fin a fin» o una «primera continuidad»)

3º Finalmente se determina con un nivel preciso la *longitud* exacta que conviene dar a cada plano y los *empalmes* (*raccords*) entre estos planos.

(De hecho, hemos descrito el proceso que se sigue corrientemente con la banda-imagen; el trabajo con la banda de sonido puede, según los casos, hacerse simultáneamente o después del montaje de la banda-imagen).<sup>91</sup>

Los objetos sobre los que se ejerce el montaje son los planos, seleccionados desde el guión y ejecutados en la filmación como constituyentes materiales del trabajo de edición. Estos planos fijados desde la materialidad real (la recreación propuesta por escenografía, iluminación, caracterización y actuación, o tomada directamente de la acción cotidiana fuera de un estudio) a la imagen del filme, son, a través del proceso, modificados por dos modalidades de acción del montaje: la de ordenamiento de unidades de montaje (*planos*) y la fijación de su duración.

Las unidades de montaje se conjugan para crear unidades mínimas de narración, que interactúan entre sí, realizando al mismo tiempo variadas funciones que surgen de la sincronización de los elementos de la imagen y sonido fílmicos. Estas son tres y sus distintos alcances formalizan el tipo de expresión propio del cine:

1. *Funciones sintácticas*: Efectos de enlace (*raccord*) o disyunción, que sirven como puntuación entre las unidades narrativas. Así mismo, efectos de alternancia o linealidad, que se aplican sobre la forma total de la narración.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 57

2. *Funciones semánticas*: Aquí se encuentra tanto la producción del sentido denotado (espacio-temporal) que se refiere al contenido de lo narrativo, como el sentido connotado, que genera efectos de causalidad, paralelismo, comparación, etc.
3. *Funciones rítmicas*: Efecto alcanzado tanto con la manipulación de la banda sonora, como con la plástica de las tomas y el movimiento.<sup>92</sup>

El film adquiere la cohesión desde sus partes hasta la forma en la cual es reproducido al interior del cuadro que se le presenta a los espectadores. Si en los primeros momentos de su producción la relación entre los creadores es íntima, pasando del texto escrito al proceso de actuación-grabación que difiere del teatro por la no instantaneidad, la mediación de dispositivos de grabación, la atomización de las unidades de acción, el montaje que articula el contenido y la forma, al momento de la exposición al gran público el objeto, guiado por un movimiento intrínseco, se presenta como una realidad alterna que debe ser seguida a través de imágenes, puestas a punto por la cámara.

## De lo cinematográfico a lo fílmico: la imagen en Bergson y Deleuze

El cine es la reproducción directa del movimiento y del tiempo, un abordaje íntimo a su inmediatez, diría Deleuze. Su apreciación, lejos de remitir a una toma de vista general sobre el dispositivo cinematográfico, se dirige a lo fílmico. Hacer cine es lograr concretar flujos de imagen que partiendo de lo real se plasman en un film.

Desde esta perspectiva, las películas son puestas en juego de imágenes; lo mostrado por ellas surge de la relación que componen al ser montadas, presencia inexistente si se toman aisladamente: “Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado”.<sup>93</sup> El cambio parte de la disposición entre los sistemas cerrados definidos por los encuadres (vuelos planos del film en su movimiento), la comunicación que se abre entre ellos durante la proyección, y la forma final que adquieren como totalidad del film. En el modo de construir estas relaciones es posible distinguir dos tendencias-imagen en que los films se han visto desarrollados a través de la historia: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. La primera caracteriza al cine de acción, más

---

<sup>92</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 68-70.

<sup>93</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 51.

centrado en la diégesis, en el que la gran forma narrativa que va de causas a efectos tiene predominio; la segunda refiere un cine más contemplativo, donde la mostración del tiempo y la memoria fuera de una mera relación causal, hace a la temporalidad presentarse ante la conciencia.

La explicación que elabora Deleuze del origen de tales conceptos, enfocada en abreviar a la filosofía con la tipología de las imágenes fílmicas que se propone, enarbola su particular lectura de Bergson. Si para Deleuze las imágenes son diversos puentes a tender entre la filosofía, el cine y lo real, para Bergson, la comprensión del mundo, como una organización de imágenes vitalmente ligadas, es piedra de toque de su ontología: la realidad, diría Bergson, no es una formulación de esencias consumadas, sino el flujo creativo de imágenes habitadas por tendencias de movilidad e inercia. Lo que es no está en lo inmutable, sino en *lo que se mantiene continuamente haciéndose*. Este proceso no solo acontece al nivel de la naturaleza en general, atraviesa los múltiples cuerpos que en ella forman centros: nodos de acción espontánea.<sup>94</sup>

Las imágenes son la textura de la realidad. Recordemos los dos sistemas de imágenes dibujados por Bergson:

1. Recibidas por el cuerpo vivo (a su vez una imagen) en una cadena que va de la percepción a la acción, pasando por la afección,<sup>95</sup> conforman un sistema que varía de acuerdo a un centro. El cuerpo es el lugar origen de esto que se va siendo,<sup>96</sup> cada cuerpo define un *sistema percibido de imágenes*. Habrá, en consecuencia, tantos *sistemas percibidos de imágenes* como imágenes privilegiadas capaces de formularse como centros.
2. Las imágenes tomadas más allá de la referencia a núcleos privilegiados, forman un *sistema general de imágenes*, orgánico, ilimitado, de acción continua sin concreción. Tal sistema preexiste a los cuerpos que lo habitan y contiene en su mutabilidad la posibilidad (virtual) de una evolución creadora. En él existe todo lo que puede ser percibido. Su transformación es la transformación de la totalidad de lo real; la cual acontece como una maduración.

---

<sup>94</sup> Cf. *supra*, p. 22.

<sup>95</sup> Al respecto de la afección, Bergson señala: “[...] es preciso tener en cuenta que nuestro cuerpo no es un punto matemático en el espacio, de ahí que sus acciones virtuales se complican y se impregnan de acciones reales o, en otros términos, que no existe aquí percepción sin afección. La afección es pues lo que de nuestro cuerpo mezclamos con la imagen de los cuerpos exteriores” (Bergson, *Ibid.*, p. 71).

<sup>96</sup> *Vid. supra*, p. 11.



El primer sistema es el de la percepción de las cosas: el segundo, el de las cosas tal como son en sí, relacionándose con todas las otras imágenes, cuya acción padecen íntegramente y sobre las cuales reaccionan. Deleuze explica la vitalidad creadora de las imágenes en ambos sistemas, en términos de un derrame mutuo. El tiempo fluye formando una memoria.<sup>97</sup> El tiempo del que se habla aquí es un tiempo vivo que madura. Lejos de ser lineal es una acumulación, un crecimiento global. No puede ser dividido en fragmentos o en partes, como el tiempo de los relojes. Más que de una medida se trata de una vivencia.

A diferencia de Deleuze, Bergson es escéptico con respecto al potencial filosófico del cine; su crítica al dispositivo cinematográfico no considera la naturaleza renovada de las imágenes filmicas, pues se centra en las características de la mediación que el dispositivo realiza, el cual opera con la fragmentación y representación artificial de lo real. La imagen cinematográfica no parece pertenecer a ninguno de los dos sistemas de imágenes. Parte de un sistema de imágenes percibidas, pero enseguida comienza a construir su percepción como algo visto desde fuera. Objetiva al costo de negar la vitalidad en que se funda toda percepción. Con ello la conciencia proyecta fuera de sí su experiencia, pretendiendo alcanzar aquel plano general que de suyo, siempre se escapa.

Así hace el cinematógrafo. Mediante fotografías, cada una de las cuales representa el regimiento en una actitud inmóvil, restituye el movimiento del regimiento que pasa. Es verdad que si solamente contáramos con fotografías, por mucho que las miráramos no las veríamos animarse: jamás haremos movimiento con inmovilidad, incluso indefinidamente yuxtapuesta a sí misma. Para que las imágenes se animen, hace falta que haya movimiento en alguna parte. En efecto, aquí existe el movimiento; está en el aparato. Cada actor de esta escena reconquista su movilidad debido a que la cinta cinematográfica se desenrolla, llevando cada vez a las diversas fotografías de la escena a sucederse unas a otras: el actor enhebra todas sus actitudes sucesivas sobre el invisible movimiento de la cinta cinematográfica. Así pues, el procedimiento ha consistido, en suma, en extraer de todos los movimientos propios a todas las figuras un movimiento impersonal, abstracto y simple, *el movimiento en general* por así decir, en introducirlo en

---

<sup>97</sup> La memoria es la posibilidad de un cambio acumulativo; el presente está nutrido de un pasado con el cual forma cuerpo. Al respecto Bergson define la conciencia en términos de memoria: “[...] para un ser consiente, existir consiste en cambiar, cambiar en madurar, madurar en crearse indefinidamente a sí mismo [...]. Un objeto material, tomada al azar, presenta los caracteres inversos de los que acabamos de enumerar. O sigue siendo lo que es, o si cambia bajo la influencia de una fuerza exterior, ese cambio nos lo representamos como un desplazamiento de partes que ellas mismas no cambian” (Bergson, *La evolución creadora*, p. 87).

el aparato, y en reconstruir la individualidad de cada movimiento particular a través de la composición de ese movimiento anónimo con las actitudes personales.<sup>98</sup>

El cinematógrafo opera por sacudidas. Obviando los procesos presenta formas acabadas, fragmentos, los cuales enlaza con el recurso a cierta trascendencia: el aparato une los fotogramas desde su propia movilidad, externa a la cinta fílmica. La condena bergsoniana al cinematógrafo no ignora su utilidad ni su potencial como herramienta para manipular el mundo, se centra en la totalización de su capacidad de reproducir tomas de vista sobre las cosas, como si con ellas aprehendiera la realidad misma. Absolutización del resultado que ignora la acción del dispositivo; lo mismo se sostiene para nuestro proceso cognitivo, que el cinematógrafo traduce en figuras de luz y sombras: “Tal es el artificio del cinematógrafo, y tal es también el artificio de nuestro conocimiento. En lugar de apegarnos al devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente”<sup>99</sup>.

En opinión de Deleuze, Bergson se enuncia tan severamente contra el cine a partir de una apreciación parcial del mismo. Lo importante estaría en sus efectos y no en su proceder analítico. Los films recuperan una vivencia acentrada, en que la conciencia no está supeditada a la focalización de un cuerpo vivo específico. Por lo tanto su percepción es abierta, general y más cercana a la presentificación directa de la realidad enunciada por Bergson como *sistema general de imágenes*, que aquella derivada de la relación de un cuerpo con el mundo. De este modo las películas y sus imágenes tendrían un papel activo revinculando ambos sistemas.

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. Partiendo de este estado de cosas, habría que mostrar de qué modo puede formarse, en puntos cualesquiera, unos centros que impondrían vistas fijas instantáneas [...] Pero el cine presenta quizás una gran ventaja: justamente porque carece de centro de anclaje y de horizonte, los cortes que efectúa no le impedirán remontar el camino por el que la percepción natural desciende.<sup>100</sup>

Con el retorno a lo acentrado se recupera el mundo de imágenes designado por Bergson como expresión de la realidad en sí. Esta potencia es, en parte, activada por el montaje, que mantiene la comunicación transformadora entre varios sistemas de imágenes (aunque, como veremos más adelante, los acercamientos más directos a esta realidad en sí, deberán pasar por un

---

<sup>98</sup> Henry Bergson, *La evolución creadora*, p. 307.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>100</sup> Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 89.

tipo de imagen que posea, previo al montaje, contacto con el tiempo). Gracias a su ausencia de anclaje, se logra acceder a un *sistema general*, donde todas las imágenes están puestas en relación unas con otras y no se distinguen ni se separan de la acción que reciben o producen. Hay una comunidad de imágenes (lo que Deleuze llama “el plano de inmanencia”) alimentándose mutuamente, produciéndose sin parar en relación a todos sus puntos de contacto, como un conjunto organizado, en el cual no pueden escindirse objetos ni fragmentos independientes. Más que percepción, es una producción continua de realidad la que emana de esta fórmula.

El viaje de descenso es el emprendido por los cuerpos. Al estar inmersos en la relación organizada de imágenes en derrame, no pueden distinguirse unos de otros. Su separación surge cuando logran reconocerse como múltiples centros, a partir de los cuales el universo acentrado se detiene, y su acción sin pausa se indetermina. Un cuerpo es tanto la pantalla negra que detiene el haz de acciones productivas derivándolo en percepción, como el inicio de un litigio plantado frente a esas percepciones. Lo que un cuerpo percibe es aquello sobre lo cual puede actuar; refracta y posterga las acciones que recibe y genera, de acuerdo a la utilidad obtenida de ellas. Los centros focalizan la percepción, haciendo variar el conjunto de imágenes que se ordenan frente a ellos a partir de sus interacciones posibles.

Las cosas son luminosas por sí mismas, sin nada que las alumbré: toda conciencia es algo, se confunde con la cosa, es decir, con la imagen de luz. Pero se trata de una conciencia de derecho, difundida por todas partes y que no se revela; se trata cabalmente de una foto ya tomada y sacada en todas las cosas y para todos los puntos, pero «traslúcida». Si ulteriormente sucede que una conciencia de hecho se constituye en el universo, en tal o cual lugar sobre el plano de inmanencia, es porque unas imágenes muy especiales habrán detenido o reflejado la luz y proporcionado la «pantalla negra» que faltaba en la placa. En síntesis, no es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de imágenes, o la luz, lo que es conciencia, inmanente a la materia. En cuanto a *nuestra* conciencia de hecho, ella será solamente la opacidad sin la cual la luz, «propagándose siempre, nunca se hubiese revelado».<sup>101</sup>

Los films pueden evocar y hacer surgir el plano de inmanencia, fungiendo como pequeñas recreaciones de esa conciencia general que emana de las imágenes. Se trata de la conciencia de las cosas, de la luz cohabitando en ellas. La imagen-movimiento es el punto de partida, reproducción virtual del posicionamiento de una conciencia centrada, determinada por los vínculos de un cuerpo con la acción. Al romper el vínculo automático con la acción, superando la

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

reacción utilitaria del cuerpo ante las imágenes, se origina una deriva que remonta lo centrado de la imagen-movimiento, para aproximarse a la imagen-tiempo. Duración y acción libre pueden surgir de la apertura así planteada.

Si extendemos la crítica de Bergson limitada al dispositivo cinematográfico, sobre la configuración del fenómeno fílmico, no es posible mantener sus reservas. No se opera ya sobre una prospección mecánica de la realidad, ligada a la labor objetivante de la inteligencia, sino sobre una configuración vital, productora de una experiencia impredecible a partir del mero recuento de elementos que constituyen el film.<sup>102</sup> La película no está dada, se va dando en el tiempo de la proyección.

El pintor está frente a su tela, los colores están sobre la paleta, el modelo posa; nosotros vemos todo eso, y conocemos también el estilo del pintor: ¿prevemos lo que aparecerá sobre la tela? Poseemos los elementos del problema; sabemos, por un conocimiento abstracto, cómo será resuelto, pues el retrato se asemejará seguramente al modelo y de seguro también al artista; pero la solución concreta trae consigo esa imprevisible nada que es el todo de la obra de arte. Y es esa nada la que toma tiempo. Nada en tanto materia, se crea a sí misma como forma. La germinación y el florecimiento de esta forma se prolongan en una irreductible duración que forma cuerpo con ellas. Sucede igual para las obras de la naturaleza.<sup>103</sup>

Más allá de los encantos de la recepción directa del tiempo como duración, debemos recordar que el *sistema general de imágenes* no puede ser creación pura, ya que tiene frente a sí la tendencia contraria que lo orienta a asentarse en cuerpos. Sin la obligación de concretarse, su energía pasaría de largo, no formaría cuerpos ni acciones, sería pura irradiación que se dispersa. Este devenir cuerpo esta aparejado del devenir acción de la imagen. El límite le permite ser en lo concreto y no alejarse como un ectoplasma vago de pura voluntad. Queremos, deseamos, creamos, producimos, vivimos, a través y desde el cuerpo. Las acciones de los cuerpos cobran sentido cuando direccionadas, son tendidas sobre causas. El cuerpo-memoria no se funda a sí mismo, se mantiene siendo en relación con el sistema de imágenes que le da nutrientes y lo conduce a la concreción. Por eso la conciencia y la acción que emana de ella hacia el mundo, lejos

---

<sup>102</sup> Jacques Aumont (*La imagen*, p. 189) distingue, desde la perspectiva del dispositivo cinematográfico, tres niveles de la técnica implicada en su funcionamiento: el utillaje del que se dispone para realizar un acto dado, la técnica de aplicación de este utillaje, y el discurso sobre la técnica en general y las consecuencias obtenidas de él en ciertos casos particulares. La crítica que realiza Bergson al dispositivo se centra en los dos primeros niveles, abordando tangencialmente el tercero desde el horizonte fílmico de su época.

<sup>103</sup> Henry Bergson, *La evolución creadora*, p. 340.

de agregar realidad al plano de inmanencia, actúa ocultando algunos de los costados de lo percibido. Lo que opera es una reducción del flujo-imagen indefinido que, operando por selección, deja pasar gran parte del flujo, incrementando el énfasis en aquellas líneas que aprehende. La creación se da en pasos que modulan pequeños sistemas cerrados, que encuadran lo que de otro modo permanecería indefinido.

Los films son en principio un mixto de imagen-acción e imagen-tiempo, con predominio de alguna de ambas tendencias. No puede haber un film completamente activo, reivindicación continua de acciones sin suspenso ni pausa, pues la actualización incesante obviaría a la memoria, accionándose como un mecanismo automático. Tampoco puede haber un film puramente temporal, enarbolado como mero ensueño, sin lapsos de acción, pues sin lo concreto de una actualización, la dispersión y rarificación de lo inmóvil culminaría en pura inercia sin cuerpo.

Ambos regímenes de la imagen se ligan como ese cristal de lo real y lo virtual, que Deleuze busca como expresión directa del tiempo en la imagen; por ello la separación tipológica resulta meramente indicativa del impulso que predomina en ciertos films, sin distinguirlos tajantemente como si su esencia fuera absolutamente inconciliable, o como si el cine fuera la única actividad humana con las potencias necesarias para la presentación directa del tiempo.

La tendencia del cine basada principalmente en la imagen-movimiento, alcanza su formulación más representativa en la llamada “gran forma” de la narración cinematográfica. Esta se encuentra constituida en un esquema del tipo S-A-S', donde S es una situación primera, que modificada por la acción A se reconfigura en la situación final S'. Si bien este tipo de films representan lo propio de la narrativa clásica hollywoodense, no agota las posibilidades del régimen de la imagen-movimiento.

Deleuze divide la imagen-movimiento en tres variedades, que deriva del esquema bergsoniano de la relación de un cuerpo (centro de indeterminación) con el mundo: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción.<sup>104</sup> Cada uno es incitador de cierto tipo de imágenes fílmicas, donde predomina la materialidad de la imagen, su movimiento.

Desde la perspectiva más superficial de la actividad cinematográfica, el trabajo efectuado por la cámara forma un sistema de imágenes percibidas. La cámara, como un organismo que percibe, retiene de entre la total interacción de las imágenes del mundo aquellas de las que puede extraer cierta utilidad. Con ellas construye encuadres, cuya naturaleza los lleva a ser captaciones

---

<sup>104</sup> Vease el primer capítulo (*Vid. supra*, pp. 8-14) donde se explican percepción, afección y acción en términos bergsonianos. Deleuze da su particular lectura de estos conceptos en el segundo apartado del capítulo IV de *La imagen movimiento* (pp. 94-101).

cerradas de la realidad general, dirigidas por la cámara como centro de indeterminación. La cámara es así la pantalla negra que sirve de límite a la dispersión libre de la imagen, irradiación que la llevaría a nunca revelarse.

Esta primera aparición de la cámara como centro de formulación de un sistema percibido de imágenes, no agota la caracterización de la imagen-movimiento tal como acontece en un cuerpo; apenas corresponde a la analogía de la primera parte de ese darse mundo que el cuerpo realiza con su percepción. A la imagen-percepción deben seguir la imagen-afección y la imagen-acción, que interactúan con el sistema percibido de imágenes para reconfigurarlo.

La imagen-afección representa para el cuerpo la parte de las imágenes percibidas que lejos de reflejarse o detenerse, son absorbidas. Un órgano perceptivo que incorpora a su constitución ciertos estímulos del medio, obtiene de esa recepción súbita de energía cualidades en lugar de movimientos extensivos. Las cualidades de las afecciones forman parte del cuerpo y lo someten a su dinámica. La absorción de los estímulos es realizada por órganos sensibles que han perdido no sólo su reflejo de reacción inmediata, sino su capacidad de acción (la piel, por ejemplo, integra afecciones de placer o dolor al contacto de algo suave o irritante). Considerando estas condiciones Deleuze afirma que el órgano de afección por excelencia en el ser humano es el rostro, pues las potencias intensivas que el cuerpo absorbe, las refleja al exterior mediante sus expresiones: es la extrapolación de intensidad y cualidad, más que de movimiento y cantidad.

En el cinematógrafo la imagen-afección es encarnada por la cinta fotosensible. Las imágenes grabadas en sus fotogramas no son por sí mismas acciones, sino afecciones. Absorben el potencial energético de la luz en su materia sensible y expresan, en su superficie, intensidades y cualidades. Su formulación no es extensiva, más allá de los límites fijos y mensurables dictados por el encuadre.

La imagen-acción llega al final, como respuesta de salida a la percepción. La acción es el resultado de las actividades posibles, emanadas del estado de cosas que la percepción plantea, una vez que la afección ha ejecutado sobre ella cierto desvío. Toda acción va dirigida a extraer efectos útiles de la realidad en torno al cuerpo vivo que actúa. Estas acciones configuran nuevas percepciones, volviendo a iniciar el proceso de reconfiguración del sistema de imágenes percibido, acotado por el sistema de imágenes general.

En el cinematógrafo, la acción nace de la interacción entre los planos grabados, percibidos bajo ciertas condiciones, afectados y coloreados con ciertas intensidades. El modo en que se construye la acción entre ellos depende del montaje, la puesta a punto de relaciones entre planos,

que designa a unos como causa de otros, proyectados como efectos. Entre los cuadros se forman así colisiones, conflictos y resoluciones. El resultado de la acción final será producto de aquello plasmado en la cinta, aunado al discernimiento consciente de la acción, que logra solo producirse en la mesa de montaje.

En las tres variedades de la imagen-movimiento hay planteamientos tácticos que remiten la imagen fílmica a los sistemas centrados por una percepción. A pesar de eso, lo cinematográfico se cuele más allá de las pretensiones más chatas de la técnica fílmica. En los films críticos se revelan inversiones y rupturas, que contravienen y superan el uso superficial de la imagen-movimiento, anunciando la posibilidad de gestar tipos de imágenes más libres.

Analicemos la *imagen-percepción* como entrada a las diversas variedades de la imagen-movimiento. Las cosas y la percepción de las cosas son imágenes. Al percibir la cosa, es a ella a la que se recibe como estímulo, como presencia, de la cual se han extraído los costados que no competen a la actividad posible del centro-cuerpo. En la imagen percibida nada se crea a partir del sujeto; lo que se ejecuta es un corte.

La imagen-percepción posee dos costados: subjetivo y objetivo. El polo objetivo compete a lo que las cosas son, a su presencia en el régimen de universal varianza donde entablan “choques” en todos sus costados, transmitiendo las interacciones sin detenerlas. El universo entero pasa por ellas, construyendo en ese devenir la objetividad móvil de la imagen-movimiento. A través de ellas, se moviliza el caudal entero de la realidad, potencialmente perceptible en su cambio constante. El polo subjetivo corresponde a los cortes ejecutados por el cuerpo, con los que construye un marco de percepción subjetiva. Imágenes percibidas que muestran al cuerpo la parte de la realidad que lo interpela.

La cámara capta esta doble percepción, planteando en su procedimiento un centro primeramente subjetivo. El «ojo de la cámara» construye un punto de vista centrado, que, sin embargo, se mantiene más allá de los personajes. Su percepción se desplaza entonces entre dos registros, que Deleuze, citando a Pasolini, refiere a una analogía lingüística. La imagen-percepción subjetiva es como un discurso directo, que centra su foco en lo visible para un personaje bien localizado; la imagen-percepción objetiva es como un discurso indirecto, focalizado fuera de los personajes, en un punto no localizado del mundo desde donde los hace presentes.

Las variaciones de la imagen fílmica en el régimen de la imagen-percepción oscilan entre lo directo y lo indirecto, lo subjetivo y lo objetivo, formando una especie de “discurso indirecto

libre”, dice Pasolini; con el cual acontece un desdoblamiento del sujeto en el lenguaje, que actúa y piensa, al mismo tiempo que se ve actuar y pensar desde otro sujeto trascendental que lo abarca.

El encuadre (y el plano) ya no es producto de la percepción de un cuerpo centrado, sino algo volátil que suspende la referencia a un cuerpo específico. Es la percepción de un ojo incorpóreo que pierde la capacidad de ubicarse como centro privilegiado de indeterminación. La percepción ya no se dirige a un foco concreto, sino a la variación constante de muchos puntos-foco y sus interacciones; estados de cosas percibidos por “una conciencia cámara que se ha vuelto automática”.<sup>105</sup>

Para lograr la ruptura con la imagen-percepción ingenua que cree emular la percepción natural, hace falta desconfiar de la capacidad de la imagen fílmica para captar con penetración inteligible al mundo. Lo que se obtiene no es una percepción humana perfeccionada, tanto como una percepción no-humana que remonta el camino a la universal variación del plano de inmanencia. El movimiento cada vez más libre de la «conciencia cámara» es fundamental en esa operación. “Porque, cuanto más sea puesto en movimiento el propio centro privilegiado, más tenderá hacia un sistema acentrado en que las imágenes variarán unas con respecto a otras y tenderán a coincidir con las acciones reciprocas y las vibraciones de una pura materia”.<sup>106</sup>

Los ejemplos aducidos por Deleuze para mostrar la profundización de las potencias de la imagen acción, hacen referencia a la percepción fluida, acuática, de la escuela francesa, al subjetivismo del expresionismo alemán y al «cine-ojo» molecular y gaseoso de Vertov. Lo que conecta a las tres tendencias es su insistencia en romper con la percepción convencional del régimen perceptivo humano-céntrico. En contraste, proponen circunstancias de percepción acentradas, donde es lo no-humano lo que configura el régimen perceptivo en un regreso a las cosas mismas, a las imágenes reales como percepciones posibles, libres, aun no escindidas del plano general donde asisten a todas sus potencias: “[...] el fotograma no es un retorno a la fotografía, sino, más bien, según la fórmula de Bergson, la captación creadora de esa foto «tomada y sacada en el interior de las cosas y para todos los puntos del espacio»”.<sup>107</sup>

La *imagen-afección* corresponde a la parte de la corriente de la percepción que desde las imágenes del mundo penetra en el cuerpo. Mientras lo percibido corresponde a la deformación personal del medio que el cuerpo ejerce, para organizar aquello que le interesa y para separarlo de lo que no le compete en absoluto, la afección es el producto de una situación determinada

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 127.



sobre el cuerpo. Como el posicionamiento del cuerpo no es abstracto, sino un concreto que dirige incidencias y estímulos, éste absorbe parte de las acciones que el medio ejerce sobre él. Los órganos afectivos no responden a esto con movimiento, sino con la organización de cualidades afectivas.

La imagen fílmica que actúa más en consonancia con la imagen-afección es el primer plano. Si bien el primer plano se inventó con el encuadre de un rostro,<sup>108</sup> sus características son extensivas a toda situación encuadrada de tal modo. Lo central es que la imagen entre en una serie intensiva, que indique un ascenso o una acumulación de cualidades, tendiente a un instante crítico como única respuesta posible desde su inmovilidad natural.

La definición bergsoniana del afecto destacaba exactamente estas dos características: una tendencia motriz sobre un nervio sensible. En otros términos, una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada. Cuando una parte del cuerpo ha debido sacrificar lo esencial de su motricidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, éstos sólo tendrán principalmente tendencias al movimiento o micromovimiento, capaces para un mismo organismo o de un órgano a otro, de entrar en series intensivas. El móvil ha perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento de expresión. Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensivos expresivos constituye el afecto.<sup>109</sup>

En el ser humano el rostro es una placa sensible que renunciando a una movilidad independiente, recoge y expresa movimientos locales, correspondientes a los estímulos absorbidos por el cuerpo. Lo principal del primer plano en la imagen-afección es el tratamiento que da a aquello que encuadra, imponiéndole expresiones de intensidades. La imagen es rostrificada, construida de acuerdo a dos polos: una superficie reflejante y micromovimientos intensivos, que Deleuze identifica como “superficie de rostrificación” y “rasgos de rostredad”.<sup>110</sup>

La primera compete a imágenes de rasgos agrupados, habitados en conjunto por cierta armonía serena, sin pérdidas; una recepción relajada de las afecciones que se resuelve de manera introspectiva, pese a lo terrible, incisivo o genérico de la situación, que es completamente absorbida y desmovilizada. El segundo polo es conformado por imágenes cuyos rasgos escapan al

---

<sup>108</sup> Vincent Pinel relata al respecto la siguiente anécdota tomada de André Malraux: “La leyenda quiere que Griffith se conmoviera tanto por la belleza de una actriz mientras rodaba una de sus películas, que ordenó filmar de nuevo, de muy cerca, el instante que lo había emocionado, tratando de intercalarlo en su lugar e inventando así el primer plano.” (Vincent Pinel, *El montaje*, p. 18).

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>110</sup> *Idem.*

contorno, poniéndose a trabajar por su cuenta, tendiendo a un límite y originando una serie acumulativa, que es análoga a la duración (recordar la campana que en Bergson repica, no como una serie de números, sino como acumulación que modifica la naturaleza misma de las impresiones). Lo que se revela así es una serie intensiva que hace pasar lo expresado por la imagen de una cualidad a otra. La absorción de la situación no es completa ni pasiva, sino expresiva, devuelve al exterior parte de las cualidades que engendra en su paso por el cuerpo.

Resumiendo, Deleuze afirma que la “superficie de rostrificación” es la expresión estable de una cualidad común a varias cosas diferentes; los “rasgos de rostreidad” son la expresión de una potencia que pasa de una cualidad a otra, en un proceso intensivo que escala en tensión.<sup>111</sup> Ambos polos se alternan en diversas imágenes fílmicas, ligadas con naturalidad a una acción que las actualiza volviendo a centrarlas. Es con el uso de ambas en simultáneo o en series indiscernibles, tal como ocurre, según Deleuze, en el expresionismo y la abstracción lírica, que se logra rostrificar la vida no orgánica de las cosas.

Este regreso al rostro acentrado de los objetos previos a la percepción se ve impedido por la idea tópica que se hace del encuadre en primer plano: presentación de un objeto parcial o arrancado de un conjunto. Esta perspectiva literaliza los hábitos perceptivos cotidianos, en relación con las coordenadas espacio-temporales que la imagen ocuparía estando en el “mundo real”. Tal consideración, razonable cuando se toma el plano como una percepción centrada, pierde validez cuando se toma en cuenta la percepción que un espectador obtiene del film: la imagen proviene de una «conciencia-cámara» y, como tal corresponde a un no-cuerpo, sin centro fijo, que libera su percepción y afección de coordenadas generales, más allá de las parciales del límite inmediato del encuadre.

El primer plano, como alegoría de un rostro, desarticula las funciones que el rostro humano encarna en la vida social. Estas funciones son, la individuación, que permite distinguir a cada cual al caracterizarlo de un modo específico; la socialización, que enlaza al individuo identificado con cierto rol social; y la relacional o comunicante, que permite la comunicación entre las personas y su ubicación en cuanto individuos sociales en el lugar que les corresponde de acuerdo a su rol.<sup>112</sup> El primer plano crítico, consciente de su desterritorialización, también rompe con las coordenadas del mundo social, separando al rostro de sus funciones prácticas, mostrándolo como imagen independiente.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>112</sup> Cf. Deleuze, *op. cit.*, p. 146.

La expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo, no tenemos nada que añadirle con el pensamiento, ni lo que respecta al espacio y al tiempo. Cuando un rostro que acabamos de ver en medio de una multitud se desprende de su entorno y se destaca, es como si de pronto estuviéramos cara a cara con él. O incluso, si antes lo vimos en una gran habitación, ya no pensaremos en ésta cuando escrutemos el rostro en primer plano. Porque la expresión de un rostro y la significación de esta expresión no tienen ninguna relación o enlace con el espacio. Frente a un rostro aislado, no percibimos el espacio. Nuestra sensación del espacio está abolida. Ante nosotros se abre una dimensión de otro orden.<sup>113</sup>

Con la suspensión de sus funciones de individuación, socialización y comunicación, el rostro en primer plano se vuelve un “fantasma”, fuera del espacio y el tiempo espacializado de las traslaciones, en camino a una dimensión radicalmente distinta: la duración. El rostro, evocando su pura virtualidad, su relación profunda con el tiempo que dura, es remitido a la memoria desde donde colorea cualidades que no se actualizarán más que en una expresión pura, vida de la temporalidad.

Por intermedio de la imagen afección aun no fracturada, correspondiente al esquema sensomotor y a su plasmación en un rostro funcional, llegamos a la *imagen-acción*, a su forma narrativa rígida que encadena los tres tipos de la imagen-movimiento con miras a las utilidades concretas.

La imagen-acción parte de la referencia a un cuerpo que actúa, desviando conscientemente los estímulos que recibe del mundo de su percepción en causas utilizables. Actuar es, entonces, tomar partido ante la interpelación de las percepciones, para, ejerciendo una detención de su flujo natural, imponerle una dirección nueva. Mientras un esquema sensomotor acontece casi en automático, la detención permite introducir variantes impredecibles, acciones capaces de romper las causalidades y modificar las condiciones mismas de percepción.

El paso de la afección introducida por la percepción a la acción, impone la actualización concreta de las cualidades e intensidades vueltas presencias virtuales por la afección. La memoria con su duración específica debe aterrizar en lo concreto para actuar. Desde la perspectiva ingenua de la imagen-acción ese concreto es un ya dado, el englobante partícipe de un sistema de relaciones que funciona bajo leyes inamovibles. Los films “realistas”, que parten de esa premisa, se movilizan con el esquema de la gran forma; su dirección queda desde el principio dirigida a cierto tipo de acción específica, resuelta siempre en un duelo, sea con el medio, con los otros o

---

<sup>113</sup> Balaze, *apud* Deleuze, *op.cit.*, p. 142.

consigo mismo. Se presenta una sucesión de medios que se actualizan y comportamientos que se encarnan.

El medio actualiza siempre varias cualidades y potencias [...] El medio y sus fuerzas se incurvan, actúan sobre el personaje, le lanzan un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado. El personaje reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación, de modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación, con otros personajes. Debe adquirir una nueva manera de ser (*habitus*) o elevar su manera de ser a las exigencias del medio y la situación. De ello resulta una situación modificada o restaurada, una nueva situación. Todo está individuado: el medio como tal o cual espacio-tiempo, la situación como determinante y determinada, el personaje colectivo tanto como individual.<sup>114</sup>

La gran forma, así obtenida, contrasta la situación original que interpela al actor, la acción con que responde a esa interpelación, y la situación resultante. Hay un todo orgánico que la acción actualiza en un nuevo todo que lo sustituye. El binomio instaurado encadena las imágenes como si las desarrollara de una madeja de hilo en la cual todas sus potencias están ya inscritas, esperando por el impulso que las llevará a efectuarse.

Se plantea con la imagen-acción un concreto completamente definido, cerrado, incuestionado. Dentro de este sistema sellado, la acción del protagonista irrumpe como un estallido, no forzando la apertura que supere el hermetismo sino recombina los elementos internos al sistema para obtener una configuración más beneficiosa de los mismos. El film construido con la imagen-acción permanece apartado de cualquier creación liberadora. Cambian las fichas pero las estructuras permanecen intactas (distancia como englobante).

Deleuze caracteriza al cine de la imagen-acción con el conductismo, pues en él se plantea una situación controlada que impregna al personaje continuamente, la cual lo hace estallar en acción a intervalos discontinuos. Ante el estímulo concreto bien definido, la respuesta explosiva como exteriorización de la personalidad del actor. Nada nuevo surge, más allá de lo que ya dormía como potencia, prolongada por la incitación adecuada.

La gran forma es la culminación de las posibilidades de la imagen-movimiento en su encarnación más superficial. Su estructura S-A-S' hecha universal por la maquinaria hollywoodense, fue capaz de totalizar la idea que se hacen del cine los espectadores alrededor del mundo. Para este régimen perceptivo las películas deben ser representaciones orgánicas, capaces

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 204.

de condensar las diversas líneas de acción que se plantean a lo largo del film, en torno a un enfrentamiento final que permite la acción modificadora; a ella el protagonista llega tras un periodo de preparación:

Desde estos puntos de vista, la representación orgánica está regida por la última ley de desarrollo; hace falta una gran desviación entre la situación y la acción futura, pero esa desviación sólo existe para ser colmada, y mediante un proceso marcado por cesuras que serán otras tantas regresiones y progresiones.<sup>115</sup>

Nada se fractura, nada se pierde, toda la acción dirige su energía al interior del sistema para construir un régimen estable.

La gran forma tiene su inversión crítica en la pequeña forma (A-S-A'). En ella no se trata de la reacción de un actor al medio cerrado y definido como situación hermética, sino de la acción como índice para entender la situación. Lo que se prolonga no es la actividad pura, sino la noción de la ambigüedad de toda acción, modificable bajo una situación abierta que no deja de reconfigurarse. Ante el sí inapelable que divide el mundo y lo percibido en él, la duda de la actividad conformadora de la percepción y la transformación plástica (del mundo) como situación equívoca.

En lugar de partir de un englobante, de un medio del que el comportamiento de los hombres se deducía «naturalmente», era preciso partir de los comportamientos para inducir de ellos la situación social, que no venía dada como un en-sí, sino que remitía a luchas y comportamientos siempre en acción o transformación. El *habitus* atestiguaba así las diferencias de civilización, y las diferencias dentro de una misma civilización. Se iba, pues del comportamiento a la situación, de tal manera que, del uno a la otra, hubiese posibilidad de una «interpretación creativa de la realidad».<sup>116</sup>

La acción A se filma de tal modo que presente la más pequeña diferencia respecto a otra acción A', para que, al revelarse de lleno la situación S (distancia como medio), la acción anterior se diluya en favor de A', que aparece en toda su dimensión de diferencia. El centro cede su lugar a la equivocidad, a la variabilidad, fuera de un marco de referencia único. Sin punto de vista fijo, la movilidad producida permite remontar al plano de immanencia.

El paso de la imagen-acción a la imagen-tiempo se sucede con naturalidad a partir de este punto. Las potencias del cine, sosegadas y dosificadas con el centrado de la imagen y los

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 232.

mecanismos de control que la imagen-movimiento (centrada en la acción) permite establecen al mixto de la imagen.

El cine de Hitchcock creó lo que Deleuze llama imagen-mental. Lo principal de la imagen-mental es la creación de relaciones, con las cuales el espectador obtiene un lugar importante en la elaboración del film: será él quien descubrirá, con anterioridad a los personajes del film, las marcas y desmarcas que le permitirán interpretar los acontecimientos de la película.

Hitchcock introduce la imagen mental en el cine. Es decir: hace de la relación el objeto de una imagen, que no sólo se añade a las imágenes-percepción, acción y afección, sino que las encuadra y transforma. Con Hitchcock, aparece un nuevo tipo de «figuras» que son figuras de pensamiento. En efecto, la imagen mental misma exige signos particulares que no se confunden con los de la imagen-acción.<sup>117</sup>

Este nuevo tipo de figuras centradas en lo mental (o lo temporal naciente, si seguimos apegados a la filosofía bergsoniana), permiten liberar al cine de la imagen-movimiento. Hitchcock pretendía con ellas remontarse de nuevo a la imagen-acción, tras coquetear con el más-allá de ella; pero las potencias liberadas no sólo con la creación fílmica sino también con los acontecimientos sociales de la época (la gran transformación que significó la segunda guerra mundial), terminaron por derrumbar el relato americano resumido en la gran forma de la imagen-acción.

La llamada crisis de la imagen-acción, resultó en el retorno a la constante del cine, sistemáticamente ocultada por el montaje y la técnica fílmica. No hay más una situación totalizante ni una acción preformada, cuya sucesión de acontecimiento se prevé a través de los esquemas S-A-S y A-S-A'. Se vuelve así impostergable plantear una totalidad abierta, formada a modo de un conjunto dispersivo y un modo de actuar que sólo es presente en ese irse haciendo de su realización continua: es el esencial bergsonismo de los films el que se desmarca, el que logra abrirse más allá de la industria y los éxitos comerciales.<sup>118</sup>

El nuevo tipo de imagen tenderá a buscar situaciones desasidas de los vínculos sensomotores. Imagen-tiempo es el nombre que da Deleuze a este tipo de imagen alejada de sus vínculos espaciales. Es ahora la duración lo que se pone en imágenes; ya no las relaciones materiales y superficiales, sino su plano espiritual-temporal profundo, más del lado de la memoria

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>118</sup> Esta crisis de la imagen-acción es caracterizada por Deleuze en cinco ejes principales (*Cf. Ibid.*, pp. 288-291).

que del cuerpo que percibe, más cercano a la temporalidad del plano de inmanencia, que al tiempo espacializado que se dan los seres vivos para lograr actuar.

El tipo de cine que da cabida al nuevo género de imágenes es el neorrealismo italiano. Ya no se trata de plantear una situación o una acción, ni de reproducir lo real, sino de apuntar a ello desde una serie de estímulos a descifrar. Las situaciones planteadas no son sensoriomotoras y, como tales, no exigen reacción alguna de quien las padece. Lo que se proyecta son situaciones puramente ópticas y sonoras, que vuelven a los personajes espectadores. Incapaces de reaccionar a los estímulos que los desbordan, por lo que se abandonan al mero registro de una visión.

Los personajes flotan sobre las situaciones en lugar de completarlas. Los nuevos vínculos se construyen entre el tiempo y el pensamiento: se logra hacerlos aparecer, mostrarlos como imágenes desprendidas de una realidad profunda. Su captación desborda toda capacidad sensoriomotriz. Se está frente a lo inefable, que no puede encapsularse en los hábitos pragmáticos, en los dictados de la inteligencia. Ante la imposibilidad de trasladar el impulso recibido más allá del cuerpo, ante su inmovilidad, se despierta una videncia de lo interior.

Pero si nuestros esquemas sensoriomotores se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser «justificado», bien o mal.<sup>119</sup>

Si bien en la imagen-movimiento había ya cierta aparición del tiempo, éste era reconstruido a través del movimiento. La imagen-tiempo, en cambio, somete el movimiento al tiempo y presenta el tiempo directamente. No es una analítica que intenta reconstruir los móviles con detenciones, con objetos, sino tiempo encarnado en los movimientos liberados de cadenas utilitarias y presentes en su desarrollo continuo. Por eso Deleuze afirma que la aparición de lo real desde el acercamiento directo de la imagen-tiempo es una modulación, una transformación incesante de la cosa y del molde que la transforma.

La imagen-movimiento usa el montaje para presentar indirectamente al tiempo. El cambio global de ese todo que es el film depende cabalmente del enlace conectivo entre sus componentes, de un desarrollo prescrito que anula la presencia del tiempo efectivo que lo refigurara tramo a tramo desde dentro. Por ese corte efectuado en el film, el encuadre como “construcción de planos”, remite a los objetos ubicados en la cara más aislada de las imágenes,

---

<sup>119</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 36.

donde el montaje, por reconstrucción artificial, devuelve esos objetos al todo del film. Ese todo resulta una representación indirecta del tiempo, a la vez acotada a un centro cuerpo-inteligencia que la desgrana a voluntad, sin crear nada a partir de ella

El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra, por eso este enlace no puede ser una simple yuxtaposición: el todo no es una adición, así como el tiempo no es una sucesión de presentes. Como Eisenstein no se cansaba de repetir, el montaje tiene que proceder por alternancias, conflictos, resoluciones, resonancias; en suma, toda una actividad de selección y coordinación, para dar al tiempo su verdadera dimensión y al todo su consistencia.<sup>120</sup>

Al construir los encuadres centrados como planos que servirán de unidades para el montaje, se rompe con el movimiento naturalmente aberrante de la cámara cinematográfica, con la virtualidad de su ojo sin cuerpo. El movimiento aberrante se mantiene al interior del tiempo general, como un todo, como «apertura infinita» aún no sujeta a la motricidad de un cuerpo en específico; sin intervalo entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado de los sistemas de imágenes percibidas.

La representación directa del tiempo es también un mixto de materia y memoria; la diferencia radica en el modo en que la memoria dominante es movilizadada al interior de esa imagen. Como hemos mencionado anteriormente, Bergson analiza el despliegue de la memoria a partir de su función más superficial, el reconocimiento. El reconocimiento estaría, en principio, polarizado entre aquel más cercano a la imagen-movimiento, el reconocimiento automático, y aquel más ligado a las situaciones ópticas y sonoras puras, el reconocimiento atento.<sup>121</sup>

Las imágenes-tiempo no se prolongan en líneas de acción, se interiorizan en el circuito del reconocimiento atento, donde son cubiertos por la memoria. Los recuerdos que llegan a recubrir la percepción no son solamente producto de la memoria del espectador, sino de una memoria de las cosas. No hay manera en que estas imágenes se prolonguen en movimiento actual, como acontece con las percepciones de la imagen-acción; logran, en cambio, evocar en su despliegue una imagen virtual que les corresponde como cubierta, máscara o encuentro consigo.

El mixto constitutivo de la imagen libera a la imagen-movimiento de los centros que el film crea, para regresarla al plano de inmanencia de la universal variación, con respecto al cual la

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>121</sup> *Vid. supra* pp. 18-20, donde se encuentra la exposición de ambos tipos de reconocimiento.



imagen-tiempo yace libre en la virtualidad de una memoria/tiempo/espíritu, donde el mixto debe cumplir el papel de aterrizarla en concreciones que le permitan actualizarse.

La tipología de las imágenes-tiempo fílmicas, pasa por actualizaciones concretas que evocan el circuito de intercambio entre lo virtual de la memoria profunda y lo actual de la memoria recuperada en el presente. Para que el reconocimiento logre hacer surgir imágenes de la memoria profunda, es suficiente que encuentre en el presente un *llamado* adecuado, una impronta que lo lleve a remontar su exploración al pasado con el índice que le ayudará a volver sobre lo percibido.

Para clarificar el modo en que la imagen-tiempo opera a través de circuitos de la memoria, Deleuze retoma los esquemas que Bergson dibuja en *Materia y memoria*.<sup>122</sup> Estos describen la coincidencia entre el espacio y el tiempo; la imposibilidad de toda materia/imagen de radicar en un puro presente, donde el tiempo no penetra. Así como el ser humano puede desplazarse en el espacio, es también capaz de internarse en el tiempo radicado en la memoria general del pasado. Las imágenes-movimiento no pueden ser imágenes sin tiempo (recuperando la noción de mixto), debe haber parte de ellas en lo profundo de una memoria pura que tiende a actualizarse continuamente. Cada imagen está presente en un continuo, con todo su pasado y sus virtualidades futuras puestas en juego.

El encuadre, que en la imagen-movimiento definía planos inmóviles a los cuales el montaje agregaba tiempo, cede su presencia a planos preñados de movimiento, con el tiempo de su imagen habitándolos y transmitiendo al montaje final del film la temporalidad que ya está en cada uno de ellos.<sup>123</sup>

El mecanismo sensomotor de percepción y acción, que llevaba al cine clásico a construir intervalos para plasmar en los films lo meramente espacial y activo de la imagen, pierde en el cine moderno la capacidad de colocar intervalos. Los encuadres (planos) de la imagen-tiempo en su ruptura con la cotidianidad, cambian la constitución de los planos dejándolos sin coordenadas espaciales precisas sobre las cuales efectuar la división.

En otras palabras, se pasa de un reconocimiento automático que capta las generalidades del medio, ligando la percepción actual a una percepción pasada que lleva al cuerpo generador del

---

<sup>122</sup> Vid. *supra* pp. 19-21

<sup>123</sup> Con esto en mente, Tarkovski afirma que “[...] el montaje no es una unidad de orden superior que se ejercería sobre las unidades-planos y que de este modo daría a las imágenes-movimiento el tiempo como cualidad nueva” (Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 65). Pues el tiempo está presente ya en la construcción de cada plano.

intervalo a actuar en consonancia con las situaciones anteriormente vividas, a un reconocimiento atento que no prolonga la percepción del pasado en acciones sino que conecta la imagen presente con una imagen virtual (puesta en presente).

Del régimen de las imágenes-tiempo, Deleuze distingue la imagen-recuerdo, la imagen-sueño y la imagen-cristal. Todas siguen el descenso de la memoria, hacia profundidades mayores, donde se libera de la necesidad de tomar actualizaciones concretas.

De la *imagen-recuerdo* podemos decir que su relación con el régimen de la imagen-movimiento es más estrecha que la de las otras imágenes-tiempo. Al encontrarse en contacto directo con la espacialidad, su búsqueda del pasado en general sólo tiene sentido en relación a una percepción a la cual viene a nutrir con el recuerdo que le hace falta para devenir acción. Su espesor temporal no proviene de sí misma, sino del acto de buscar en las puras virtualidades del pasado, la imagen justa que le permitirá actualizarse.

La imagen-recuerdo no nos entrega el pasado, sino que sólo representa el antiguo presente que el pasado «fue». La imagen-recuerdo es una imagen actualizada o en vías de actualización que no forma con la imagen actual y presente un circuito de indiscernibilidad.<sup>124</sup>

Como vestigio de la colaboración continua entre la materia y la memoria de las cosas, la imagen-recuerdo existe en virtud del modo en que logra insertarse en la realidad utilitaria. De este modo, el movimiento interrumpido que pudo haberse quedado en la memoria, retoma su flujo sensoriomotor sobre el plano de las imágenes percibidas. Por estar emparentado con la hegemonía de la acción contundente, la imagen-recuerdo emanada del reconocimiento atento, resulta mucho más interesante cuando fracasa en remontar a la materia.<sup>125</sup> Cuando el recuerdo es incapaz de actualizarse, el prolongamiento sensomotor queda suspendido, de este modo las imágenes percibidas no se encadenan con una reacción motriz, estancadas dan paso a las verdaderas situaciones ópticas y sonoras puras.

A la deriva entre los elementos auténticamente virtuales de la memoria profunda, la imagen no logra escapar de ese pasado en general que a partir de entonces une imágenes-tiempo con imágenes-tiempo. Los trastornos de la memoria permiten mostrar la virtualidad del tiempo profundo, su encadenamiento fuera de todo esquema lógico, su modulación creadora del molde

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>125</sup> Recuérdese como Bergson logra entender mejor el funcionamiento y existencia de la memoria, trabajando con el trastorno provocado por las afasias. No es la pérdida del recuerdo, sino de los caminos que usualmente recorrerían para actualizarse, la que produce los trastornos.

mismo que la transforma. La imagen-recuerdo no es aquella presentada en *flashbacks* que la introduce como situaciones presentes, sino la de la desconexión (por lo menos momentánea) del presente, que muestra la duración.<sup>126</sup>

Este pasado virtual ya no puede referirse al pasado concreto de un centro de indeterminación, que se arroja a su interior a buscar el recuerdo que ilumine su acción futura. Las imágenes del pasado se movilizan en total anarquía, sin localización posible; se vuelve imposible afirmar a partir de una imagen de este género, qué aconteció en tal fecha, bajo tales o cuales condiciones. La imagen vale por sí misma y su constituyente es el tiempo.

El tipo de imágenes fílmicas que surge de esta profundidad, facilitada por los trastornos del reconocimiento, es el de las *imágenes-sueño* (ubicadas en la parte más externa del circuito de reconocimiento),<sup>127</sup> las cuales forman vínculos débiles y disgregados.

Por una parte, las percepciones del durmiente subsisten, pero en el estado difuso de un polvo de sensaciones actuales, exteriores a interiores, que no son captadas por sí mismas y que escapan a la conciencia. Por la otra, la imagen virtual que se actualiza no lo hace directamente sino que se actualiza en otra imagen, y esta cumple el papel de imagen virtual actualizándose en una tercera y así hasta el infinito: el sueño no es una metáfora, sino una serie de anamorfosis que trazan un enorme circuito.<sup>128</sup>

En el circuito de las imágenes-sueños, cada plano es actualizado por el que le sigue, el cual a su vez encuentra su actualización en el siguiente. Siguen una tendencia más que una concreción. Este circuito contrae las imágenes en lugar de distenderlas como acción. Los ejemplos mencionados por Deleuze corresponden en principio a films surrealistas como el *Perro Andaluz* y la *Edad de oro* (Dalí y Buñuel). Un ojo cortado por una navaja deviene una nube que deviene un reflejo que deviene [...]. Mientras los soñantes están envueltos en el sueño, el espectador cobra conciencia de lo real en el sueño; él podría, a su vez, dejarse seducir por estas imágenes y remontarse a lo profundo de sus propios recuerdos-sueño. Estas imágenes hacen surgir nuevos mundos, nuevos regímenes para organizar lo real aun no totalizado.

La imagen-sueño no agota las posibilidades virtuales de la memoria pura. En ella existe aún la distinción clara entre las imágenes pertenecientes a los sueños, y las imágenes externas a

---

<sup>126</sup> Salir de los presentes planos es una de las vocaciones del cine. Godard recomienda, para salir de las cadenas de los presentes, hacer pasar al film lo que está antes y después de él: «el cine es eso, en el presente no existe nunca, salvo en los malos films» (Deleuze, *Imagen-tiempo*, p. 60)

<sup>127</sup> Vid. H. Bergson, *Materia y memoria*, fig 2 y fig. 5, pp. 145 y 172.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

él. La mayor potencia de la imagen-tiempo surge de la indescernibilidad que opera entre lo actual y lo virtual, que aparece con la imagen-cristal.

Ya al principio de este recorrido por la tipología de las imágenes deleuzianas habíamos mencionado la importancia constituyente del mixto de materia y memoria. Este mixto es el germen de la realidad, el origen del proceso que hace del mundo y su evolución un proceso creador. Sin conciencia del mixto, el mundo es organizado en regímenes perceptivos finitos, creados *a priori* de lo que captan: es Kant hablando de lo trascendental, de las condiciones necesarias y universales de toda percepción posible; es el cine americano diciendo: el film es un duelo que se plantea para resolverse; es el cine de los regímenes totalitarios que declara: esto es el mundo, así se divide lo bueno de lo malo, lo visible de lo invisible.

Pero si la captación del mundo es algo fluido, sin claridad natural, sin objetos inamovibles, los regímenes perceptivos que se extienden sobre él para comprenderlo son contingentes. La realidad podría perfectamente ser organizada de otro modo y mantenerse coherente.

La *imagen-cristal* implica el regreso del fantasma anunciado por la aficción, los sueños y las situaciones ópticas y sonoras puras. La ruptura con la espacialización es natural en ellas porque provienen del tiempo real, de la duración desmarcada de coordenadas geométricas, de regímenes perceptivos concretos que la hayan moldeado a su manera. Desde ellas la realidad puede ser emancipadora del orden de lo dado.

La imagen actual, constituida teóricamente en un corte del presente, se encuentra tras la recuperación del mixto, acompañada de una imagen virtual contemporánea, que la recubre para completarla en profundidad: recuerdo del presente contemporáneo al propio presente. Cada percepción es duplicada por una imagen virtual; el presente se desdobra en presente y pasado, en simultáneo con una apertura al futuro que lo va sucediendo. En el cristal, donde es imposible distinguir la imagen presente de la imagen virtual, se ve el tiempo en su potencia completa, no-cronológica (pues la cronología reconstruye el tiempo con inmovilidades, momentos ordenados sobre una recta)

El pasado se conserva completamente en la dimensión temporal del mixto. Así como las imágenes no están en el sujeto que las percibe, pues el ser vivo es solamente una imagen que decanta la percepción de las imágenes en la dirección de un régimen perceptivo concreto, la memoria no está en aquel que recuerda. La memoria-ser tiene en su interior todo lo que va siendo en el plano general de imágenes. En ella se recrean las relaciones de todo con todo, interacciones

creativas puras en proceso de actualización desde sus múltiples potencias. Bergson enuncia con esto una memoria que nos preexiste, la memoria del universo; memoria ontológica de creación

Ente el pasado como preexistencia general y el presente como pasado infinitamente contraído están, pues, todos los círculos del pasado que constituye otras tantas regiones, yacimientos, capas estiradas o encogidas: cada región con sus rasgos propios, sus «tonos», sus «aspectos», sus «singularidades», sus «puntos brillantes», sus «dominantes»<sup>129</sup>

La región del pasado es múltiple. Para encontrarse en el presente, la memoria se distiende dejando actuar a la pura materialidad, la imagen-movimiento. La intuición recuperadora del contacto directo con el tiempo, implica el esfuerzo de contraernos sobre nosotros mismos, de envolvernos en los momentos que rompen lo sensorio-motor; por eso el tiempo, la duración, siempre ha sido la puesta en crisis de las verdades inamovibles.

Con la imagen-cristal se revela el potencial temporal del cine, que en conjunto con los movimientos aberrantes, retoma la no posición del plano de inmanencia. En ella las imágenes no alcanzan un orden definitivo, sino tendencias parciales que devuelven una imagen creadora, plena de virtualidades por actualizar, que al descender a una materia concreta, llevan su impulso encausado a la aparición de algo nuevo. Todo orden cerrado es abierto por esta tendencia a lo nuevo, por esta puesta en cuestión de los hábitos nacidos de regímenes perceptivos dominantes.

La narración “verídica” de los sistemas cerrados, que obedece a conexiones legales en el espacio y a vínculos cronológicos en el tiempo, no opera más. En la verdad cognoscible por sí misma se siembra una duda que terminará por quebrarla, dando origen a narraciones falsificantes:

[...] escapa a este sistema, quiebra el sistema, quiebra el sistema del juicio, porque la potencia de lo falso (y no el error o la duda) afecta al investigador y al testigo [...] Los propios elementos no cesan de cambiar junto con las relaciones de tiempo en las que ingresan, y los términos junto con sus relaciones. La narración entera no cesa de modificarse en cada uno de sus episodios, no de acuerdo con variaciones objetivas sino según lugares desconectados y momentos descronologizados.<sup>130</sup>

Esta recuperación del cuestionamiento, de ruptura con lo dado, es potenciada por la intuición metafísica. Lo importante es ponerse al interior de las cosas, apresarlas en su devenir. Vivir esa experiencia de la temporalidad gestando en cada plano. Lo importante después de la

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p.180

inmersión en el plano de la memoria que facilita la experiencia de las imágenes-tiempo, es ser capaz de recuperar la movilidad, concretar la conciencia recién creada en una acción que rompa con la inercia de lo establecido. Lo posible se crea en cada actualización crítica, en cada retomar la realidad desde las nuevas coordenadas que pueden introducirse en ella, para no quedarse, como dice Mario Pezzela, dentro de un cine que no incide en la realidad, sino que la posterga “En el cine espectáculo se afirma [...] un verse a sí mismo que no anticipa, sino que sustituye la acción política: se transforma en una confirmación especulativa de lo existente, un sucedáneo visivo de la experiencia vivida.”<sup>131</sup>

La acción conscientemente reconstruida recupera su presencia inmediata y viva, siempre preñada de tiempo, capaz de introducir al *sistema general de imágenes* que es el universo, lo impredecible. El cambio al final de un film consciente de su temporalidad, parte del sistema creado por la película, lo reelabora, lo desborda, se clava en la realidad creadora.

---

<sup>131</sup> Mario Pezzel. *Estética del cine*, p. 32

## Capítulo III. La política de la imagen fílmica

### Rancière: La apertura de la imagen

La formulación Deleuziana cobra sentido al transportarla a la comunicación existente entre los diversos planos y cuadros de los films. Hay una producción de sentido y memoria, que comunica cada una de las partes con el todo de la película. Si el encuadre es la “determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen”,<sup>132</sup> el montaje es el procedimiento a través del cual el vínculo entre esos planos parciales y el plano general se cumple. Tal sutura entre sistemas de imágenes puede realizarse por la capacidad de la imagen cinematográfica de prescindir de un cuerpo, de movilizarse ampliamente en objetivaciones puras y libres, para luego, durante la proyección, volver a centrarse en el cuerpo de los espectadores, en su experiencia viva de la película.

No hay una manera única de construir imágenes fílmicas, ni de hilvanar las distintas texturas de la realidad. Prueba de ello es la tradición teórica-práctica de los cineastas, que introdujo cambios formales experimentando, tanto con las posibilidades expresivas del montaje como con los variados modos de fotografiar los encuadres o de tramar las historias. Frente a esta diversidad latente, cuando cierto proceder se absolutiza como único modo posible de construcción de realidad, y cuando un tipo específico de productores se enarbola como el único capaz de elaborar ese constructo, se está ante un totalitarismo.

En ese paso de lo cerrado a lo abierto en devenir, se juega la diferencia entre la repetición mecánica de lo mismo sobre lo mismo y la libertad y espontaneidad de la conciencia, que se apropia de su voluntad creadora para hacer al “tiempo verdadero” imprimirse en la materia. Esta actividad liberadora es vista por Deleuze en toda su dimensión política:

Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participe en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo. En el momento en que el amo, el colonizador proclaman “nunca hubo pueblo aquí”, el pueblo que falta es un devenir, se inventa, en los suburbios y los campos de

---

<sup>132</sup> Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 26.

concentración, o más bien en los ghettos, con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir.<sup>133</sup>

Lo fundamental está en tomar conciencia de la diferencia entre el mero presentar imágenes de cierto tipo (imágenes políticas en este caso) y el plantear un proceso en constante disolución de esos sistemas de imágenes cerrados (por ejemplo la imagen-tiempo directa de las imágenes-cristal que subvierte las formas concretas de la narrativa fílmica tradicional). La presencia directa del tiempo es ruptura, posibilidad de ir contracorriente de la afirmación colonizadora de un ser absoluto.

La idea de emparejar la filosofía en torno al cine con una visión política de los regímenes perceptivos de Rancière, es insinuada por Juan Carlos Arias Herrera en su libro *La vida que resiste en imagen*, pues trata de romper con la tendencia de emparejar cine y política como dos elementos heterogéneos, donde el cine dispone sus medios y técnicas a la tarea de ser vehículo de contenidos políticos.<sup>134</sup> Esas nociones sesgadas parten tanto de una lectura de la política, entendida como mero conjunto de ideologías e instituciones de ordenamiento de lo común, como del encasillamiento de la concepción del cine al interior de una técnica de representación, que aprovecha sus capacidades de captación de imágenes en movimiento para servir a diversas narrativas y representaciones de acción.

[...] términos como revolución o resistencia –con los que muchos autores caracterizan al cine- no se refieren aquí al ejercicio de toma o contestación del poder, sino a la constitución de modos de existir y habitar. Desde este punto de partida, preguntarse por la dimensión política del cine implica pensar el modo en que el cine se define como la apertura de posibilidades de vida, y no en la relación de la imagen cinematográfica con ideologías particulares. Asumo esta definición de lo político porque a través de ella es posible pensar que el cine *es* político y no simplemente que *representa* contenidos políticos.<sup>135</sup>

La apuesta del filósofo colombiano por Rancière recupera una lectura de Deleuze que enfoca en su filosofía del cine el carácter no narrativo de una cierta potencia de inorganicidad, liberándola de su relación meramente representativa con las imágenes que plasma en luz. Romper la narración es su modo de penetrar en la realidad, dejando de lado un vínculo, no con la acción,

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>134</sup> Cfr. Juan Carlos Arias Herrera, *La vida que resiste en imagen. Cine política y acontecimiento*, p. 27.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 31.



sino con un régimen de representación que neutraliza las operaciones creadoras, para normalizar la actividad de realizar filmes al interior de una estructura institucionalizada.

Sostengo que, incorporando cierta lectura de la filosofía de Bergson a la intuición de Arias Herrera, es posible afianzar el vínculo entre cine y política tal como Rancière lo propone, manteniendo la taxonomía deleuziana del cine como tipología base para acercarse a los films. Desde esta amalgama bergsoniana se puede que afirmar que aquello suspendido en el cine de la imagen-tiempo no es simplemente la referencia a una narrativa representativa,<sup>136</sup> sino también la percepción natural del cuerpo, sus hábitos motrices y de indeterminación inteligida de la realidad. Es el cuerpo bordeado por imágenes el que modifica la captación de las mismas al presenciar una película que recupera la experiencia no orgánica de lo acentrado. La fábula y su contrariedad como componente narrativo de los films específicos, no es por tanto el eslabón fundamental de comprensión de lo político. Si lo es, en cambio, la relación del cuerpo con las imágenes.

Para Rancière, continúa exponiendo Arias Herrera, la caracterización que puede hacerse del cine en cuanto actividad humana, pende de su pertenencia a cierto régimen de las artes con sus propias definiciones y modos de proceder; los regímenes de percepción y pensamiento permiten que el arte exista, al enunciar regímenes de identificación que ponen en relación formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos, los cuales fungen como criterios de demarcación.<sup>137</sup> De acuerdo a Rancière han existido tres regímenes del arte<sup>138</sup>:

- El *régimen ético* hace referencia al uso social de las imágenes, al cual se encontraban naturalmente ligadas antes de que la actividad artística recibiera una dignidad especial, separada del resto de los oficios prácticos y de la vida cotidiana. Los objetos creados al interior de este régimen, inciden sobre el modo de ser de los integrantes de un grupo social (como con el problema de la divinidad de las imágenes religiosas).
- El *régimen poético* o *representativo* aísla el terreno particular de las artes como actividades prácticas, de acuerdo a su modo de efectuar representaciones. Establece los códigos aceptados sobre el proceder artístico, reglamentándolo, para lograr efectividad en su capacidad representativa: “[en él], el trabajo del arte está pensado a partir del modelo

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 98.s

<sup>137</sup> *Cf. Ibid.*, p. 100.

<sup>138</sup> *Cf. Jaques Rancière, Sobre políticas estéticas.*

de la forma activa que se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la representación”<sup>139</sup>

- Por último, el *régimen estético*, aquel que Rancière considera el propio del cine como actividad artística, hace referencia a la pertenencia de la actividad a un sensorio específico: “Mientras que el régimen poético realizaba una distinción interior a los modos de hacer del arte, el régimen estético realiza tal distinción con respecto a un modo de ser sensible, propio de los productos del arte.”<sup>140</sup>; su fuerza se encuentra en la capacidad que tiene de romper con las formas de percepción cotidiana.

El cine, como medio de expresión de imágenes técnicas directas, devela la potencia que algunas vanguardias artísticas querían imprimir a su actividad: hacer de la presencia sensible del arte un extrañamiento de lo cotidiano. El cine aparece entonces, para Rancière, como un sensible puro, inteligible, material e inmaterial.<sup>141</sup> Se afirma con ello una potencia espiritual en el cine (temporal, diremos bergsonianamente), que lo libera del encadenamiento mecánico al que parece condenado el origen de la técnica cinematográfica.

Tras retomar la crítica de Rancière a Deleuze, acerca de que la antinarración en el cine es una alegoría (donde la parálisis es una detención artificial que Deleuze transmite de la narración a la imagen fílmica), Arias Herrera expone sus cartas fuertes en torno al potencial político del cine. Se trataría del cine como un monumento o una vida histórica,<sup>142</sup> que da voz a lo que no lo tiene, arrojando su luz, haciendo visible, incluso en contra de la voluntad del realizador.

Si esto es posible es justamente porque la imagen cinematográfica no se reduce a la intención de composición de documentos de quien la filmó. En la imagen hay algo que escapa a dicha intención, algo que proviene de los rostros filmados en las colonias, de aquellos que estuvieron siempre frente al objetivo y no detrás intentando darle un sentido a la imagen. De esta manera, la imagen cinematográfica se mueve en esa contrariedad que habíamos enunciado más arriba: en ella se hace visible un juego entre la intención voluntaria de filmar y la presencia involuntaria de lo filmado. En esta contrariedad constitutiva radica el poder histórico de la imagen cinematográfica; eso es lo que la diferencia de la imagen pictórica o la descripción literaria. La imagen cinematográfica realiza siempre, voluntaria e involuntariamente, una nueva partición de

---

<sup>139</sup> Jaques Rancière, *La fábula cinematográfica*, p.140.

<sup>140</sup> Juan Carlos Arias Herrera, *op. cit.*, p. 101.

<sup>141</sup> *Cf., Ibid.*, p. 103.

<sup>142</sup> *Cf., Ibid.*, p. 113.

la luz, una redistribución del espacio-tiempo. En el cine acontece la aparición de la imagen de un pueblo anónimo. Esto es lo que supone el compartir propio del cine, el hecho de dar la voz a aquello que no estaba destinado a hablar.<sup>143</sup>

En este punto me distancio de Arias Herrera. Desde mi perspectiva el régimen estético del arte, cobra sentido cuando deja de estar referido únicamente al potencial de las expresiones artísticas y su modo de ser sensible es abordado con el potencial político que Rancière atribuye a los distintos dispositivos que permiten realizar manifestaciones acerca de lo sensible; los films inciden sobre los espectadores gracias a esa desvinculación del cuerpo que logra la imagen fílmica. No se trata por tanto de una casualidad que introduce al fotograma más de lo que el operador de la cámara deseaba colocar en él, sino del proceso mediante el cual los fotogramas y su conjunto se escinden en una apertura<sup>144</sup>. La lente no capta en automático, no es objetiva, no traduce la realidad de un soporte fenomenológico a uno físico-químico, sino que se involucra como dispositivo de manifestación, que ejecuta cierta potencia.

A continuación presentaré mi lectura de la dimensión política trazada por Rancière como desacuerdo puesto sobre la *esthesis*; el régimen estético de las artes genera entonces una partición análoga en la política, como asunto de percepciones dominadas y oprimidas, sistemas de imágenes condenados a la inexistencia. Con esto tomaré mayor distancia de la lectura de Arias Herrera, retomando sus intuiciones básicas con mi lectura de Bergson, desde el cuerpo y los sistemas de imágenes que define. Así presentaré el potencial político del cine en cuanto *dispositivo que rompe con las formas cotidianas de percepción*.

## Rancière: filosofía y política

Por este camino podremos deslizar el entrecruzamiento entre la filosofía de Rancière, las potencias de la imagen-tiempo develadas por Deleuze y la filosofía de la imagen-cuerpo

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.115. Cf. Jaques Rancière, *El espectador emancipado*, pp. 105-119, donde se explora la potencia de *pensatividad* de la imagen, que permite justamente afirmar lo indeterminado que se cuele en cada fotografía

<sup>144</sup> Dice Rancière en *El espectador emancipado*, p. 119: “La pensatividad viene a contrariar, en efecto, la lógica de la acción. Por una parte, prolonga la acción que se detenía. Pero, por otra parte, pone en suspenso toda conclusión. Lo que resulta interrumpido es la relación entre narración y expresión. La historia se bloquea en un cuadro. Pero ese cuadro marca una inversión de la función de la imagen. La lógica de la visualización ya no viene a suplementar la acción. Viene a suspenderla o más bien a duplicarla”

bergsoniana, para entender como las imágenes fílmicas a partir de su constitución como mixto, permiten plantear nuevas preguntas sobre la percepción de la realidad, que devienen en planteamientos políticos.

Si el acento se coloca sobre los regímenes perceptivos y su capacidad de organizarse en torno a los cuerpos,<sup>145</sup> es porque la actividad política debe verse como extendida más allá de sus ejes convencionales. Ya no se trata meramente de la distribución y ordenamiento de lo común a través de cauces institucionales, sino de la puesta a punto de un conflicto más originario que crea tanto el espacio de ordenamiento como los objetos a distribuir

La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él. [Las partes no preexisten, se formulan al establecer una comunidad de distribución] que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo «entre» ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizados y el mundo donde no hay nada.<sup>146</sup>

Ocultar y develar es un juego de contrarios entre los que se mueve la actividad política tal como es planteada por Rancière. La partición de lo sensible adquiere un carácter objetivante que trata de crear estabilidades sobre aquello que de suyo es fluido y móvil. La construcción de estas estabilidades que dan cause a la vida en común, es condicionada por instituciones cuya operación consideramos parte fundamental de la actividad política. Rancière efectúa un giro de tuerca al denominar como “policía” a la actividad de construcción de estabilidades, limitando el uso del término “política” a la actividad que trastoca el orden sólido, confrontándose activamente a los moldes establecidos en la constitución de lo sensible.

[...] la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea, es un nombre de lo visible y lo decible

---

<sup>145</sup> Como se ha mencionado anteriormente desde la filosofía de Bergson, por la coexistencia de diversos regímenes perceptivos originados en centros de indeterminación distintos, se crean varios tipos de partición sobre el mundo, cercando de acuerdo a ciertos criterios (de utilidad, de acumulación de energía, de explosividad liberadora de potencias), distintas parcelas que permiten encausar la acción del cuerpo y omitir posibles motivos de distracción o detención (*Cf. supra*, pp. 24-30).

<sup>146</sup> Jacques, Rancière, *El desacuerdo*, pp. 41-42.

que hace que la actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido<sup>147</sup>

Al incidir sobre el orden de lo comunicable, se trastoca el orden del mundo. Abordar el cine desde la perspectiva de sus contenidos, es acercarse al orden de “lo policial”, del discurso hegemónico, capaz de encenderse en torno a aquello que se considera digno de ser visto y de efectuar un apagón general en aquello que forma parte de territorios no meritorios de voz.

Por estar definida siempre en contraposición a un orden policial, la política no es para Rancière un hecho consumado, sino un proceso. Por ejemplo, un film contrahegemónico no es político por abordar en su contenido temas relacionado con movimientos políticos de izquierda o por utilizar un lenguaje revolucionario, tal decisión implica vehiculizar ideologías inamovibles, transferir pasquines doctrinales a las posibilidades técnicas de la imagen-movimiento<sup>148</sup>. Un film será político si remite de modo creativo a trastocar el régimen estético en el cual adquiere forma, configurando otros tipos de experiencias que sirven como nuevas preguntas, litigios, índices de partida a novedosas posibilidades perceptivas:

La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar.<sup>149</sup>

La actividad política pretende superar los límites impuestos a los cuerpos y los lugares; es un desplazamiento continuo que no se conforma con elegir entre respuestas propuestas, dadas de antemano como lugares preconcebidos por la actividad de la inteligencia, pues aspira a la invención de preguntas que nadie se hacía, formuladas por voces negadas desde percepciones imposibles para el lugar común y hegemónico en que los cuerpos suelen abrir su experiencia al mundo. Esta deriva hace cuerpo con la actividad política, es una con ella; por lo tanto requiere actuar en el tiempo verdadero, en la actualización transformadora que se nutre del pasado para abrir el caudal de la *duración* hacia el porvenir.

Una huelga no es política cuando exige reformas más que mejoras o la emprende contra las relaciones de autoridad antes que contra la insuficienta de los salarios. Lo es cuando

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 44-45 Cf. El artículo de *La comunidad de los iguales*, presente en Jaques Rancière, *En los bordes la política*, pp. 89-121.

<sup>148</sup> Para la crítica de Rancière a la postura común de los partidarios del arte militante, correspondiente a la afirmación de la alienación del espectador y la necesidad de hacerlo ver la realidad para movilizarlo, v. Jaques Rancière, *El espectador emancipado*, pp. 9-28.

<sup>149</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, pp. 41-42. Cf. Rancière, *El espectador emancipado*, p. 61.

vuelve a representar las relaciones que determinan el lugar de trabajo en su relación con la comunidad [...] La familia pudo convertirse en un lugar político, no por el mero hecho de que en ella se ejerzan relaciones de poder, sino porque resultó puesta en discusión en un litigio sobre la capacidad de las mujeres a la comunidad.<sup>150</sup>

Lo político surge entonces en la actividad de reconfiguración de las relaciones entre los cuerpos y las imágenes que los circundan. Estas nuevas puestas en juego de relaciones implican la adhesión del cuerpo implicado en la transformación, a un nuevo régimen perceptivo abierto, desde donde la realidad que recibe se configura en nuevas imágenes.

La aparición de la política implica la interrupción del flujo “natural” de las cosas, análoga a la detención en la mera concatenación de acciones físicas de los seres vivos, que deja margen para que surja la conciencia. La política se encuentra habitualmente ausente de los actos sociales, esperando por una perturbación en la normalidad que le deje el margen de maniobra necesario para formularse e incidir.

La política [...] es la actividad que tiene por principio la igualdad, y el principio de la igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad en el modo de un aprieto: ¿de qué cosas hay y no hay igualdad entre cuáles y cuáles? ¿Qué son esos “qué” quienes son esos “cuáles”?<sup>151</sup>

Con lo anterior, Rancière contraviene la definición clásica de la política según la cual, ésta debe ocuparse principalmente de la distribución de los bienes de la comunidad entre las partes definidas en ella: ya no se trata de responder a los cuestionamientos con la reproducción de viejas fórmulas, de saberes antiguos inscritos en el catálogo tradicional de los *qué* y los *cuáles*, donde se les describe como relacionados a cierta esencia inamovible que permite valorarlos. La política originada de la detención en el *orden* natural de las divisiones, relaciones y acontecimientos, no se conforma con limitar su competencia a las transacciones y compensaciones estipuladas en el *contrato social*, ya que lleva en sus entrañas la obligación de preguntar por el fundamento de los intercambios, de lo que se relaciona con ellos y de a quienes involucra.

La política verdadera problematiza los fundamentos del ordenamiento social, con lo que origina un desacuerdo. Se discute la cuestión de aquellos *quienes* que son organizados por la comunidad, no en cuanto seres cuya naturaleza es definida de antemano, sino en cuanto

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>151</sup> *Ibid.* pp. 7-8.

participantes activos que son poseedores de particiones de lo sensible, alternativas a la defendida por el régimen policial.

A este respecto Rancière atrae en *El espectador emancipado*, un texto publicado en el diario revolucionario obrero de 1848 *Le Tocsin des travailleurs*, en el cual se narra la jornada de un carpintero, poniendo especial énfasis no al trabajo manual que debe realizar como operador asignado a un lugar y una función, sino a la experiencia estética que lo recupera como sujeto poseedor de una voz:

Esa mirada que se separa de los brazos y corta el espacio de su actividad sumisa para insertar en él un espacio de libre inactividad es una buena definición del disenso, el choque de dos regímenes de sensorialidad. Ese choque marca una conmoción de la economía “policial” de las competencias. Apoderarse de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del “trabajo no espera”. Es romper la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen de la libertad de la mirada.<sup>152</sup>

Pero de nada sirve experimentar *aesthesis* alternativas sino se puede transmitirlos como regímenes perceptivos válidos. Rancière hace especial énfasis en el *logos* como discurso que no solo sirve de vehículo para expresar lo que se experimenta, sino que introduce su validez a lo consignado a través de él, elevando ontológicamente a quien lo emplea sobre los seres que ocupan la mera emisión de ruidos para expresar placer o desagrado:

Lo que manifiesta la palabra, lo que hace evidente para una comunidad de sujetos que la escuchan, es lo útil y lo nocivo y, *en consecuencia*, lo justo y lo injusto. La posesión de este órgano de manifestación marca la separación entre dos clases de animales como diferencia de dos maneras de tener parte en lo sensible: la del placer y el sufrimiento, común a todos los animales dotados de voz; y la del bien y el mal, propia únicamente de los hombres y presente ya en la percepción de lo útil y lo nocivo. Por ello se funda, no la exclusividad de la politicidad, sino una politicidad de un tipo superior que se lleva a cabo en la familia y la ciudad.<sup>153</sup>

El habla, en cuanto órgano de manifestación, es un dispositivo que realiza cierto corte sobre el mundo, transmutando la impresión recibida por un cuerpo (que en su presencia localizada se disipa con facilidad) en un operador capaz de incidir sobre otros, dando cause a sus *aesthesis*. Los films también sirven como dispositivos que recortan las percepciones, objetivándolas para

---

<sup>152</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, p. 64.

<sup>153</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, p. 14.

hacerlas comunicables. El *logos* movilizado bien a través de palabras o de imágenes, cumple su función instituidora de mundos.

En este punto comienza a dibujarse una asimetría. Tradicionalmente el *logos* se ha atribuido a unos cuantos, dejando en el desamparo de la animalidad gesticulante al grueso de los seres humanos. Éste es el reparto de Rancière al momento de pensar la comunidad política como mera repartición de “lo dado”. Esta no puede contentarse con tal papel, porque *lo dado* siempre se enuncia desde un centro privilegiado (en el caso griego los aristócratas y los oligarcas),<sup>154</sup> el de aquellos que instituyen su cuerpo con sus percepciones como parámetro de la *aesthesis* universal: la asimetría original que reclama una respuesta política tiene su origen en una partición de lo sensible. La política, en cuanto interrupción de la naturalización de esta estructura, resulta la apertura a partir de la cual se busca el reconocimiento de la presencia del *logos* en todos aquellos que alzan la voz para exigir la aceptación de la validez de sus propios regímenes perceptivos.

La distorsión clásica, tan bien enunciada por Aristóteles como la diferencia entre hombres libres y esclavos, reclama cuando se moviliza la actividad política, la implementación de otra distorsión que permita reconocer una parte de los que no tienen parte, como centros de manifestación de regímenes perceptivos.<sup>155</sup> La distorsión que así opera es liberadora porque muestra en el antes esclavo, la presencia del *logos* necesaria para crear dispositivos válidos con los cuales instaurar partes y participar de ellas.

Entre el lenguaje de quienes tienen un nombre y el mugido de los seres sin nombre, no hay situación de intercambio lingüístico que pueda constituirse, y tampoco reglas ni códigos para la discusión. Este veredicto no refleja simplemente el empecinamiento de los dominadores o su engeguamiento ideológico. Estrictamente expresa el orden de lo sensible que organiza su dominación, que es esta dominación misma.<sup>156</sup>

Rancière menciona el ejemplo de la *Secesión de los Plebeyos de Aventino*, tal como Simon Ballanche la reconstruye a partir de un texto de Tito Livio. En éste, se relata como un grupo de plebeyos se revela de la dominación que sufren por parte de la aristocracia, no solo a través de las armas, sino dándose nombres propios, otorgándose a sí mismos el *logos* que sus dominadores les habían negado. Con esa simple acción, se construyen como interlocutores competentes para obtener inscripción simbólica en la ciudad: De “mortales” devienen “hombres”, seres capaces de

---

<sup>154</sup> Cf. *Ibid.*, p.19.

<sup>155</sup> Cf. *Ibid.*, p.34.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.38.



formularse un destino colectivo<sup>157</sup>. Esa misma conversión estético-política es la que movilizan los obreros de 1848, con la interrupción del esquema sensorio-motriz que evidencian en la carta citada por Rancière.

La posibilidad de una voz colectiva de los obreros pasa entonces por esa ruptura estética, por esa disociación de las maneras de ser obreros. Pues para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. [...] Lo que produce esas pasiones, esas conmociones en la disposición de los cuerpos no es tal o cual obra de arte sino las formas de mirada que corresponden a las formas nuevas de exposición de las obras, a las formas de su existencia separada.<sup>158</sup>

El irrumpir de la política se manifiesta como un mixto, que contrapone las instituciones cerradas que enuncian la *aisthesis* de unos cuantos en su aspirar a lo universal, a la apertura del *logos* que expresa la *aisthesis* de los silenciados y excluidos, recuperando desde su cuerpo todo un horizonte alterno de experiencia: el ejercicio policial se contrapone al político en este proceso inacabado y continuo.

Como se mencionó más arriba, el “ejercicio policial” es el que ordena todo en su sitio, sin cuestionarse acerca de la pertinencia de la demarcación de las cosas y de los lugares. El ordenamiento policial logra su actividad más acabada al distribuir los cuerpos en roles y espacios. Para lograr sus fines utiliza tanto la fuerza como la manipulación de deseos y retribuciones que construyen cierto tipo de visibilidad y libertad, controlada y normalizada.

La policía no es tanto un “disciplinamiento” de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde estas ocupaciones se distribuyen.<sup>159</sup>

La televisión, las publicaciones impresas, la disposición de los espacios públicos<sup>160</sup>, los films, se encargan tanto como las instituciones estatales de propagar el dominio del ejercicio policial. Su labor es homologar los regímenes perceptivos, para coordinarlos con fuerza en la labor de mantener los cuerpos en el ser y en los lugares que les corresponden: los roles de género, los

---

<sup>157</sup> Cf. *Ibid.*, p.39.

<sup>158</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, p. 64.

<sup>159</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, p.45.

<sup>160</sup> Cf. Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*, pp. 33-42, donde Rancière escudriña la organización de los lugares de la polis propuesta por Aristóteles, para cercar la actividad política en el centro.

modos de vestir, el trabajo, la alimentación; pequeñas cosas que calan en los hábitos y operan transversalmente en múltiples dimensiones.

El ejercicio de la política se mueve a contracorriente del orden policial, remonta su flujo y busca romper las divisiones sensibles irradiadas por este orden. Su actividad busca sacar a los cuerpos de los lugares tradicionalmente asignados, rompe el hábito y entrelaza *aisthesis* alternas con dispositivos para manifestarlas.

La política es la práctica en la cual la lógica del rasgo igualitario asume la forma del tratamiento de una distorsión, donde se convierte en el argumento de una distorsión principal que viene a anudarse con tal litigio determinado en la distribución de las ocupaciones, las funciones y los lugares. Existe gracias a unos sujetos o unos dispositivos de subjetivación específicos. Estos miden los inconmensurables, la lógica del rasgo igualitario y la del orden policial. Lo hacen uniendo al título vacío de la igualdad de cualquiera con cualquiera. Lo hacen superponiendo al orden policial que estructura la comunidad otra comunidad que no existe sino por y para el conflicto, una comunidad que es la del conflicto en torno a la existencia misma de lo común entre lo que tiene parte y no “la tiene”.<sup>161</sup>

La política es, entonces, una forma de apertura, de litigio, de construcción del mixto que plantea el desacuerdo en torno a los consensos estables y mensurables requeridos por el orden policial. La distorsión opuesta a la asimetría original del domino, conlleva también un proceso de subjetivación, mediante el cual el cuerpo retoma la capacidad de hacer valer sus percepciones, enraizadas y permeadas de mundo, corporales, temporales y directas.

Aceptar la presencia del mixto “policía/política”, permite renovar la visión del proceso de subjetivación y estetización involucrado en la inclusión de nuevos regímenes perceptivos. Disuelve la separación polarizada por el estado policial entre lo racional, caracterizado por la estabilidad y el diálogo realizado sobre una sola visión del mundo, y lo irracional, en cuanto oposición heterogénea y cualitativa al esquema mecanicista de intercambios.<sup>162</sup>

El desacuerdo originado en el intercambio de estos ámbitos, se vuelve inclusivo de los diversos dispositivos de manifestación de *aisthesis*. Se propaga con él la afirmación de un mundo común, donde la demostración (argumentación) intrasistémica de lo racional y la apertura del mundo de lo irracional,<sup>163</sup> expresan la paradoja del mixto generador de la convivencia entre

---

<sup>161</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, p. 52.

<sup>162</sup> Cf. *Ibid.*, p. 62.

<sup>163</sup> Rancière explica el poder liberador de la metáfora como vehículo de lo irracional, capaz de propiciar un corto circuito, una interrupción en el mundo homogéneo racional, para introducir nuevas concreciones de

comunidad y no comunidad, entre los que son y los que todavía no son. La política hace de la lógica de la demostración una estética de la manifestación, pues, al no estar supuesto el *logos* de todos los participantes en el litigio, debe producirse en simultaneo la argumentación y el escenario mundo en que es posible la argumentación de seres previamente considerados inexistentes, sin habla.<sup>164</sup>

La configuración estética donde se inscribe la palabra del ser parlante siempre fue la apuesta misma del litigio que la política viene a inscribir en el orden policial. Lo cual implica señalar hasta qué punto es falso identificar la “estética” con el dominio de la “autorreferencialidad” que desencaminaría a la lógica de la interlocución. La “estética”, al contrario, es lo que pone en comunicación unos regímenes separados de expresión. [...] Así autonomizada, la estética es primeramente la liberación con respecto a las normas de la representación, en segundo lugar la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona de acuerdo con la modalidad de la presunción, del *como sí* que incluye a quienes no están incluidos haciendo ver un modo de existencia de lo sensible sustraído a la repartición de las partes y sus partes.<sup>165</sup>

La estética permite entonces afirmar un mundo de comunidad virtual, de comunidad exigida, donde los heterogéneos regímenes perceptivos ponen en contacto sus desacuerdos. Inventa así modos de comunidad que son modos de disentimiento, a través del despliegue de dispositivos que manifiestan estas diferencias y las comunican expresando la multiplicidad de *aisthesis* o regímenes perceptivos<sup>166</sup>. Retomando a Deleuze, este devenir planteado desde el mixto “policía/política” permite inventar al pueblo, afirmarlo, ahí donde el colonizador aseveraba tajantemente haciendo uso de su razón: «nunca hubo pueblo ahí».

## La partición de lo sensible: hacía un cine político

La lectura que hace Rancière de la filosofía del cine de Deleuze parte de la crítica a los límites del salto entre imagen-movimiento e imagen-tiempo y su conexión con la historia de Europa. Denuncia la presencia en ese tránsito del gran equívoco moderno, consistente en “Identificar las

---

manifestación política. Esta metáfora en su flujo continuo de imágenes puede aparecer en el cine en la imagen-sueño.

<sup>164</sup> Cf. *Ibid.* p. 77.

<sup>165</sup> *Ibid.* pp. 78-79.

<sup>166</sup> Cf. Jacques Rancière, *El tiempo de la igualdad*, pp. 159-165, donde se detalla la refundación de lo común a partir de esta subjetivación estética.

relaciones modernas del arte con la manifestación por parte de cada arte de su esencia propia<sup>167</sup>. Desde esta lógica la liberación de la esencia del cine como *arte del siglo XX*, permite conectarlo con la gesta del espíritu moderno y su historia.

Tal homologación del escenario es problemática, afirma Jacques, por la anulación de las distancias entre historia del arte e historia universal. Ambas son mezcladas artificialmente en una historia natural con pretensiones cosmológicas y ontológicas, enraizada en la transición de lo senso-motor a las imágenes-pensamiento puras (de lo determinado a lo indeterminado) en su intento por recuperar *a las cosas mismas*. Así, el paso de las imágenes-movimiento del cine clásico a las imágenes-tiempo anunciadas por el neorrealismo italiano, se interpreta como el proceso mediante el cual el cine se hace capaz de manifestar su *esencia*, conciliando al mundo físico con el mundo psicológico<sup>168</sup>. Por eso las imágenes Deleuzianas, aduce Rancière, no se refieren a los polos objetivo y subjetivo, sino a una inmanencia que las hace luz, movimiento y conciencia.<sup>169</sup>

[El cerebro humano] Ha constituido un mundo de imágenes para su uso privado: un mundo de informaciones a su disposición a partir de las cuales construye sus esquemas motores, orienta sus movimientos y hace del mundo físico una inmensa maquinaria de causas y efectos que debe convertir en medios para sus fines. El trabajo voluntario del arte devuelve a los acontecimientos de la materia sensible las potencialidades que el cerebro humano les arrebató para construir un universo sensoriomotor adaptado a sus necesidades y sometido a su dominio. [...] El trabajo del arte en general deshace el trabajo del cerebro humano, de esa imagen particular que ha instituido en centro del universo de imágenes. La pretendida <<clasificación>> de las imágenes del cine es, en realidad, la historia de una restitución de las imágenes-mundo a sí mismas. Es una historia de redención.<sup>170</sup>

Aunando la crítica de Rancière a mi lectura de Bergson, puedo afirmar la diferencia entre el ojo del operador/cámara transmitido en el film y el cuerpo de los espectadores, pues la percepción de los segundos se encuentra centrada en un plano de imágenes concreto (Tomando la taxonomía de Deleuze como índice de operaciones posibles). Esta distinción entre el sistema percibido de imágenes y el sistema general de imágenes permite acercarse a los films como dispositivos que expresan regímenes perceptivos concretos sin cuerpo, que vuelven a centrarse en los espectadores. Ambos, los films y los asistentes a una proyección son mixtos de imagen y

---

<sup>167</sup> Jaques Rancière, *La fábula cinematográfica*, p. 130.

<sup>168</sup> V. *Ibid.*, p. 131.

<sup>169</sup> Cf. *supra*, p. 64.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.134.

memoria (tiempo), que establecen relaciones variables, ya sea más cercanos a la transmisión de acción de la imagen-movimiento o a la deriva en la duración de la imagen-tiempo. Los films son entonces dispositivos de manifestación de configuraciones de lo sensible, determinados históricamente, no expresiones de esencias. Así la conexión entre historia del cine e historia universal no aparece como la determinación de un espíritu universal, sino como (co)incidencia que expresa una circunstancia. Las imágenes fílmicas se acercan al plano general de imágenes por medio de una intuición solo para regresar, por obra de la materialidad que se opone a la creación pura, a tomar concreción.

[...] la transición desde el infinito de la materia-imagen al infinito del pensamiento-imagen es también una historia de redención. Y esa redención siempre es contrariada. El cineasta restituye la percepción a las imágenes arrancándolas de los estados de los cuerpos y situándolas en el plano puro de los acontecimientos. Les confiere así un encadenamiento-en-pensamiento. Pero tal encadenamiento-en-pensamiento es siempre, al mismo tiempo, una reimposición de la lógica de la pantalla opaca, de la imagen central que detiene el movimiento en todos los sentidos de las demás y las reordena a partir de sí misma. El trabajo de restitución es siempre un movimiento de nueva captura. Lo que pretende Deleuze, entonces, es <<paralizar>> esa lógica de la concatenación mental de las imágenes, y para ello está dispuesto a conceder una existencia autónoma a las propiedades ficticias de los seres de ficción.<sup>171</sup>

Esta movilidad es intuita claramente por Rancière: 'Concreción-Apertura-Concreción', es el proceso que él lee como 'Fabula-Contrariedad de la Fábula-Fabula'. La fábula contrariada es el relato del cine clásico que Deleuze ve violentado a favor de una presencia del tiempo pura, pero que Rancière ve como una contrariedad de la fábula que funda sin querer una nueva fábula.<sup>172</sup> Por eso, al analizar los ejemplos de imagen-mental que Deleuze ve en Hitchcock, Rancière atribuye la inmovilidad, no a la imagen misma, sino a las relaciones establecidas entre las presencias del film, enunciadas en imágenes<sup>173</sup>. De este modo la imagen-mental le parece la fábula tejida en torno a la condición de un personaje (como el protagonista de *La ventana indiscreta*) y no algo plasmado esencialmente en el film como expresión de la esencia del cine:

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>172</sup> La ruptura del «esquema sensomotor» no se produce en ninguna parte como proceso designable mediante unos rasgos precisos en la constitución de un plano o en la relación entre dos planos. El gesto que libera las potencialidades, en efecto siempre las encadena de nuevo. La ruptura está siempre por llegar, como un suplemento de intervención que al mismo tiempo fuera un suplemento de desapropiación (Cf. *Ibid.*, p. 142).

<sup>173</sup> Para cierta lectura de Jacques Rancière del cine de Hitchcock v. *Las distancias del cine* pp. 25-43.

Si *Garras humanas* [Tod Browning] emblematiza la imagen-cristal, figura ejemplar de la imagen-tiempo, no es por ninguna propiedad de sus planos y sus *raccords*. Es porque alegoriza una idea del trabajo del arte como cirugía del pensamiento: el pensamiento creador debe siempre automutilarse, arrancarse los brazos, para contrariar la lógica según la cual vuelve a arrebatarse incesantemente a las imágenes del mundo la libertad que las restituyen. Arrancarse los brazos significa deshacer la coordinación entre el ojo que mantiene lo visible a su alcance y la mano que coordina las visibilidades bajo el poder de un cerebro que impone su lógica centralizadora.<sup>174</sup>

Esto es análogo al proceso del *élan vital* que desconfigura plásticamente los cuerpos, sus hábitos perceptivos, pero que no puede quedarse en la creatividad pura de la dispersión, ya que por necesidad de la misma creación debe volver a gestar concreciones (como en el proceso evolutivo).<sup>175</sup> La contrariedad generada por la imagen-tiempo no se reinserta solamente en una imagen-acción que da continuidad fílmica con ayuda del montaje, incide también en el espectador, contrariando su centro y sus percepciones.

La taxonomía revelada por Deleuze hace eco de ese proceso, mostrando como el cine parte de films preminentemente centrados en la acción y anclados en un foco perceptivo; se transforma en films que abrazan el tiempo y la percepción del plano de inmanencia, liberados de un anclaje; y, al final, remiten a algo capaz de cerrar el círculo de las percepciones, devueltas a un centro que las ordena y reanima: el cuerpo del espectador. Es su percepción la que llega a resultar trastocada, fuera de sus hábitos perceptivos, por las imágenes libres de la imagen-tiempo, y es su cuerpo el que vuelve a direccionar ese cambio, en la dirección del conformismo o de la disposición de conectar su experiencia con regímenes perceptivos nuevos, liberados de los viejos hábitos, para formular nuevas comunidades de lo sensible, donde lo antes ausente cobra presencia, proveniente de lo profundo de una percepción previamente inexistente. Es así como el cine tiene el potencial de ser político, reconfigurando las percepciones de los cuerpos: en la recepción de la apertura temporal que las imágenes devueltas al plano general pueden propiciar, no en las demostraciones intrafílmicas de la ley y su argumentación.<sup>176</sup>

Buscar nuevas maneras de hacer, nuevos medios para habitar, nuevos modos de crear. La invención política es a la vez invención de realidad. Para ello la contemplación es insuficiente; hace

---

<sup>174</sup> Jaques Rancière, *La fábula cinematográfica*, p. 142-143.

<sup>175</sup> *Vid. supra*, pp. 26-29

<sup>176</sup> Esa disyunción de la mirada y el movimiento, que Rancière encuentra en las *Histoire(s) du Cinema* de Godard, proceso que puede identificarse con la suspensión del papel de cuerpo dispuesto a la acción, propiciada por ciertos films. Cf. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, pp. 40-43.

falta la acción que rompa con los hábitos más férreamente establecidos; actividad realizada por sujetos políticos liberados del mero recurso en la contemplación, que unen y desunen los componentes que configuran la experiencia dada.<sup>177</sup>

[...] no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo.<sup>178</sup>

Política y percepción quedan así ligadas. No se trata de una percepción en abstracto, desligada de relaciones concretas, sino de la percepción tal como se concentra en un cuerpo. La imagen que es el mundo se revela en el cuerpo como límite interior que percibe. Pero el cuerpo no se encuentra libre de otras construcciones que lo modifican, que amplían su entorno. Si bien la visión puede explicarse a partir de una relación biomecánica específica<sup>179</sup>, esta no es inocente, ni independiente de hábitos adquiridos: la percepción es construida al interior de un horizonte específico, de un régimen perceptivo que centra su atención en ciertos objetos a la vez que aleja otros en la oscuridad de lo no consciente, de lo ausente, de lo inexistente<sup>180</sup>. El orden policial de cada cultura se encuentra homogéneamente distribuido, pretendiendo lograr la regularidad de sus formas, la posición controlada de la materia que apresa.

Un ejemplo de las estabildades construidas en torno a la modelación de las percepciones visuales, puede extraerse de los hábitos representativos de la fotografía. A un nivel meramente visual, las imágenes crean tópicos que anulan la visión crítica de la realidad, limitándose a repetir tomas de vista, a adoptarlas como el modo natural de ver las cosas. Un ejemplo claro es la imaginería creada en torno a las pirámides de Egipto, popularizada por los álbumes fotográficos que reproducían tomas de expedicionistas franceses y alemanes:

¿Qué puntos de vista escoger para fotografías Gizeh? Los tiempos de exposición necesarios con las placas no permitían una gran variedad de opciones: había que ubicarse en el Sur o el Oeste. Así se encontraban fijados, precozmente, tres ejes privilegiados: el de las pirámides tomadas en alineación, el de la esfinge ante la gran pirámide y el del oasis con los monumentos en segundo plano. Durante más de un siglo, esos tres panoramas fueron reproducidos indefinidamente. [...] Las tarjetas postales despachadas a

---

<sup>177</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, p. 58.

<sup>178</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, p. 11

<sup>179</sup> Cf. Jacques, Aumont. *La imagen*.

<sup>180</sup> *Vid. supra.*, pp. 11 y 55

través del mundo popularizaron las imágenes estándar que los turistas vinieron a encontrar sobre el terreno y que prolongaron filmando siempre a partir de los mismos ángulos.<sup>181</sup>

Una limitación técnica se convirtió en un paradigma visual, aprovechando la necesidad de la percepción de adoptar hábitos concretos. Un régimen de tarjeta postal, de imagen turística, opera bajo los mismos principios en los regímenes totalitarios: enseñar a ver, como si hiciera falta adiestrarse en lo específico para siempre ver lo mismo, seguir lo mismo. Es la inteligencia encerrando sus palabras en el espacio que ha construido por comodidad.

En la época de la colonización francesa en África, entre los años 1915 y 1920, los gobiernos civiles y los jefes militares organizaban con bastante frecuencia sesiones de cine. Por supuesto, se trataba de distraer, de ofrecer un espectáculo moderno, pero también de mostrar a los pueblos sometidos el indiscutible predominio de los blancos [...] En esas mismas tierras africanas en los primeros tiempos del cine, cuando los espectadores menos intransigentes abrían los ojos al nuevo espectáculo, su comprensión les resultaba muy difícil. Incluso en el caso que reconocieran aquellas imágenes procedentes del exterior –un automóvil, un hombre, una mujer, un caballo--, eran incapaces de seguir su encadenamiento. La acción y el relato se les escapaban. Formados en una tradición oral viva y rica, se veían casi totalmente incapaces de adaptarse a aquella sucesión de imágenes silenciosas (absolutamente contrarias a sus costumbres) y se sumían en la perplejidad. Debido a esto, había hombres que permanecían de pie tras la pantalla y explicaban en voz alta todo lo que iba sucediendo en ella.<sup>182</sup>

La necesidad de instaurar un orden convencional al interior de las imágenes fílmicas y el montaje efectuado con ellas, abona en la visión deleuziana del cine. Las imágenes rompen en primera instancia los hábitos visuales, imponen un horizonte acentrado, donde el modo convencional de acercarnos a la percepción queda suspendido. La voz de los «explicadores» restablece los centros, para hacer del montaje la inversión de la tendencia de la imagen fílmica, regresándola a un plano narrativo hegemónico que dicta lo que *debe* verse. Esos explicadores persisten en el presente, como la voz del sentido común, que obliga a tomar las imágenes de un film y hacerlas coincidir con lo que se espera de cada película, de acuerdo a su género o tipo de acción; la voz del explicador normaliza una percepción que de otro modo seguiría una deriva excéntrica, entre los matices de la imagen, las texturas, la pura divagación de lo que recibe.

---

<sup>181</sup> Pierre Sorlin. *El 'siglo' de la imagen analógica*, p. 117.

<sup>182</sup> Jean-Claud Carrière. *La película que no se ve*, pp. 9 y 13.



El componente narrativo no es connatural al cinematógrafo. Introducido desde un más allá de la imagen, a través de la voz que crea coherencia entre las imágenes puras, su implementación implica un esfuerzo contracorriente, una violencia contra el natural flujo de la imagen que no cesa de moverse. Deleuze estaría más cerca de la recuperación de esta experiencia de *aisthesis* política defendida por Rancière, sin necesidad de defender la caracterización del cine como un arte: se postula un territorio común donde los objetos futuros se encuentra aún en espera de ser designados,<sup>183</sup> ese aún de la apertura donde puede hacerse efectiva la duración, alejada de los juegos de la inteligencia y cercana a la intuición como momento decisivo.

Lo intelectual, las formas, cuando son consideradas superiores, se convierten en supremacía sobre la materia. Es el dominio de la actividad sobre la pasividad, inamovible al menos que se lleve a cabo una revolución de la existencia sensible<sup>184</sup> que parta de una inversión estética:

La acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. La comunidad política es una comunidad disensual. El disenso no es un principio del conflicto entre los intereses o las aspiraciones de diferentes grupos. Es, en sentido estricto, una diferencia de lo sensible, en desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión.<sup>185</sup>

Como hemos visto en el apartado anterior,<sup>186</sup> Deleuze planteaba el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo como parte de un proceso de regreso al plano de inmanencia, donde todas las imágenes interactúan entre sí, sin detenciones. El plano de inmanencia es el de la indeterminación pura, la oportunidad del disenso, de la separación, de la posibilidad de aparición de diversas tendencias.

Cada tendencia implica una elección. Pero lo fundamental de la libertad de esa apertura, está en la conciencia de que es posible elegir, de detenerse en un momento de cavilación previo a la determinación. Las imágenes pueden entonces relacionarse de diversos modos, siendo los más cercanos a la imagen-tiempo aquellos provenientes de la memoria comunicada con la duración, con la conciencia de indeterminación puesta sobre el tiempo.

---

<sup>183</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo.*, p. 14.

<sup>184</sup> V. *Idem.*, p. 22.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>186</sup> Cf. *supra*, pp. 72-80

El centro reconstruido por los «explicadores» cumple la función de un foco que deshace la escisión entre el cuerpo del espectador y la imagen proyectada en la pantalla<sup>187</sup>. No opera más la suspensión de las propias sensaciones, que condensadas en el entramado visual se alejan de la experiencia inmediata de la sala, evoca una relación más profunda con las imágenes; el cuerpo mismo se recupera como imagen, envolviéndose en el decurso del horizonte que se coloca frente a él.

Rudolf Arnheim detalla con precisión la capacidad del cine mudo para desbordar más allá del cuerpo la experiencia del espectador cinematográfico. Para esto realiza un análisis que distingue entre los elementos básicos del medio cinematográfico (los films existentes hasta 1932), y la percepción en la vida cotidiana. Son seis características que permiten no solo establecer la diferencia entre la percepción cotidiana y la percepción cinematográfica, sino afirmar los elementos maleables del cine, desde los cuales se puede lograr una expresión específica en los films.

Lo principal de la experiencia fílmica se introduce en la percepción visual. El ojo humano y la lente fotográfica, perciben desde una posición concreta que define un campo visual. Lo visible es aquello que está presente en este campo, no se encuentra tampoco oculto por algún otro objeto que lo supere en tamaño o lo recubra desde una perspectiva privilegiada. A diferencia del cuerpo, la cámara no puede moverse a voluntad del espectador para explorar el entorno mostrado; es por eso que la selección de la toma por parte del operador de la cámara, no corresponde a una mera cuestión mecánica, sino a un asunto de sensibilidad, que determina la pertinencia de cada campo a dejar ver u ocultar ciertos aspectos de lo ahí presente.

Como nuestro campo visual está lleno de objetos sólidos, pero nuestra vista (al igual que la cámara) sólo ve este campo desde un punto fijo en un momento dado, y como la vista sólo puede percibir los rayos de luz que refleja el objeto proyectándolos sobre una superficie plana a la retina, incluso la reproducción de un objeto perfectamente sencillo no es, en modo alguno, un proceso mecánico y puede estar bien o mal abordado.<sup>188</sup>

El proceso a través del cual la imagen captada fotográficamente adquiere concreción, no es por tanto garantía de objetividad. Desde el momento en que una toma es elegida para volverse representante de cierto evento, se opera un corte, que reelabora lo representado al gusto del operador de la cámara.

---

<sup>187</sup> Cf. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, pp. 77-81. Pues con ciertos films se recupera el uso de la palabra, que estos explicadores arrebatan y separan de los espectadores colonizados.

<sup>188</sup> Rudolf, Arnheim, *El cine como arte*, p. 20.

Otras tres características que dependen de la pura presentación visual de objetos en una proyección cinematográfica son:

- La reducción de profundidad, producto de la falta de estereoscopía, pues la profundidad de nuestra visión cotidiana está construida por la distancia existente entre nuestros ojos.<sup>189</sup>
- La iluminación y falta de color (nosotros podríamos agregar las distintas tonalidades y coloraciones de que actualmente son objeto los films, a través de la corrección de color y el uso de filtros especiales), que trastoca los valores cromáticos y modela las formas visibles de acuerdo a los intereses de los realizadores.<sup>190</sup>
- Delimitación de la imagen y la distancia del objeto, operaciones para las cuales no basta el elemento visual de la percepción, sino la interacción de la mirada con la situación general del cuerpo, la cual coordina los movimientos e informa del contexto de acción. Frente a la pantalla sólo se dispone de la información visual, la cual se presenta limitada.<sup>191</sup>

Estos elementos visuales definen gran parte de lo que está presente en la experiencia del espectador de filmes. El cuerpo se encuentra inmovilizado, desprovisto de su capacidad de acción y entregado a la experiencia fílmica que sustituye su propia determinación de actuar, por la de la acción virtual de la que es testigo en la pantalla. Hay movimiento recogido pero no actualizado; lo motriz se suspende y se dispersa en una serie de imágenes encadenadas en la pura memoria.<sup>192</sup>

Con esto surge otra característica analizada por Arnheim, y que aparece como producto del montaje con que se maquilan los films: La ausencia del continuo espacio temporal.

En la vida real toda experiencia o concatenación de experiencia se da, para cada observador, en una secuencia espacio temporal ininterrumpida [...] En la vida real no hay saltos en el tiempo o el espacio. El tiempo y el espacio son continuos [...] No ocurre lo mismo con el cine. El lapso que se fotografía se puede interrumpir en cualquier punto. Una escena puede ir sucedida inmediatamente de otra que tiene un lugar en un momento completamente diferente.<sup>193</sup>

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>190</sup> *Cf.*, p. 23

<sup>191</sup> *Cf.*, pp.24-25

<sup>192</sup> *Vid. supra*, p.19

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.27

La ilusión así obtenida es parcial, entre la presencia real y sintética. El espectador percibe esta sucesión aparentemente arbitraria, como propia de una serie de postales, las cuales son incapaces de imitar los estímulos cenestésicos que dan presencia al resto del cuerpo. La vista adquiere privilegio, relegando al cuerpo a un plano secundario. La existencia de salas de proyección en “cuatro dimensiones”, que amenizan el espectáculo con efectos de humo, vapor de agua o el movimiento de los asientos, son intentos fallidos por recorrer la experiencia cinematográfica del lado de la verosimilitud con respecto a la percepción cotidiana. La mayor potencia del cine, siguiendo a Deleuze, está formulada desde la posición que acentúa la distracción del cuerpo durante la proyección, el énfasis en aquello que Arnheim apenas insinúa, pero que termina reconectado a la experiencia de la imagen-acción: el tiempo como duración habitada por potencias vitales<sup>194</sup>.

Afirmando lo anterior, no solo retomamos la idea de Bergson de la duración ligada a los cuerpos, sino la idea de la imagen-tiempo como horizonte de ruptura con el hábito de las acciones encadenadas sin cesar, que se emancipa a la vez como apertura de un nuevo flujo en reformulación. Se suspende la lógica de las manos que piensan el mundo de acuerdo su alcance, a sus acciones posibles, y la imagen recupera su hábito de temporalidad pura, en continua modulación.

Esta recuperación del tiempo no es una liberación absoluta, sino el desvelamiento de la conformación dual de la realidad. La materia está viva, nos recuerda Bergson, y contiene en su interior la potencia suficiente para superarse a sí misma. Esto es posible gracias a las cualidades divergentes de su composición, que se amalgaman continuamente en un montaje de percepción y recuerdo, colisionando, persiguiéndose sin parar: hábito y novedad.

## **Recuperando a la duración: La apertura y el mixto**

Hemos hablado de los múltiples mixtos que permiten expresar la experiencia humana del mundo como un proceso inacabado en continua modulación. Lo sensible no es lo preestablecido ni lo determinado, sino el flujo de formas que operan como detenciones prácticas cuya estabilidad está siempre en duda. A partir de la indefinición de un ser estable que les permitiera permanecer

---

<sup>194</sup> Cuya suspensión de la acción que se deja abordar por el tiempo, y en esa suspensión construye una nueva distribución de palabras y gestos. Cf. Jacques Rancière, *Las distancias del cine*, pp. 117-119.

invariables, objetivos, los límites con que se ensambla lo real aparecen en su fragilidad esencial. Ante el tiempo que no deja lugar a lo estable inmóvil, el hábito cumple la función de demarcar aquello que hay que mantener homogéneo, libre de fragmentación, con certeza de constancia.

El hábito es una tendencia motriz que da cohesión no sólo al cuerpo, sino al lenguaje, a los objetos, a la estructura social. Detrás de su fijeza, se encuentra cierta garantía interna de continuidad entre las especies y los individuos, pues al concentrarse en torno a lo útil, evita la deriva de las formas conocidas, su transformación más allá del espacio pragmático de acción. Con ello se instaura en lo predecible y lo mensurado.

Así como el hábito permite al cuerpo afrontar las percepciones de las imágenes que le rodean, con la disposición adecuada para obtener de ellas el mayor provecho con vista a su sobrevivencia, las sociedades humanas se cohesionan de acuerdo a un hábito social que hace las veces de instinto inorganizado.<sup>195</sup>

El desarrollo intelectual producido por el *élan vital* en el hombre,<sup>196</sup> lo provee de libertad y control sobre el instinto. La individuación promovida de ese modo dificulta a los seres humanos emprender acciones colectivas. Al no contar con el automatismo del instinto operando de manera inmediata para satisfacer las necesidades de la especie, se requiere de normas externas para organizarse y actuar en conjunto. En contraste, para los insectos, el puro impulso del instinto es suficiente para distribuir a cada uno de los individuos en el lugar y la actividad que le corresponde, recibiendo mecánicamente el trabajo y el beneficio de la parte de la comunidad-orgánica que ocupa (el reparto de las partes y las cosas que les corresponden).

La dinámica de la sociedad humana busca eliminar sus propias contradicciones, de tal manera que la voluntad individual coincida con la voluntad social, y que las diversas sociedades puedan coexistir disolviendo cada vez más sus diferencias, en la creación de una individualidad desarrollada y una sociedad más basta.<sup>197</sup>

Derivado de esto último, la cohesión de una comunidad humana no puede mantenerse instintivamente, como si cada uno de los integrantes fuera una especie de herramienta organizada en torno al organismo social. La inteligencia obliga a utilizar sus propios medios, a espacializar como se hace con las herramientas no organizadas inventadas para operar sobre las imágenes del mundo. Al construir la cohesión social, cada individuo se concibe como una herramienta que, a

---

<sup>195</sup> Revisar las nociones de organizado e inorganizado (*Vid. supra*, p. 27).

<sup>196</sup> *Vid. supra*, pp. 28-29

<sup>197</sup> Gabriela Hernández, *La vitalidad recobrada*, p. 77.

través de su actividad, da cabida a la tendencia general de la maquinaria social, inorgánica y susceptible de modificaciones atemporales.

[...] un imperativo absolutamente categórico es de naturaleza instintiva y no racional. El deber no más que el conjunto de hábitos: es decir, los actos inteligentes de los individuos de la sociedad que terminan por ser una imitación del instinto y reproducen la regularidad de una sociedad instintiva. La obligación social es vivida como hábito antes de ser pensada y justificada por la razón, en la forma de imperativo categórico: “es necesario porque es necesario”.<sup>198</sup>

La construcción de la sociedad a partir del hábito, lleva sobre sí la ventaja de la estabilidad, pero posee la misma desventaja de los objetos construidos con la razón: el tiempo en ella una coordenada espacial, incapaz de acceder a la duración que es tendencia y no fijeza.

Las sociedades son también imágenes, herramientas inorgánicas que organizan en torno a sí conjuntos de imágenes incapaces de operar sin los sistemas de relaciones en los que se encuentran implicados. Dependen de una dinámica de paso continuo entre lo virtual y lo real (político/ policial), que los cuerpos que aglomera dejan pasar a través de ellos y reflejan en ese cuerpo más complejo y general que se han construido con la inteligencia.

La tensión entre lo virtual y lo real, propiciada por el *élan vital*, tiene así vigencia a distintos niveles. Al nivel de la conciencia individual, al de la evolución biológica y al de la construcción de las sociedades, herramientas que permiten expresar otras virtualidades en lo concreto de las relaciones humanas, produciendo y transformando las imágenes en torno a ellas.

Bergson introduce dos conceptos clave para tratar de explicar la dinámica social: La moral cerrada y la moral abierta.<sup>199</sup> La moral cerrada se articula de un modo parecido a la *policía* de Rancière. Su estructura fundada en el hábito, busca propiciar estabildades, mantener el funcionamiento del orden social, acallar la irrupción de inestabilidades no mensurables. En contraste, la moral abierta integra la libertad, pero sin descuidar la organización social; no incorpora normas externas como medida de presión o compulsión artificial, sino que revalora el aporte de una conciencia liberada y conectada con la temporalidad, a la cual se toma como guía performativa para aterrizar la lectura de la duración que es capaz de realizar con actos sociales;

---

<sup>198</sup> *Ibí.*, p. 82.

<sup>199</sup> Cf. José Ezcurdia, *op. cit.*, *Del yo como mixto*, pp. 31-62.

aquel regido por esta moral realiza sus jornadas a partir del “llamamiento”<sup>200</sup> con que la *intuición*<sup>201</sup> le provee.

Dentro de la sociedad humana, el impulso vital se escinde en dos formas: como *moral cerrada* en donde predomina el hábito (forma casi instintiva) mediante una moralidad de la obligación sostenida por leyes absolutas e intemporales del deber, ejecutadas por la fuerza de la presión social sobre los individuos *libres*. Y [...] *la moral abierta*; basada en la emoción creadora que rompe la presión social y que permite dar el salto de una moralidad del deber a una moralidad de la libertad y el amor.<sup>202</sup>

Más que el destino de una comunidad de libertad y amor armada gracias a la intuición, que ofrece Bergson como nuevo modo de cohesión para las sociedades desengañadas del sesgo objetivo/espacial, lo que interesa recalcar es el proceso de *ruptura* de la presión social y el *llamamiento* hacia un nuevo orden, del que es sujeto aquel que intuyendo su duración, recupera las potencias creativas de su propia temporalidad.

El cuerpo aparece nuevamente como nodo de esa transformación. Para hacer esto posible es necesario no reducirlo a pura identidad biológica o elemento natural, sino tener presente su condición de imagen. El cuerpo es un mixto donde se mezclan indiscernibles, la materia y la memoria, la extensión y el tiempo, lo actual y lo virtual: la realidad como proceso y no como objeto.

La sociedad, en cuanto mixto, es atravesada por el *élan vital*, y resulta abordada por toda una serie de determinaciones e indeterminaciones de las cuales el cuerpo que ha recuperado su intuición puede obtener nuevos vectores de acción y transformación. Es así como el llamamiento entendido en un sentido menos restrictivo que *la santidad* que exige Bergson de los seguidores de la moral abierta, aparece como el momento inicial del desacuerdo político, opuesto a la moral cerrada del orden policial. Este llamado político parte de los cuerpos singulares, pues su alegato se funda en lo concreto.

Si el cine puede incidir en una construcción social de lo político, es a través de la interrupción de la acción automática y del hábito que el cuerpo conduce. El cuerpo y los films operan en la distribución de lo sensible.

Es a través de la resonancia entre la estructura mixta de ambas, mediada por la intuición de la duración, que su naturaleza de imagen puede trascenderse la dimensión “natural” de

---

<sup>200</sup> Cf. Gabriela Hernández, *op. cit.*, p.84.

<sup>201</sup> Cf. *supra*, pp. 48-51.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 78.

actividad pragmática, para expresar otras potencias creativas que rompen el todo cerrado del hábito y la sociedad policial, renovando así la vida social. La filosofía de Bergson resulta fundamental para esto, pues, como dice Rodolfo Cortés del Moral, en el “Prólogo” al libro *Tiempo y Amor en la filosofía de Bergson*, de José Ezcurdia:

[...] la metafísica de Bergson no se propone únicamente llevar la comprensión de las vidas y la conciencia más allá de las teorías particulares de la ciencia o extraer las consecuencias epistemológicas a que dan lugar las limitaciones de las teorías; muestra elocuentemente que su finalidad suprema consiste en encaminar su indagación ontológica del impulso vital al mejoramiento cualitativo de la condición humana, al desarrollo de un nuevo régimen de experiencia y autoreconocimiento, que permita al hombre actual, al sujeto saturado por todo tipo de estimulaciones hedonistas y afanes triviales, entrar en contacto con la dimensión creativa de la vida y encontrar en ella el genuino de su existencia.<sup>203</sup>

El mixto recuperado por Bergson en el cuerpo-conciencia que se reconoce como tal, el de la vitalidad recobrada, es el centro origen de la reivindicación política tal como es planteada por Rancière. La imagen-tiempo en los films reconfigura la experiencia temporal que la vida vivida superficialmente funda sobre el hábito, y la reconecta con la temporalidad que es creación. El cine irradia una potencia política, al presentar el estado previo a toda configuración cerrada de lo sensible, en el espacio-tiempo de las posibilidades donde refundar lo social, donde posicionar el desacuerdo.

La intuición de la duración, al poner en litigio la partición de lo sensible, realiza una actividad ética y política de irrupción en lo cotidiano. Dentro del cine la recuperación de la intuición del tiempo en las producciones fílmicas, tiene el valor de recuperar ese litigio, esa reformulación de lo sensible que compone el horizonte político.

En este punto se hace evidente el vínculo entre las distintas direcciones toman a lo largo de esta reflexión sobre la imagen cinematográfica y fílmica. El concepto clave es el de *mixto*, que introduce la dinámica entre materia y memoria en los distintos fenómenos presentados. La dinámica del mixto evoluciona los cuerpos de los seres vivos, alimenta su conciencia; permite que el cine tenga una potencia represiva y liberadora, mezclada en las posibilidades de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo en cada film; fortalece al hábito de la fuerza institucional-policial y también promueve el disenso creativo-estético en la formulación política de los cuerpos, los films

---

<sup>203</sup> José Ezcurdia. *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, p.23.



y los lugares. Con el mixto se retoma la constitución ontológica de la realidad, con la conciencia de sus posibilidades.

La intuición del yo como duración, propiciado por la imagen-tiempo, permite recuperar la duración inmanente a la conciencia humana, presencia capaz de reconfigurar las imágenes con que se da mundo. La duración es el flujo del que surge toda manifestación de dispositivos que darán orden a las imágenes, gracias a la regulación del *logos* mediante la palabra. Sin embargo es la *aisthesis* del tiempo alcanzada por la intuición, la que da fundamento al *logos* y su dignidad, en cuanto moviliza al tiempo real (ontológico) de sus concreciones, detenciones en el flujo que participan de la realidad.

La intuición es empatía, resonancia interna que rompe la separación con el exterior.<sup>204</sup> Los films interpelan a esta intuición, la avivan o la someten dependiendo de la tendencia de las imágenes que utilizan para su concreción. Films y conciencias, ambos mixtos, son introducidos así en un proceso de comunicación durante las proyecciones. Si la imagen-movimiento domina en la película, su público se verá prontamente devuelto al centro, sin experimentar apenas la experiencia excéntrica de las imágenes cinematográficas. Si la imagen-tiempo domina, su público se verá interpelado en el extrañamiento que lo devuelve a la profundidad de su memoria concatenando imágenes.

Esta comunicación entre las experiencias y la conciencia, tiene como fundamento el trasfondo de la duración. Lo que acontece es la recuperación de la conciencia que se sabe mixto y que por tanto es capaz de postular su ética crítica como capacidad de operar sobre las imágenes. Esta apuesta ética abraza la política; establece nuevos márgenes de visibilidad, nuevos regímenes perceptivos. Ver una película donde las distintas variedades de la imagen-tiempo interpelan a la duración personal, plantea un desacuerdo sobre lo sensible. ¿Qué estoy viendo? ¿Cómo relaciono las tomas?, podrá preguntarse el espectador despojados de las marcas con las cuales está habituado a interpretar la imagen. Ya no tiene frente a sí los esbozos de una acción posible, sino una vivencia más directa, que no lo expone a la exterioridad sino que lo confronta consigo mismo.

La cuestión se normaliza al interior del cine, pierde su potencial. La respuesta más libre sería el extrañamiento. El no tener referentes institucionales para afrontar lo que se ve, es muestra clara de la insuficiencia de esos referentes para explicar la realidad. La realidad es entonces más compleja, pues hay otros modos de dividir lo sensible. Esos modos alternos de lo sensible movilizado por el cine, plantean el desacuerdo, lo interiorizan al cuerpo, a su duración.

---

<sup>204</sup> Vid. supra, pp. 48-49.

Una película intuitiva violenta las detenciones: debemos generar nuevas particiones sobre lo sensible, el mundo policial no basta.

Se renueva la oposición entre films de la imagen-movimiento y films de la imagen-tiempo. Los primeros resultan más cerrados, pero esto no los hace incapaces de movilizar ciertas potencias políticas que aparecen dosificadas; por eso su realización se relaciona con regímenes cerrados, policiales. Los segundos también pueden inducir al espectador a sentirse aburrido o a perder el interés, si exageran la plasticidad de sus imágenes y no se concretan en ofrecer marcos de referencia suficientes. Deben interpelar a la intuición personal del espectador y conectarse con él, solo así los films movilizan su potencial político como muestra de *percepciones posibles*.<sup>205</sup>

El cine es un dispositivo de manifestación de *aisthesis* y, como tal, enuncia cosas que pueden participar tanto del régimen estético (más cercano a la política) como del representativo (más cercano a lo policial), hilvanados en paralelo con la imagen-tiempo y la imagen-movimiento. La imagen-tiempo tiene mayor potencial político porque está liberada del vínculo con la representación y la acción, con lo que puede ofrecer un mundo de imágenes sin vínculos necesarios, un mundo de posibilidades virtuales amalgamadas en la duración.<sup>206</sup> Estas posibilidades perceptivas recuperan la capacidad de acción en el cuerpo del espectador, y así es como el lugar, las acciones y las relaciones que ese cuerpo figura y refigura, lo colocan en el centro de la política como imagen: cerrada a las reconfiguraciones de la *aisthesis* o permeada en la apertura de lo común y sus múltiples dispositivos que expresan sensorios. Por eso mismo la búsqueda del mixto pueden tener fragmentos narrativos, como en la alegoría de Deleuze sobre el cine neorrealista italiano en su presentación de la imagen-tiempo. Hay una tensión permanente que opera más cercano a una u otra tendencia.

Pensemos en el cine creado bajo la perspectiva de lo cerrado. La producción fílmica en este régimen se limita a reproducir estados de cosas aceptados en lo cotidiano, a construir y perpetuar el sesgo en relación a lo existente y la manera de ordenarlo:

El totalitarismo implica entonces la apropiación e imposición públicas de determinada concepción de lo bueno, de la felicidad pública e individual, por parte del gobierno

---

<sup>205</sup> Rompen la cotidianidad e introducen el desacuerdo con el tránsito virtual/real, temporal/material, irracional/racional, sistema general de imágenes/sistema percibido de imágenes; todos esos mixtos que ponen en movimiento el proceso de concreción fílmica, de concreción corporal y de concreción social que abrevan el potencial político de las percepciones y del cine.

<sup>206</sup> De porque la duración ofrece posibilidades virtuales liberadas, *Vid. supra* pp. 49-54.

totalitario, ya sea que lo imponga desde el Estado o a través de una institucionalidad ad-hoc, centrada en el partido y en el líder que haga sus veces.<sup>207</sup>

Un régimen cerrado impone una concepción unívoca del bien, de los lugares, de las acciones. En la historia del siglo XX los regímenes totalitarios fueron identificados con la construcción de orden a partir del terror, que inmoviliza y ciega la intuición de la duración. Sin embargo, los regímenes policíacos contemporáneos que se encargan de construir lo cerrado, operan de un modo mucho más sutil, encubiertos en la pura visibilidad<sup>208</sup>

El cine es la técnica de reproducción de la luz, que de acuerdo a su capacidad de representación verosímil de la realidad hace todo visible. La aceptación ingenua de tal afirmación lleva a construir en torno a lo cerrado, como contenido y proceso de proyección fílmico. Pero la imagen fílmica debe ser el motivo para un desacuerdo, la manifestación de una ruptura en los hábitos.

Cuando el cine sigue el derrotero de lo cerrado, se vuelve omnicomprendido, concentracionista; expande la voluntad de mantener todo dentro del cine, no permitir cosa alguna fuera de él. Se impone sobre los sentidos sin admitir fracturas, disimulando con insistencia sus grietas. Es el tipo de fascinación descrito por Rudolf Arnheim, que inmoviliza el cuerpo del espectador y sustituye sus percepciones cotidianas con experiencias excéntricas, una percepción cinematográfica modulada de acuerdo a las intenciones del film.

El llamado *Pacto cinematográfico* lleva al espectador a no mirar a través de las rendijas del film, a obviar sus fracciones como invisibles. Leni Riefenstahl, en *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1934-1935)*, presenta el registro documental de la convención del Partido Nazi en Nuremberg, llevada a cabo entre el 30 de agosto y el 3 de septiembre de 1934. La construcción fílmica apuesta por una representación directa que se aprovecha de este pacto, que no cuestiona ni divide lo que al interior de ella se enuncia. Su elaboración incluye una serie de características que en conjunto dan forma a este cine totalizante, auspiciado por un régimen político totalitario en gestación (tal como resultaría el gobierno Nazi):

- Exceso de referencialidad, para colocar en lugar de la percepción cotidiana de la convención una presentación alegórica.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Herbert Gatto. "Reflexiones sobre el concepto de totalitarismo", en Lisa Block, *Cine y totalitarismo*, 39.

<sup>208</sup> Cf. Jacques Rancière. *El desacuerdo*, p. 46

<sup>209</sup> El exceso de referencialidad lleva a utilizar al cine como dispositivo que ejecuta ciertas normas y no como dispositivo de manifestación de sensorios críticos de las tendencias naturales de captación del mundo.

- La disposición arquitectónica del lugar de la convención fue preparado dando especial atención a su presencia en el film, más que a la logística del evento.
- El montaje de las secuencias es *continuum* significativo, que bajo la presentación de algo concreto elabora un dispositivo abstracto de choques y resoluciones jerárquicas:

[...] 30 cámaras dan cuenta de un escenario inconmensurable, extremo, que unifica todo el filme, siendo la convención una continuidad entre desfiles, proclamas, Hitler, desfiles, proclamas, Hitler. Nunca los alemanes habían sido tan protagonistas de sí mismos como entonces.<sup>210</sup>

- El pueblo es convocado y usado en una saturación imaginaria; hombres, mujeres, niños, todos ellos dentro del ideal racial ario, aplaudiendo a los desfiles, a los discursos, extasiados ante los movimientos rituales que rompen su sujeción a la pantalla y se graban sobre la realidad.

La dosificación de los símbolos y discursos permite la construcción de un nuevo mito que se imprime con facilidad sobre la construcción social; la masa se muestra como constituyente indispensable de un cuerpo colectivo, la Nación, cuyas decisiones se toman verticalmente y operan sobre las acciones de la población en su totalidad. La narración de la imagen fílmica cerrada se transfiere al esquema de la sociedad cerrada, brindando un contenido de pura visibilidad, que encubre las invisibilidades excluidas voluntariamente de la representación fílmica, y por ende de la pertinencia social. Ocurre con esto una sutura propagandística:

El exceso de “sí mismos” desde el “lugar común”, confirmado por la sustitución referencial de las imágenes, desbordaba el espacio escénico proveyendo de una continuidad entre el resultado de la película y el cotidiano, contaminando el espacio común de ideología nazi; lo contingente ocupado: todo dentro del cine; nada fuera del cine.<sup>211</sup>

La pertinencia de calificar al tipo de cine ejecutado por Leni Riefenstahl bajo encargo de un régimen político policial, de cine totalitario, plantea una serie de cuestionamientos elaborados por Gustavo Aprea en su ensayo “¿Existe un cine totalitario? Su premisa central es que tanto el

---

<sup>210</sup> Federico Beltramelli. *Cine y Nazismo: el teatro de las operaciones*, en *Cine y totalitarismo*, p.87.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 88.

espectáculo cinematográfico como los gobiernos de cuño totalitario, son productos característicos de la sociedad capitalista tal como se desarrolló en la primera mitad del siglo XX<sup>212</sup>.

La historia del cine da cuenta de la primera parte de esa premisa. El espectáculo cinematográfico logró una rápida difusión global gracias a la expectativa de resultar un negocio rentable para sus promotores. Tal como menciona Godard en sus *Historia(s) del cine*, la fecha fetiche de concreción del espectáculo es aceptada en torno al hecho de ser la primera proyección pública en que se cobró un franco a los asistentes, congregados para ver el ingenioso aparato técnico que devolvía a la fantasmagoría una actividad vital: pequeño triunfo de la narración ante el debacle de los grandes relatos.

Con respecto a los sistemas políticos totalitarios, como el nazismo y el fascismo, su presencia político-policia es consecuencia de un efecto de reacción romántica opuesta a la irrupción fragmentadora de la modernidad industrial. Su intención es recuperar la unidad social, valiéndose de mecanismos institucionales y del terror como demostración de potencia y comunión. Impiden, por tanto, cualquier manifestación divisora (individual o grupal), considerándolas perniciosas para la gran unión total.

El Estado totalitario manipula la memoria social y sus imágenes, aprovechando la pasividad que ha construido. La oposición paralizada es incapaz de levantar la voz, de crear nuevas imágenes. La última palabra es dicha por los medios oficiales, que articulan el relato como un gran englobante cuyas fisuras se pasan por alto. Se construye un monopolio de lo sensible, un régimen perceptivo hecho a modo de los intereses particulares del régimen. El régimen totalitario pretende recuperar algún *gran relato* para justificar su cohesión, no obstante le falta el impulso vital necesario para crear imágenes contundentes: su demostración de fuerza corresponde a la industria del espectáculo. Simulan una mística y una capacidad creadora de la que carecen, por lo que utilizan la fuerza y la violencia para mantener un control forzado, mecánico, de las situaciones vitales.

La interrelación entre ambos sistemas cerrados (el cine y los Estados) es definida por Gustavo Apea del siguiente modo:

[...] el control dogmático de la producción define algunos contenidos característicos de las ideologías totalitarias: glorificación de los valores nacionalistas y de un pasado heroico, subordinación del bienestar individual al bien común, exaltación de la fuerza, veneración de personajes excepcionales (ya sean los líderes que conducen a las naciones

---

<sup>212</sup> Gustavo Apea "¿Existe un cine totalitario?" en *Cine y totalitarismo*, p. 91.

o los mártires que se sacrifican en pos de un ideal) y oposición entre la camaradería propia de la comunidad totalitaria y la agresión de los enemigos del régimen. En definitiva, se trata de la construcción de una visión cerrada y maniquea de las relaciones sociales.<sup>213</sup>

Este enfoque cerrado del cine se encuentra también representado por la actividad de la maquinaria Hollywoodense. Gran parte de sus producciones están enfocadas en la construcción de imaginarios acordes a las necesidades estratégicas del Estado norteamericano. Hay un pasado que se glorifica, una comunidad que se enaltece y una división maniquea del mundo.

Estas tres características se enfocan en la construcción de la *amenaza* con fines estratégicos; esto da sentido a la industria de la guerra y al despliegue militar intervencionista. La amenaza puede estar encarnada tanto en grupos de guerreros disidentes del *sueño americano* (*Daño Colateral*, de Andrew Davis), tensiones con naciones comunistas (*Trece Días*, de Roger Donaldson), aliens (Las series de *Alien* y *Depredador*) e incluso fenómenos naturales fuera de control (*Armageddon*, de Michael Bay). Lo fundamental es crear cohesión social a partir de la idea de una confrontación entre la sociedad (liderada por el Presidente, el Congreso y el Ejército) y estas fuerzas oscuras.<sup>214</sup>

El uso estratégico de los films norteamericanos está construido sobre dos grandes mitos sociales:

- El mito de *La Frontera* se remonta a las primeras colonias inglesas en el territorio (siglo XVII). Los primeros inmigrantes debieron confrontar tanto a un territorio hostil como a un enemigo peligroso (los pobladores indígenas). Este esfuerzo exigió de ellos una preparación en cierta “violencia regeneradora”<sup>215</sup> capaz de conquistar los peligros de las regiones fronterizas, donde el pacto social legítimo no tenía lugar. La legitimidad de tal uso de la violencia proviene de su defensa del interés colectivo.

El mito de La frontera condensa la memoria de la conquista del Oeste, de la construcción de la colectividad nacional y del uso reiterado y legítimo de la fuerza armada contra toda entidad amenazadora de la comunidad y sus reglas. Este relato de la prueba y el triunfo sigue vigente en estado de proceso activo, impregna profundamente la mentalidad norteamericana y se perpetúa en forma de relato jamás cerrado, determinando la

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>214</sup> Cf. Jean-Michel Valentin, *Hollywood, el Pentágono y Washington; Los tres autores de una estrategia global*, pp. 10-12.

<sup>215</sup> Cf. *Ibid.* p. 14

percepción política y estratégica del mundo exterior como frontera. En consecuencia, en este relato el uso de la fuerza no sólo es legítimo sino necesario, y no tiene límite interior.<sup>216</sup>

- El segundo mito esencial es el de *La ciudad sobre la Colina*, que identifica al pueblo norteamericano con el nuevo pueblo elegido. Desde esta idea sus acciones portan una legitimidad superior, que les permite considerarse protectores de la democracia global o incluso salvadores de la humanidad.<sup>217</sup>

Este tipo de películas fetichizan la narrativa, asimilándola a una forma de división de lo real simplificada, sin disidencias. Se crean relaciones simbólicas a través de la imagen de las fuerzas armadas y las agencias de seguridad, que funcionan como vectores de la opinión pública.<sup>218</sup>

Contrario a la intención de manifestar una sociedad sin fisuras, existe otro tipo de cine que reivindica las corrientes alternas en la sociedad; plasma esta tendencia tanto en el contenido de los films como en el cuidado de las condiciones de recepción de las obras: el cine militante. Su realización puede ser documental o ficción, siempre que esté dentro de la instrumentación del cine como herramienta de emancipación o lucha.

Esta insurgencia directa convierte a sus films en un medio informativo que absolutiza las imágenes que procesa a contracorriente de los discursos hegemónicos. Proyecta en las fuerzas institucionales del sistema dominante, la imagen de un adversario monolítico, con lo que construye otro régimen perceptivo cerrado, que se asume contestatario sin dejar de estar perfectamente enmarcado.<sup>219</sup>

“[El cine militante es] aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política, y de las organizaciones que la llevan a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc.” Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo y cine testimonial: son las diversas dimensiones militantes de expresión combinadas en los diversos films y, como todo lenguaje

---

<sup>216</sup> *Idem.*

<sup>217</sup> *Cf. Idem.*

<sup>218</sup> La opinión pública opera como espacio donde basculan los intereses policiales-instituciones de manera ordenada, por tanto la actividad y discusión generada en su interior es diferente al desacuerdo de la política. Los interlocutores de la opinión pública ocupan lugares bien determinados, y su discusión es en torno a posturas bien clarificadas y amalgamadas desde el discurso institucional.

<sup>219</sup> A pesar de que su intención es dar voz a los que no la tienen con ayuda de un enfoque alternativo, sus esquemas de presentación vuelven a silenciar el desacuerdo, tomando una sola mirada. *Cf. Las desventuras del pensamiento crítico*, en *El espectador emancipado*, pp. 29-39.

particular, su uso está sujeto a las diferentes estrategias políticas planteadas por los grupos.<sup>220</sup>

Aunque los films del cine militante no resulten políticos en su concreción, por movilizar la representación policial de la política, su contraparte eminentemente política se encuentra en los procesos creados en torno a cada film.

La manufactura de este tipo de films parte de bases diferentes a las de las grandes productoras y a las de los modos de hacer cine convencional. Se aprovecha la movilidad de los nuevos dispositivos de grabación dando mayor relevancia al dinamismo. La actividad primordial del cine militante es la contrainformación entendida como *desalienación* de los espectadores tipo, modelados a imagen y semejanza de los discursos dominantes. En consecuencia los films proporcionan información encubierta por los mismos films y los discursos tradicionales, para aportar una nueva interpretación de los hechos que abone la experiencia crítica, a partir de los círculos de discusión que se organizan en los cineclubs de barrio.

[...] la organicidad y la instrumentalidad explícitas son unas de las características distintivas de los grupos de documentalistas de intervención política. Organicidad a grupos y movimientos sociales e instrumentalidad en el sentido más primario de constituir una herramienta estético-política de intervención<sup>221</sup>

Es por la necesidad de hacer explícitas estas condiciones que la mayor relevancia crítica del cine militante se encuentre en los circuitos de exhibición que construye a su alrededor: “[...] son las condiciones del contexto extra fílmico de circulación-apropiación los que determinan el carácter de los films del grupo antes que la dimensión discursiva de las obras proyectadas fuera de ese marco”.<sup>222</sup> Su creación requiere por tanto mantener presente al destinatario concreto sobre el que quiere motivarse cierta voluntad de intervención, para hacer que las proyecciones sirvan de apoyo a los procesos sociales.

La recuperación del cine como manifestación de lo político que se busca formular con Rancière, se encuentra cercana a una presencia más sutil. No se trata tanto de los contenidos, los cuales pueden ser en gran parte narrativos, o de la utilización de cierto lenguaje o trama divergente de la hegemónica, sino del extrañamiento encausado por una imagen que violenta el *pacto cinematográfico* que espera una representación en el cine.

---

<sup>220</sup> *Cine y fotografía como intervención política*. Susana Sel (comp.), pp. 53-54.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 68.



Ante la idea de una realidad universal y objetiva, lo que se defiende desde esta postura es la persistencia de la realidad como una virtualidad. Si para Rancière esta virtualidad adquiere la forma del desacuerdo que funda el mundo común de la política, Bergson reivindica la realidad como una virtualidad que incluye a todas las percepciones posibles,<sup>223</sup> a la manera del desacuerdo fundamental que retoma la multiplicidad de sensorios posibles como fundamento de una realidad compartida.

La presencia de múltiples percepciones posibles se manifiesta con mucha fuerza en las imágenes-tiempo de los films, cuando el hábito de la acción suspendido deriva en la reformulación del cuerpo del espectador, trastocado por la interrupción del flujo de su conciencia-acción ávida de contenidos y guiada por una conciencia-memoria que introduce la duración a la representación de sus acciones.

Es a partir de la duración que se crea el nuevo horizonte sensible de lo común, que no es una simple reconfiguración de partes dadas, sino verdadera creación de lo impredecible desde la mera conjunción de las partes y las leyes que operan en ellas. En este proceso, el montaje es fundamental como introductor del tiempo al Todo de la película, a los planos y a sus encuadres, que ya no son entes aislados o bloques de construcción con los cuales ensamblar una obra fija (como en las narrativas cerradas, en su incesante actualización de la gran forma y la pequeña forma cinematográfica)<sup>224</sup>, sino componentes orgánicos del film, experiencia directa del tiempo que se escinden solo al efectuar cortes objetivos en su cuerpo.

Por algo las películas que trastocan la continuidad esperada (cuando la interrupción es meditada y no producto de un pueril error de continuidad), generan ese extrañamiento de la imagen fílmica y de uno mismo, que por lo general es normalizada por el espectador entrenado en las artes de la imagen-movimiento. Pero cuando el extrañamiento es capaz de comunicar su potencia, algo nuevo ocurre en el espectador, una revelación que lo trastoca al nivel de la experiencia estética, que le comunica una pequeña pero potente intuición; eso inefable que puede colocarlo de nuevo en la duración.

Pensemos en los films de lo abierto, aquellas que dejan en su encadenamiento de imágenes (del encuadre al plan al montaje, en esa apertura cinematográfica tan cara a Deleuze) el

---

<sup>223</sup> Cuando menos en lo referente al tiempo común (tiempo donde se determinan los centros de percepción) como preñado de la realidad de las percepciones posibles que se originan, memoria mediante, en él (Cf.. Henri Bergson, *Duración y simultaneidad*, pp. 107-109).

<sup>224</sup> Cf. *supra*, pp. 73-76

margen suficiente para incidir en los regímenes perceptivos cotidianos<sup>225</sup>. Esto lo hacen con pequeños guiños en la trama que bien son decursos que contravienen las convenciones narrativas (como en el caso del neorrealismo italiano, que inaugura la interrupción de la acción sin contratiempos)<sup>226</sup> o revoluciones en el despliegue técnico que contrarían la acción con mayor fuerza o lo disuelven sin reparos.

La tendencia de los films a concatenar imágenes que entretejen una historia, es la expresión de la necesidad de dotar a las imágenes, libres y sin propósito cuando son capturadas al vuelo, del contenido narrativo que la imagen-movimiento requiere para trazar sus horizontes de mundo. Los realizadores dominan la técnica a su conveniencia; según cierto encadenamiento casual centran las imágenes para dotarlas de un sentido narrativo, teleológico. Rancière describe poéticamente esa operación en su ensayo sobre el cine de Anthony Mann:

Sobre todo a través de su mirada, el protagonista organiza la acción, los escenarios y los personajes de la acción. Define la dirección. Nos introduce en ella como espectadores privilegiados. Ese héroe tan poco heroico en su actitud posee ante todo la constancia de quien tiene a su cargo la acción de la película. Y si habla con parsimonia es porque hace de todo su cuerpo el equivalente de una voz narrativa que le da su carne al relato<sup>227</sup>

Pero la misma actividad del cuerpo encargado a la continuidad narrativa puede ser capaz de introducir la virtualidad al plano. Un cuerpo se diluye en la percepción pura, como en varios momentos de *Tokyo History* de Ozu, cuando los personajes que guían la acción se distienden, dejan de ejecutar actos como viajar en tren o desplazarse, y se entregan al silencio de la contemplación de los espacios, de los momentos que no son actos. Así, la continuidad de la acción se interrumpe. Incluso la acción fundida se vuelve una concentración que re-dispone los cuerpos antes activos (los padres que viajan a Tokio desde su ciudad natal para visitar a sus hijos) en la desarticulación de los lugares y las ocupaciones. Quedan desplazados, mientras los hijos los reubican en espacios flotantes donde ejercen la pura virtualidad, sin actualizar actos que concreten su percepción. El espectador es guiado por estos cuerpos entregados la contemplación pura, y así retiene con ellos una experiencia del tiempo meditada a través de los personajes.

---

<sup>225</sup> Jaques Rancière hace un análisis muy bello de la práctica fílmica de Pedro Costa, donde la construcción del film, los hábitos de filmación y la elaboración estética de los encuadres, interpela a ese más allá de la causalidad que invoca la duración y el disenso político que entraña. V. *Las distancias del cine*, pp. 127-141.

<sup>226</sup> Vid. supra, pp. 76-77

<sup>227</sup> Jaques Rancière, *La fábula cinematográfica*, p.101.

Otro ejemplo del coqueteo de esta esencia narrativa que se cuestiona a sí misma a partir de cierta interrupción de la normalidad, se encuentran en *Ser o no ser* de Ernst Lubich. En ella se retoma el núcleo de un cuestionamiento de la representación,<sup>228</sup> que ya en Shakespeare estaba presente en su modalidad narrativa: *¿Acaso un actor que hace de rey es más actor que un rey que hace de rey?*, se pregunta Hamlet y con esto la historia cuestiona la disposición de actores y roles en su actividad pública. Del mismo modo, la película de Lubich presenta en su trama diegética el cuestionamiento del ser, sus actos y los lugares que ocupa.<sup>229</sup>

[...] la reversibilidad entre el mundo del teatro y el teatro del mundo, las representaciones que se precipitan al infinito –el teatro dentro del teatro- y los permanentes juegos de máscaras, disfraces e ilusiones –el teatro fuera del teatro-, la imposibilidad última de decidir dónde termina el “ser” de las cosas y dónde empieza el “no-ser”, por así decir, de la simulación.<sup>230</sup>

Otra película que integra el cuestionamiento profundo de la *verdad* de la distribución de los cuerpos es *El gran dictador* de Charles Chaplin. En esta película Chaplin interpreta a dos personajes: al Gran Dictador, Adenoid Hynkel, y un barbero judío con amnesia que irrumpe en el espacio del orden Estatal como un extraño sin lugar. Curiosamente ambos intercalan roles tras un encuentro casual. Hynkel pierde su uniforme y el barbero anónimo se lo pone. A continuación, Hynkel pierde toda su dignidad de gobernante, la cual estaba vinculada a su uniforme, y el barbero es tratado con todos los honores de la representación que ahora encarna. El mundo es revertido, los cuerpos muestran la fragilidad del orden policial.

El ser es visto a través de las apariencias y por eso opera sobre él la magia de los lugares que vinculan el microcosmos y el macrocosmos, a los eventos discretos subvirtiendo lo sensible. Existen también enfoques que modifican el sensible personal, el de la percepción subjetiva. Una película brasileña abona bastante bien a esta idea. En *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz y Marcelo Gomes la narrativa se entreteje en primera persona. El ojo de la cámara se enviste con la *voz en off* de las notas de un diario, contando los eventos del viaje de un geólogo por las carreteras del Sertao y los recuerdos de su mujer.

---

<sup>228</sup> Con esto sigo a Eduardo Rinesi en la introducción que realizo al libre *Cine y totalitarismo*, editado por él y Lisa Block de Behar.

<sup>229</sup> En esta película un grupo de actores se hacen pasar por combatientes nazis, y representan la irrupción de su falsificación de acción y roles, al interior del sistema cerrado del nazismo. De este modo el régimen nazi aparece a su vez como una mera puesta en escena, una enormísima obra de teatro donde los gestos están al servicio de un performance llevado hasta el paroxismo, para convencerse a sí mismo de su realidad. Los actores al asumirse miembros del régimen, se dan ese acceso al *logos* que anteriormente tenían negado.

<sup>230</sup> Eduardo Rinesi, “introducción”, *Cine y totalitarismo*, pp. 14-15.

Lo que en el principio es una película de viaje (*road movie*) un tanto excéntrica por la vista en primera persona de la carretera y los paisajes, se convierte en una confesión que compromete a la memoria. Poco a poco la narración personal descubre la verdad; el geólogo y su esposa botánica se han divorciado, y con eso las palabras de amor emitidas en momentos anteriores de la película adquieren un toque oscuro, melancólico. El diario de viaje se convierte en una serie de entrevistas a prostitutas y encuentros sexuales, contados con inmovilizaciones. Son fotografías y no video los que dan cuenta de los gestos en los moteles, de la desnudez de los cuerpos. El desplazamiento por la carretera se vuelve una introspección meditativa, cargada de violencia contra el mundo representado bajos los parámetros tradicionales del geólogo. Con ello la exploración psicológica se vuelve intensiva, temporal, comprometiendo a su vez las expectativas del espectador, obligándolo a interiorizar. Lo visible es narrativo, y la acción se convierte en una mera mostración preñada del mixto imagen-tiempo/imagen-movimiento

La relación entre ambos registros –escritura y cinematografía- se entabla y confunde, doble y recíproca, ya que tanto el cine entró a la historia como la historia dio entrada a la representación cinematográfica, en tanto que documento o ilustración. “El cine ha logrado realizar esa escritura de la opsis” [*apud.* Rancière, *Sobre políticas estéticas*], instaurando la escritura del ver, una visión que se opone al mito, a la fábula, a la narración, pero haciendo ver estas prioridades legendarias aunque –habría que agregar- al pasar del decir al ver, no ha dejado de decir<sup>231</sup>

El cine devela su potencial como dispositivo de enunciación del desacuerdo: *Nosotros ya no estamos aquí, nosotros ya no somos esto que se creía de nosotros*, enuncia con la potencia de la imagen que no es materia ni espíritu, sino ambas, en su carencia y búsqueda continua de realización creativa.

El realizador que a mi parecer logra de mejor manera esta disociación del componente narrativo de los múltiples dispositivos fílmicos, y aborda la imagen en toda su potencia, es Jean-Luc Godard. Sus films más clásicos van desde un principio a contracorriente de los hábitos perceptivos, del espectador y del mixto de los films. Ya en *À bout de soufflé*, la película que lo hizo famoso, el montaje fraccionado y violento, acota las tomas, interrumpe acciones, vincula acciones distanciadas, mostrando la desnudez de su implementación. “Esto no es un relato de las acciones, sino una comunicación entre imágenes” parece decirnos. En *Weekend* opera algo similar. La percepción se diluye para integrarse a un flujo donde las acciones se enlazan con la aparente

---

<sup>231</sup> Lisa Block de Behar, *Cine y totalitarismo*, pp. 23-24.

arbitrariedad de una imaginación desbordada: imágenes sueño que son devueltas artificialmente a la concatenación narrativa. Así hace evidente la abstracción de las fórmulas fílmicas tradicionales. Denuncia del esquema de creación, denuncia de los contenidos, denuncia del proceso narrativo de los films. Queda el extrañamiento, el desplazamiento de los lugares y las formas, desancla a los personajes, que pasan de ser pequeños burgueses con aspiraciones pro yanquis, a habitantes de una comuna caníbal, donde la hilaridad es producto de la crudeza de la imagen, de su confrontación con los hábitos del espectador. Apertura y manifestación.

El proyecto más ambicioso de Godard está planteado en una serie de films grabados en cinta, las *Histoire(s) du Cinéma*. En ellos no se presenta solo una suma de las operaciones posibles sobre la imagen y el montaje de la tradición cinematográfica, sino una representación de la representación que diluye toda narración en favor de la experiencia directa del tiempo que es también experiencia política. Godard parece lograr desde el montaje, el deseo de Antonioni de reconstruir el plano secuencia ideal del Todo cinematográfico,<sup>232</sup> que pasa por el grueso de la historia del cine, comunicando la apertura a cada encuadre, cada plano, cada film.

[...] Godard puede afirmar que el cine es el único discurso capaz de contar su propia historia con sus propios medios. [...] todos los procedimientos usados son, entre otras cosas, citas de los sistemas de manipulación de imágenes hechos a lo largo de la historia del cine. No falta nada: desde el iris inventado por Griffith en la segunda década del siglo XX y retomado por Truffaut cuarenta años después, hasta el montaje de atracciones de las vanguardias soviéticas, los *ralentis* y acelerados del impresionismo francés, las acciones alteradas y paralelas del cine clásico norteamericano, las fracturas temporales de un cine heredero del objetivismo literario, los congelados de la imagen del propio Godard de los ochenta y, por supuesto, el largamente debatido y teorizado plano secuencia del cine moderno que, en medio de todo el arsenal retórico que tienen estas *Histoire(s)*, aparece disimulada, y sin embargo, está presente.<sup>233</sup>

Desde la perspectiva técnica se requiere a la manipulación de imágenes que son reproducciones de tomas de diversos filmes, sobreimpresos, encendidos en colorido, acompañados de la *voz en off* de Godard, de otras cintas, de otras personas, haciendo del habla un instrumento plástico de la imagen, las *Histoire(s) du Cinéma* perpetran la perfecta disolución de los lazos convencionales entre el espectador y el film, entre la sociedad pasiva y su reformulación de

---

<sup>232</sup> G. Deleuze, *Cine I; Bergson y las imágenes*, p. 67

<sup>233</sup> Rafael Filippelli, *El montaje de la historia en Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, p.65.

la sociedad abierta, que se identifican compartiendo un encuadre que obliga a dar cabida a la apertura.

En todos estos registros, Godard va al encuentro de la realidad y la metáfora, demostración y la invención, que hacen de la lógica de su cine una manifestación de la reconfiguración de lo sensible. No hay régimen perceptivo que permanezca incólume. Pues se devuelve la dimensión mixta de imagen-tiempo a las cosas, retribuyéndoles el resplandor de un momento sagrado originario. Esto lo aterriza muy bien Eduardo Grüner al comentar un ejemplo de la película *Pacto Siniestro*, referido por el mismo Godard:

Podemos olvidarnos por qué estos dos personajes que viajan en el tren hacen ese pacto tan raro, ese pacto mortífero, ese pacto criminal tan extraño; podemos olvidarnos de todas las motivaciones psicológicas, de toda la estructura, digamos, de acontecimientos argumentales que los lleva a hacer ese pacto. Pero de lo que seguramente, si hemos visto la película, *no* podemos olvidarnos, es del brillo del encendedor olvidado por uno de los protagonistas en el camarote del tren, que condensa siniestramente, en una imagen singular, todo el sentido perdido por nuestra memoria pero retenido por esa percepción. Hitchcock triunfa porque construye su film de tal manera que no podamos olvidarnos de *eso*, de esa “cosa” que es *la Cosa*, el índice mismos de lo “real”, aunque olvidemos todo lo demás. Otros, en cambio, pretenden que retengamos la totalidad, sin que importen mucho los detalles. Esto es no tener en cuenta esa singularidad irreductible a partir de la cual se construye la imposible totalidad que nunca llegará. Ese intentar empezar por la totalidad y después ajustar lo singular a esa totalidad previa es, dice Godard, lo que constituyó el fracaso de Napoleón, de Julio César, de Hitler, de Stalin... y el triunfo de Hitchcock.<sup>234</sup>

Habría que agregar el nombre de Godard a la lista del triunfo sobre la totalización de la imagen. En lo concreto del film se proyecta la política de la vida recuperada en su potencia de imagen. Ahí habría que agradecer a Godard la exploración formal con que acompaña sus contenidos políticos, índices de refracción de la imagen-movimiento en mixto. La síntesis e esta exploración es expresada en el film *Nuestra música*, donde al final de una conferencia dictada en Sarajevo, afirma, desde su voz profunda que deja inferir varios mundos en ese juego de campos y contracampos que manifiesta lo sensible, el latido poderoso del cine: *El principio del cine: ir hacia la luz y dirigirla a nuestra noche. Nuestra música.*

---

<sup>234</sup> Eduardo Grüner, *JLG o el absoluto de la acción en Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, p.101.

## Conclusiones

La metafísica de Bergson que aborda al cuerpo humano como un mixto de materia y memoria, funda una fenomenología original, desde la cual mecanicismo y finalismo dejan de tener validez como modelos de descripción del mundo. Conocer el mundo ya no es entonces descubrir objetos en él, sino entablar relaciones entre imágenes, que existen precisamente como producto de esa interrelación entre un centro de percepción y un flujo de materia-movimiento que es luz revelada en el contacto con los cuerpos de los seres vivos.

Desde esta concepción, toda percepción implica una relación íntima, de interpenetración entre las imágenes del mundo y la imagen central que es el cuerpo. Entre ellas se promueve un flujo perenne, proceso continuo que conforma la realidad. Este movimiento integrado a la materia es el tiempo, depositario de la memoria de las cosas y de los cuerpos, presente de manera constante e ininterrumpida. Esta realidad es un mixto de materia y tiempo, concreción y virtualidad creadora, que se actualiza constantemente, estableciendo sistemas semi-cerrados en torno a cada cuerpo, regímenes perceptivos.

Cada régimen perceptivo posee una caracterización cualitativa que lo determina. Esta brecha existe discretamente entre individuos (animales, plantas, bacterias) semejantes, y se va ensanchando con mayor intensidad en las distintas especies. Cada especie tiene en torno suyo una *aisthesis* determinada por su cuerpo, que constituye el límite dentro del cual puede actuar. Pero la acción nunca es completa, ya que hay lugar para la indeterminación de las acciones cuando el tiempo muerde sobre esas *aisthesis*: son pequeñas interrupciones de la continuidad del espacio, en las que el ser vive debe elegir. La elección no da pie solamente a la repetición de acciones aprendidas con anterioridad, sino a la creación.

La creación existe en las elecciones libres de la conciencia de los seres vivos, cuando comprometen a su memoria entera contrayéndola intensivamente. Mientras más esté comprometido el pasado en la toma de decisiones, más se introduce el tiempo como motor creador en las concreciones que aterriza desde tales virtualidades.

Cuando Rancière habla de la política, se refiere a un proceso similar. Tradicionalmente los cuerpos de los integrantes de una sociedad, son designados de acuerdo al lugar que ocupan y a las acciones ejecutan desde el espacio que les ha sido asignado. Pero como hemos visto, el espacio real (el mixto, compuesto por el tiempo) no es un medio homogéneo donde puedan yuxtaponerse cuerpos a discreción, sino un territorio poblado por las cualidades que cada centro de

indeterminación plantea en su interrelación con las imágenes. Para vaciar esos territorios múltiples de sus cualidades intensivas, hace falta tomar postura en torno a una *aisthesis* concreta, y suponerla abstracta, homogénea y universal. Así los cuerpos pueden ser manipulados como objetos abstractos, hacerlos meras operaciones en el campo de intercambios sociales.

Ese espacio homogéneo es el de la policía institucional, donde el mecanicismo establece leyes, y fija modelos de intercambios. Ante este estado de cosas fijo, la política irrumpe como un proceso siempre inacabado, que aterriza continuamente un desacuerdo básico en torno a la creencia en un espacio homogéneo; ante él coloca los territorios, las *aisthesis* negadas, los regímenes perceptivos silenciados e invisibilidades sistemáticamente por el uso de la pura razón. Las voces de los que no tienen parte en la construcción del espacio homogéneo, rompen lo cerrado del régimen policial, manifestando mediante diversos dispositivos, la validez de sus regímenes perceptivos en la determinación de lo sensible. Esto implica ya no una yuxtaposición de objetos y representaciones, sino la empatía de una intuición que se sabe interna a las cosas, interna al tiempo, a la duración y a la creación. En el proceso se aterrizan las virtualidades de los regímenes perceptivos excluidos en el territorio político construido en el desacuerdo. De este modo disponen nuevos lugares y nuevas participaciones dentro de lo social. Proyectan relaciones con las imágenes que antes se creían inexistentes. La intuición puede operar con potencia en esta distribución de nuevas *aisthesis*, gracias a la naturaleza mixta de la realidad.

El potencial político del cine está relacionado con su capacidad de manifestar disensos sobre lo sensible, de contrariar la causalidad mecánica y presentar la resonancia creativa de la duración sobre la realidad. En la tradición fílmica se manifiestan regímenes perceptivos, que pueden tanto mantener cerrados los sistemas perceptivos, como presentar sistemas abiertos. Aquello que se introduce en encuadre, un plano y un sistema fílmico montado es el tiempo; así en lugar de partes colisionando entre sí como átomos o figurando fragmentos de un rompecabezas, se tienen tomas de vista de un todo, siempre abierto, que se modifica constantemente, como un organismo.

Deleuze reconstruye una historia del cine que considera las dos tendencias a las que el mixto da pie. Mientras los primeros films se mantenían cercanos a la inmovilidad policial de las representaciones de movimientos y acciones, los films que aparecen tras la segunda guerra mundial, son más conscientes del potencial temporal del cinematógrafo. Esta intuición del tiempo que habita a las imágenes, permite concebirlos como cortes móviles de la duración, procesos y no sistemas cerrados. Con este análisis puede distinguir entre imágenes-movimiento e imágenes-



tiempo, entre films que se construyen como conjuntos seriados de imágenes hilvanados sobre un medio homogéneo, y films que introducen las cualidades heterogéneas de las imágenes en un devenir temporal en continua reformulación. Es nuevamente la confrontación entre lo cerrado y lo abierto, el desacuerdo originario de la política que contraría el orden tradicional para volver a disponer los cuerpos (las imágenes) en relaciones antes imposibles.

El espectador de los films es movilizado por estas dos tendencias. Puede recibir la película como una pieza más dentro del orden de las cosas, o vivirla como una confrontación con los hábitos perceptivos. Con la primera experiencia obtiene del visionado un mero entretenimiento que hace las veces de su capacidad de acción, que reemplaza sus acciones o las extiende a la fantasmagoría estéril de las imágenes. Con la segunda, vive una intuición que lo conecta con su memoria profunda, que lo obliga tras el extravío en un universo acentrado de imágenes, a actualizar el desacuerdo primigenio sobre el que se funda la comunidad de lo sensible. Esta contrariedad de su *aisthesis* que contrae su consciencia y las imágenes en torno a él, es una actividad eminentemente política. Aterrizar los contenidos de la película sobre su contexto social o su circunstancia vital, constituiría un momento secundario de su participación política originaria con la imagen cinematográfica.

Es por tanto la constitución mixta (materia y memoria) de la realidad, en su devenir evolutivo, la que permite la comunicación entre estos distintos niveles de dispositivos, herramientas, regímenes sociales, experiencias vitales. Pues frente a una imagen estamos ante el tiempo, ante la sacudida constante del caleidoscopio que no opera sobre lo homogéneo, sino sobre aquello preñado de vida.

A través del cuerpo de la tesis se logró escalar el concepto de mixto (materia y tiempo) a través de distintos niveles de experiencia, partiendo de la concepción bergsoniana del tiempo y encontrando como correlato objetivado la interacción entre las tendencias de la imagen fílmica. Es en torno a ese concepto clave de *mixto*, que los films tienen una estructura que resuena con los espectadores de películas, estableciendo con ello un proceso de implicación más que una recepción pasiva. El mixto latiendo como un proceso inacabado, hace incidir desde los films hacia los espectadores su hábito de tiempo abierto, estructura no totalizada. Esta noción de mixto es también la que liga la filosofía de Bergson con los caminos filosóficos emprendidos por Deleuze y Rancière, pues aparece como corazón dinámico de los procesos de configuración y reconfiguración tanto de la expresión fílmica como de la manifestación de lo sensible (consensual o disensual) que se logra a través de ella.

Se logró por tanto el objetivo de mostrar la pertinencia de las categorías trabajadas a partir de Bergson, para una exposición del potencial político del cine (en el sentido antes expuesto). Así mismo, el análisis de lo fílmico permitió caracterizarlo ya no por lo que tiene de único e irrepetible la técnica cinematográfica, sino por el papel común que comparte con otras actividades de la cultura, que ejercita a través de sus medios específicos. No hay una esencia del cine, sino un dispositivo de manifestación cinematográfico, que opera procesualmente en la elaboración de imágenes, las cuales inciden sobre la corporeidad y conciencia humana.

Mientras el primer capítulo es un desglose enunciativo interpretativo, que recoge las categorías bergsonianas y el uso que se derivará de ellas, los capítulos subsiguientes van haciendo usos más elaborados de esas categorías, complementándolas con otras más específicas que permiten delimitar el discurso primero a lo cinematográfico y después a lo fílmico, no como objetos aislados sometidos a un análisis, sino como imágenes relacionadas con un sensorio intersubjetivo y social.

Argumentalmente<sup>235</sup>, el primer capítulo se encarga de dar la base teórica a la cual se irán agregando conceptos y delimitaciones más finas. Al obtener el concepto de *duración* como distinto del de tiempo espacializado, se obtiene la capacidad para hablar del *mixto* como el proceso de devenir de la realidad, en su tránsito creativo de potencialidades y actualizaciones que las concretan. Este esquema de la creación dirigido por el mixto, explica tanto la formación de tendencias cinematográficas presentadas en el segundo capítulo, como la concepción del disenso que funda la política como un proceso inacabado, que se introduce en el tercer capítulo.

El segundo capítulo sustenta la aplicación de la categoría del mixto al cine y los films, dando además cabida a la comprensión de la imagen cinematográfica como imagen recibida por el cuerpo del espectador. Se traza con esto el esquema de recepción fílmica que hace de los films experiencias concretas, que pueden tanto dirigir a otro centro de indeterminación como a la indeterminación misma sin centro, que produce experiencias excéntricas que contravienen los hábitos perceptivos tradicionales, mostrando la posibilidad de otras articulaciones posibles.

---

<sup>235</sup> La argumentación se da como un despliegue a partir de una intuición inicial, que se va robusteciendo con los conceptos que se le agregan; se construye más como un proceso de enunciación que como un sistema. Qué la imagen fílmica sea una manifestación política (y por lo tanto, despliegue concreto de la potencia política de la imagen cinematográfica) requiere de la aceptación del cuerpo como nodo central de recepción, configuración y refiguración de las imágenes que lo rodean (naturales, sociales, etc.), actividad con la que asienten o disienten de los sistemas de imágenes en los que interactúan. Esta abstracción, a mi parecer, logra apoyo en las posibilidades descriptivas y analíticas que produce en lo concreto, distendidas en torno a lo fílmico, lo cinematográfico y lo político, en el caso de este texto.

El tercer capítulo introduce el concepto de política de Rancière (que posee cierto parecido con la distinción entre sociedades abiertas y cerradas bergsoniana) con el cual la correlación establecida entre films y espectadores, en el esquema receptivo que involucra la participación de la memoria en la configuración activa de relaciones entre imágenes, se presenta como el proceso originario de la actividad política (el disenso con respecto a los regímenes perceptivos hegemónicos) en la captación de los films. Es porque el cuerpo está presente incluso en el disenso consigo mismo, que la recepción fenomenológica de imágenes fílmicas moviliza sensorios, que se entrecruzan con la recepción de lo social y permiten la reconfiguración estética de la realidad (en el nivel donde se reparte lo sensible, y la percepción excluida repunta junto a las validadas por el sistema cerrado o totalizante). En cada uno de estos niveles el proceso arranca del cuerpo en cuanto imagen, y atravesando los dispositivos de manifestación de disensos, aterriza en la reconfiguración activa de relaciones entre imágenes. Por eso la parte final dedicada a constatar este vínculo desde la taxonomía de los films y sus relaciones con lo social, resulta una concreción de las potencias virtuales enunciadas, un indicio de los caminos que pueden seguirse a partir de la aceptación de un potencial política en la imagen fílmica, en cuanto dispositivo creador de manifestaciones sensibles, emitidas por el proyector, reflejadas por la pantalla y refractadas por el mixto que las recibe, pasiva o críticamente.

## Bibliografía

- ANDION, Mauricio [et. al.].  *Icónicas mediáticas: la imagen en televisión, cine y prensa*. México: Siglo XXI, 2007.
- ARNHEIM, Rudolf.  *El cine como arte*. Traducción de Enrique L. Revol y Elena Grau. 4ª reimpresión de la 1ª edición, 1986.
- AUMONT, Jacques.  *La imagen*. Traducción de Antonio López Ruíz. 1ª edición. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, Paidós, 1992.
- BERGSON, Henri.  *Materia y memoria, ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Traducción de Juan Miguel Palacios. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Traducción de Juan Miguel Palacios. Ediciones Sígueme: Salamanca, 1999.
- *La evolución creadora*. Traducción de Pablo Ires; Buenos Aires: Cactus, 2007.
- *Introducción a la metafísica / La intuición filosófica*. Traducción de M. Héctor Alberti; Buenos Aires: Leviatán, 2011.
- *El pensamiento y lo moviente*. Traducción de Pablo Ires; Buenos Aires: Cactus, 2013.
- *La energía espiritual*. Traducción de Pablo Ires; Buenos Aires: Cactus, 2012.
- *Duración y simultaneidad*. Traducción de Jorge Martin; Buenos Aires: Del signo, 2004.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa y Eduardo Rinesi (editores).  *Cine y totalitarismo*. 1ª edición. Buenos Aires: La Crujía Ediciones (Aperturas), 2007.
- CHATEAU, Dominique.  *Cine y Filosofía*. Traducción de Silvia Labado; Buenos Aires: Colihue, 2009.
- DEBORD, Guy.  *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Fidel Alegre; Buenos Aires: la marca editora, 2008.
- DELEUZE, Gilles.  *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff; Barcelona: Paidós, 1984.
- *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff; Barcelona: Paidós, 1987.
- *Cine I: Bergson y las imágenes*. Traducción de Sebastián Puentes y Pablo Ires; Buenos Aires: Cactus, 2009.
- ECHEVERRÍA, Bolívar [et. al.].  *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*; México: Siglo XXI, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei.  *La forma del cine*. Traducción de María Luisa Puga, edición de Jay Leyda; México: Siglo XXI, 1986.

- El sentido del cine*. Traducción de Norah Lacoste, edición de Jay Leyda; México: Siglo XXI, 1974.
- EZCURDIA, José. *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, Instituto de Investigaciones en Educación, La Rana, 2008
- GONZALEZ, Horacio [et. al.]. *¿Inactualidad del bergsonismo?* Buenos Aires: Coahuile, 2008.
- HERNÁNDEZ GARCIA, Gabriela. *La vitalidad recobrada: un estudio del pensamiento ético de Bergson*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- MARRATI, Paola. *Gilles Deleuze: Cine y Filosofía*. Traducción de Emilio Bernini; Buenos Aires: Nueva visión, 2003.
- OUBIÑA, David. *Jean-Luc Godard. El pensamiento del cine: Cuatro miradas sobre Historie(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Una juguetería filosófica; cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- PINEL, Vincent. *El montaje: El espacio y el tiempo del film*. Traducción de Carles Roche; Barcelona: Paidós, 2004.
- QUINTANILLA, Luis. *Bergsonismo y política*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953
- RANCIÈRE, Jaques. *El desacuerdo; política y filosofía*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- La fábula cinematográfica*. Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2005.
- Las distancias del cine*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- En los bordes de lo político*. Traducción de Alejandro Madrid. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.
- El tiempo de la igualdad; diálogos sobre política y estética*. Presentación, traducción y notas de Javier Bassas Vila. Barcelona: Herder, 2011
- Sobre políticas estéticas*. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- SORLIN, Pierre. *El 'siglo' de la imagen analógica, los hijos de Nadir*. Traducción de Victor Goldstein; Buenos Aires: la marca editora, 2004.
- Estéticas del audiovisual*. Traducción de Belén Dezzin. Buenos Aires: la marca editorial, 2005.

## Filmografía

- 2 ou 3 choses que je sais d'elle*. Dir. Jean-Luc Godard, 1967.
- À bout de souffle [Sin aliento]*. Dir. Jean-Luc Godard, 1960.
- Alien [Alien-El octavo pasajero]*. Dir. Ridley Scott, 1979.
- Amen [Amén]*. Dir. Costa-Gavras, 2002.
- A Woman Under the Influence*. Dir. John Cassavetes, 1974.
- Baisers volés [Besos robados]*. Dir. François Truffaut, 1968.
- Bird*. Dir. Clint Eastwood, 1988.
- Blade Runner*. Dir. Ridley Scott, 1982.
- Black Hawk Down [La caída del halcón negro]*. Dir. Ridley Scott, 2001-
- Citizen Kane [El ciudadano Kane]*. Dir. Orson Welles, 1941.
- City Lights [Luces de la ciudad]*. Dir. Charles Chaplin, 1931.
- Crimson Tide [Marea roja]*. Dir. Tony Scott, 1995.
- Demolition Man [El demolidor]*. Dir. Marco Brambilla, 1993.
- Domicile conjugal*. Dir. François Truffaut, 1970.
- El compadre Mendoza*. Dir. Fernando de Fuentes, 1934.
- El coronel no tiene quien le escriba*. Dir. Arturo Ripstein, 1999.
- El evangelio de las Maravillas*. Dir. Arturo Ripstein, 1998.
- El gallo de oro*. Dir. Roberto Gavaldón, 1964
- El prisionero 13*. Dir. Fernando de Fuentes, 1933.
- Enemy of the State [Enemigo público]*. Dir. Ridley Scott, 1998.
- Espelho Mágico*. Dir. Manoel de Oliveira, 2005.
- Faces*. Dir. John Cassavetes, 1968.
- Films socialismo*. Dir. Jean-Luc Godard, 2010.
- First Blood [Rambo]*. Dir. Ted Kotcheff, 1982.
- Freaks [Fenómenos]*. Dir. Tod Browning, 1982.
- Germania, anno zero [Alemania, año cero]*. Dir. Roberto Rossellini, 1948.
- Gran Torino*. Dir. Clint Eastwood, 2008.
- Histoire(s) du cinema*. Dir. Jean-Luc Godard, 1988-1998.
- Ici et ailleurs*. Dir. Jean-Luc Godard, 1976.
- Independence Day [Día de la independencia]*. Dir. Roland Emmerich, 1996.
- Ivanovo detstvo [La infancia de Iván]*. Dir. Andrei Tarkovsky, 1962.

*Je vous salue, Marie.* Dir. Jean-Luc Godard, 1985.

*Je vous salue, Sarajevo.* Dir. Jean-Luc Godard, 1993.

*JLG/JLG - autoportrait de décembre.* Dir. Jean-Luc Godard, 1994.

*Jules et Jim [Jules y Jim].* Dir. François Truffaut, 1962.

*La Chinoise.* Dir. Jean-Luc Godard, 1967.

*La hora de los hornos.* Dir. Octavio Getino, Fernando E. Solanas, 1968.

*L'amour en fuite [Amor en fuga].* Dir. François Truffaut, 1979.

*La passion de Jeanne d'Arc [La pasión de Juana de Arco].* Dir. Carl Theodor Dreyer, 1928.

*La virgen de la lujuria.* Dir. Arturo Ripstein, 2002.

*Le fils [El hijo].* Dir. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 2002.

*L'enfant.* Dir. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 2005.

*L'enfant sauvage.* Dir. François Truffaut, 1970.

*Le silence de Lorna [El silencio de Lorna].* Dir. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 2008.

*Les quatre cents coups [Los 400 golpes].* Dir. François Truffaut, 1959.

*Macario.* Dir. Roberto Gavaldón, 1960.

*Man On Fire [Hombre en llamas].* Dir. Tony Scott, 2004.

*Milion Dollar Baby [Golpes del destino].* Dir. Clint Eastwood, 2004.

*Modern Times [Tiempos modernos].* Dir. Charles Chaplin, 1936.

*Nostalghia [Nostalgia].* Dir. Andrei Tarkovsky, 1983.

*Notre musique.* Dir. Jean-Luc Godard, 2004.

*O Estranho Caso de Angélica.* Dir. Manoel de Oliveira, 2010.

*Offret [El sacrificio].* Dir. Andrei Tarkovsky, 1986.

*Olympia.* Dir. Leni Riefenstahl, 1938.

*Opening Night.* Dir. John Cassavetes, 1977.

*Pickpocket.* Dir. Robert Bresson, 1959.

*Pierrot le fou [Pierrot el loco].* Dir. Jean-Luc Godard, 1965.

*Psycho [Psicosis].* Dir. Alfred Hitchcock, 1960.

*Rear Window [La ventana indiscreta].* Dir. Alfred Hitchcock, 1954.

*Roma città aperta [Roma, ciudad abierta].* Dir. Roberto Rossellini, 1945.

*Rope [La saga].* Dir. Alfred Hitchcock, 1948.

*Rosetta.* Dir. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 1999,

*Sauve qui peut (la vie).* Dir. Jean-Luc Godard, 1980.

*Shadows*. Dir. John Cassavetes, 1959.

*Singularidades de uma Rapariga Loura*. Dir. Manoel de Oliveira, 2009.

*Space Cowboys [Jinetes del espacio]*. Dir. Clint Eastwood, 2000.

*Solaris*. Dir. Andrei Tarkovsy, 1972.

*Stalker [Stalker: La zona]*. Dir. Andrei Tarkovsky, 1979.

*The Gold Rush [La quimera de oro]*. Dir. Charles Chaplin, 1925.

*The Great Dictator [El gran dictador]*. Dir. Charles Chaplin, 1940.

*The Patriot [El patriota]*. Dir. Roland Emmerich, 2000.

*The Taking of Pelham 1 2 3 [Rescate del metro 1 2 3]*. Dir. Tony Scott, 2009.

*The Unknown [Garras humanas]*. Dir. Tod Browning, 1927.

*Tiempo de morir*. Dir. Arturo Ripstein, 1966.

*To Be or Not to Be [Ser o no ser]*. Dir. Ernst Lubitsch, 1942.

*To meteoro vima tou pelargou [El vuelo suspendido de la cigüeña]*. Dir. Theo Angelopoulos, 1991.

*Topaz*. Dir. Alfred Hitchcock, 1969.

*Top Gun [Top Gun: Pasión y gloria]*. Dir. Tony Scott, 1986.

*Torn Curtain [Cortina rasgada]*. Dir. Alfred Hitchcock, 1966.

*Triumph des Willens [El triunfo de la voluntad]*. Dir. Leni Riefenstahl, 1935.

*Une femme douce*. Dir. Robert Bresson, 1969.

*Universal Soldier [Soldado universal]*, Dir. Roland Emmerich, 1992.

*Um Filme Falado*. Dir. Manoel de Oliveira, 2003.

*¡Vámonos con Pancho Villa!* Dir. Fernando de Fuentes, 1936.

*Vampyr*. Dir. Carl Theodor Dreyer, 1932.

*Vertigo [Vértigo]*. Dir. Alfred Hitchcock.

*Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Dir. Karim Ainouz, Marcelo Gomes, 2009.

*Week End*. Dir. Jean-Luc Godard, 1967.

*Z*. Dir. Costa-Gavras, 1969.

*Zerkalo [El espejo]*. Dir. Andrei Tarkovsky, 1975.