

Recebido em out. 2015
Aprovado em fev. 2016

LA MATERIA-IMAGEN BERGSONIANA Y LA FILOSOFÍA DEL CINE DE DELEUZE

JOSÉ EZCURDIA*

RESUMO

El presente texto tiene como objeto dar cuenta de la lectura que hace Deleuze del pensamiento de Bergson, en tanto horizonte de la articulación de su filosofía del cine. En este sentido, toda vez que se revisan nociones bergsonianas como imagen materia, imagen conciencia, memoria, percepción y afecto, entre otras, se aborda la propia concepción deleuziana sobre la interioridad entre cine y filosofía, y el papel y la significación que el cine mismo y el propio pensamiento de Bergson tienen en la filosofía de Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE

Materia. Imagen. Cine. Filosofía.

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

ABSTRACT

The aim of this text is to give an account of the Deleuzian reading of Bergson, as an horizon for the articulation of his philosophy of cinema. In this sense, while reviewing Bergson's notions of matter-image, image-consciousness, memory, perception and affect, among others, this text deals with the Deleuzian conception of interiority between cinema and philosophy, and the role and significance that cinema itself and Bergson's thinking have in Deleuze's philosophy.

KEYWORDS

Matter. Image. Cinema. Philosophy. Knowledge. Device.

INTRODUÇÃO

Es del todo conocido para todo aquel que se haya acercado al pensamiento de Deleuze que Bergson se constituye como uno de sus ascendentes intelectuales capitales. La filosofía de Bergson, junto con la de Spinoza y Nietzsche, es asimilada a tal punto por Deleuze, que se resuelve como uno de los engranes fundamentales de sus planteamientos materialistas y vitalistas. La lectura de las concepciones metafísicas de Bergson asentadas en Materia y memoria, en el caso de la filosofía del cine que Deleuze desarrolla en los textos ya clásicos Imagen-tiempo e Imagen-movimiento, es fundamental. ¿Cuáles son las tesis mayores de Materia y memoria? ¿Por qué Deleuze no se cansa de repetir que este texto, toda vez que revolucionó la filosofía moderna, guarda aún riquísimos filones teóricos de los que cabe extraer múltiples reflexiones?

Acerquémonos a Bergson mismo para ahondar en la filosofía deleuziana del cine.

Bergson, en Materia y memoria, lleva a cabo una determinación de la materia como imagen. La materia no se constituye como privación, como no-ser (Platón), como potencia (Aristóteles), como principio de individuación (Tomás) o como extensión geométrica (Descartes), sino precisamente como imagen, que hace de ésta una conciencia en estado virtual. La materia es una conciencia virtual, en la medida que se constituye como una plexo ilimitado de imágenes móviles. La materia es un flujo de imágenes que se dispersa en una tendencia negativa hacia la mera repetición. Aun cuando la conciencia se encuentra retenida y contenida en estado virtual en la

propia materia extensiva, tiene en está el suelo en el que florece, dado que la materia viva es imagen, y la imagen es la forma misma de la conciencia.¹

Bergson apunta en *Materia y memoria*:

“Deducir la conciencia sería una empresa llena de atrevimiento, pero esto aquí no es verdaderamente necesario, porque al constituir el mundo material nos hemos representado un conjunto de imágenes y es por lo demás imposible representarse otra cosa. Ninguna teoría de la materia escapa a esta necesidad. Reducid la materia a átomos en movimiento: estos átomos, incluso desprovistos de cualidades físicas, no se determinan sin embargo más que en relación a una visión y a un contacto posibles. Aquella sin luminosidad y este sin materialidad. Condensad el átomo en centros de fuerza, dispersadle en torbellinos que evolucionan en un fluido continuo: este fluido, estos movimientos, estos centros no

1 Cfr., Martín, Jorge, ‘La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson’, *Areté*, XII, 1, 2010, p. 59: “Es claro, entonces, que la noción de imagen de Bergson se aleja radicalmente de la fenomenología, para la cual es la conciencia la que ilumina las cosas. Sartre ha explicado de un modo muy claro cómo se diferencian en este punto los planteos de Husserl y Bergson: “para Bergson no hay no-consciente; hay solamente conciencia que se ignora. No existe opacidad que se oponga a la luz y la reciba, constituyendo así un objeto iluminado: existe luz pura, fosforescencia, sin materia iluminada; solo que esta luz pura, difusa en todas partes, no llega a ser actual sino cuando se refleja sobre ciertas superficies que sirven al mismo tiempo de pantalla con relación a las otras zonas luminosas. Hay una especie de inversión de la comparación clásica: la conciencia, en lugar de ser una luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad que va de la cosa al sujeto” (Sarte, Jean Paul, *La imaginación*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973, p: 40). Y es a partir de esta ontología de la imagen que Deleuze puede proponer una naturalización del cine.”

se determinan ellos mismos más que por relación a un tacto impotente, a un impulso ineficaz, a una luz descolorida; pero se trata todavía de imágenes.” (Bergson, MM, 185, 31.)²

Bergson instala a la conciencia en el seno de la materia pues la materia misma es imagen. Este autor acuña una noción de materia viva, que implica una concepción materialista de la conciencia. Imagen-materia e imagen-conciencia, se constituyen como polos interiores de una materia viva o una imagen movimiento sobre la que todas aquellas especulaciones relativas al dualismo y al paralelismo entre materia y conciencia, entre cuerpo y espíritu, se muestran como perspectivas teóricas sin fundamento. La conciencia es materia, dado que la materia se constituye como un plano de imágenes móviles. Materia y conciencia no resultan formas independientes y exteriores entre sí que reclamen una explicación causal en cuanto a la determinación de sus vínculos y sus relaciones.

Deleuze sitúa el hallazgo bergsoniano de la imagen-movimiento en el marco de una crisis de la psicología y la epistemología, en el que el paso de la imagen-conciencia a la imagen-materia presenta una reversibilidad que las perspectivas del idealismo, del realismo y del materialismo mecanicista son incapaces de abordar.³

2 En cuanto a la notación de los textos de Bergson hemos optado por seguir la edición canónica del centenario, Bergson, Oeuvres, PUF, Paris, 1991.

3 Cfr., Matthias Vollet, ‘Imágenes-percepción y cine en Bergson y Deleuze’, Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte, 5, 2006, p 79: “Designar a la materia como un conjunto de imágenes

Deleuze señala en Imagen-movimiento:

La crisis histórica de la psicología coincide con el momento en que cierta posición se hace insostenible: la que consistía en poner las imágenes en la conciencia y los movimientos en el espacio. En la conciencia no habría más que imágenes, cualitativas, inextensas. En el espacio no habría más que movimientos, extensos, cuantitativos. Pero, ¿cómo pasar de un orden al otro? ¿Cómo explicar que los movimientos produzcan de golpe una imagen, como sucede en la percepción, o que la imagen produzca un movimiento, como sucede en la acción voluntaria? Si para explicarlo se involucra el cerebro, hay que dotarlo de un poder milagroso. Y ¿cómo impedir que el movimiento no sea ya imagen, al menos virtual, y que la imagen no sea ya movimiento, el menos posible? Finalmente lo que no parecía tener salida era el enfrentamiento del materialismo y el idealismo, uno queriendo reconstruir el orden de la conciencia con puros movimientos materiales, y el otro el orden del universo con puras imágenes en la conciencia. Había que superar a toda costa esa dualidad de la imagen y del movimiento, de la conciencia y la cosa. Y hacia la misma época, dos autores muy diferentes iban a emprender esta tarea, Bergson y Husserl. (Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1, p. 87)

Según Deleuze, Bergson establece en la noción de

tiene su razón en una especie de epoché: se evita la batalla entre realismo e idealismo, y se habla de las cosas que nos ocurren sensualmente como imágenes, algo que se ve; pero, de otro lado, se respeta la experiencia cotidiana según la cual estas cosas que normalmente vemos siguen existiendo cuando no las vemos de cuerpo presente. La noción de "imagen", como se encuentra antes de la distinción gnoseología-ontología, es un concepto a la vez ontológico y gnoseológico, o sea, un concepto que combina rasgos de ambas categorías. La imagen existe en sí."

imagen-movimiento un horizonte metafísico que viene a dar un suspiro a una reflexión filosófica en la que las nociones de materia y conciencia, al verse cortadas según el patrón de la extensión geométrica, habían terminado por verse sujetas a los problemas derivados de su radical incomunicabilidad. La noción bergsoniana de imagen-movimiento, al hacer de la materia, imagen, y de la imagen, conciencia, da lugar a un materialismo vitalista en el que la materia misma se constituye como conciencia virtual, y las propias imágenes que la atraviesan son la forma de una realidad articulada en una dimensión psíquica o espiritual. Paralelismo y epifenomenismo, son para Bergson perspectivas científicas que en el marco del racionalismo y el idealismo, desconocen la propia figura de la imagen-movimiento, en tanto dato inmediato de la conciencia, que es objeto de la intuición como método de la filosofía.⁴

4 Bergson hace de la intuición el método de la filosofía. La intuición se caracteriza por pensar una duración o imagen-movimiento, que es la estructura fundamental de la conciencia y lo real. Al respecto, Cfr, Bergson, *Pensamientos Metafísicos*, 'Del planteamiento de los problemas', 1275, 30: "Hay, sin embargo, un sentido fundamental: pensar intuitivamente es pensar en duración. La inteligencia parte ordinariamente de lo móvil y reconstruye, bien o mal, el movimiento con inmovilidades yuxtapuestas. La intuición parte del movimiento, lo pone, o, mejor, lo percibe como la realidad misma, y no ve en la inmovilidad más que un momento abstracto, instantáneo, tomado por nuestro espíritu sobre una movilidad."

Asimismo, Cfr, Deleuze, *La imagen-movimiento*, *Estudios sobre el cine* 1, p. 22, en relación a la forma misma de la imagen-movimiento en tanto objeto de la reflexión bergsoniana: "Si se piensa en puros átomos, sus movimientos que dan fe de una acción recíproca de todas las partes de la materia, expresan necesariamente modificaciones, perturbaciones, cambios de energía en el todo.

En este sentido, Deleuze ve en el cine el gran laboratorio en el que se hace patente la forma misma de lo real. Deleuze apunta que Bergson, a pesar de que realiza una crítica al esquematismo de la representación con base en un estudio de la operación del cinematógrafo, establece las condiciones para llevar a cabo una determinación del cine justo como espacio de una metafísica en la que se muestra la forma de la imagen-movimiento. Bergson, no obstante ve en el cinematógrafo un símil del trabajo de la razón que a partir de una serie inmovilidades adosadas –la representación– falsifica la movilidad efectiva de la duración o la materia viva que se muestra directamente a la intuición, establece según Deleuze una noción de imagen-movimiento que hace posible ver en el propio cine un espacio reflexivo sobre la forma misma de lo real, en tanto imagen-materia e imagen-conciencia.

Deleuze apunta al respecto:

Eran factores sociales y científicos que ponían cada vez más movimiento en la vida consciente, y cada vez más imágenes en el mundo material. ¿Cómo no tomar en cuenta entonces el cine, que a la sazón estaba en sus preámbulos y que llegaría a aportar su propia evidencia de una imagen-movimiento? (Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1, p. 88)

Asimismo suscribe:

Y el plano no es distinto de esa presentación de los

Lo que Bergson descubre más allá de la traslación es la vibración, la irradiación. Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos.”

planos. No es mecanismo, es maquinismo. El universo material, el plano de inmanencia, es la disposición maquinística de las imágenes-movimiento. Hay aquí una extraordinaria avanzada de Bergson: el universo como cine en sí, como metacine, y que precisamente implica una visión del cine muy diferente de la que Bergson proponía en su crítica explícita. (Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1, p. 92)

Deleuze señala que a pesar de que Bergson ve en la reconstrucción artificial del movimiento que lleva a cabo el cine, el modelo de una razón que sustituye la duración por el esquematismo de la representación, sienta las bases para una comprensión del cine mismo justo como una metafísica de la imagen, capaz de asir lo real en su movilidad constitutiva: la imagen-movimiento cinematográfica, independientemente de que se despliega como la yuxtaposición de una serie de cuadros, muestra en su simplicidad la forma dinámica de una imagen-materia, de una imagen-movimiento, que es la forma misma de la duración que la intuición aprehende directamente. El cine de este modo irrumpe en el seno de la reflexión filosófica, justo al tratar imágenes móviles, que son precisamente la forma en la que se articula una conciencia material o una materia viva.

El plano de inmanencia deleuziano, en este sentido, toda vez que tiene una fuerte importa spinoziana, se constituye como imagen-materia y es deudor de los planteamientos metafísicos de Bergson.⁵ Junto a nociones

5 Álvarez Asián, Enrique, 'De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica', Eikasia, nov, 2011, p. 95: "Deleuze va a decirnos algo verdaderamente sorprendente, y es que el universo bergsoniano está en estrecha relación con la esencia misma del cine,

y concepciones como la oposición virtual/actual, la duración como diferencia, la intuición como método de la filosofía, el empirismo radical –el análisis mismo de los datos inmediatos de la conciencia–, Deleuze retoma de Bergson su metafísica de la imagen-movimiento, encontrando a la vez en el cine un dominio idóneo que pone en juego sus categorías fundamentales, haciendo asimismo inteligible la forma de esté último y su significación filosófica.

Deleuze apunta en relación a la determinación de la noción de plano de inmanencia, que vertebrata textos fundamentales como *Mil mesetas* o *¿Qué es la filosofía?*:

Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen, sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento. La identidad de la imagen y el movimiento es lo que nos lleva a concluir inmediatamente en la identidad de la imagen-movimiento y la imagen materia. (Deleuze, *La imagen-movimiento*, *Estudios sobre el cine 1*, p. 91)

En cuanto a la importancia del pensamiento de Bergson en relación a la articulación de su filosofía del cine, subraya:

de modo que podemos pensarlo como un universo cinematográfico o como un perfecto “metacine”. Este punto de vista va a dar lugar a una ontología cinematográfica que hace aparecer el proyecto deleuzeano bajo una nueva luz, mostrando plásticamente su concepción inmanente del todo como sistema abierto de imágenes en perpetua variación. Lejos de ser la representación o la copia de una realidad ontológica exterior, las imágenes cinematográficas son imágenes entre otras sobre un sólo y único plano de inmanencia.”

En 1896, Bergson escribía *Materia y memoria*: era el diagnóstico de una crisis de la psicología. Resultaba ya imposible oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior, a la imagen como realidad psíquica en la conciencia. El descubrimiento bergsoniano de una imagen movimiento, y más profundamente de una imagen-tiempo, conserva todavía hoy una enorme riqueza, y cabe sospechar que aún quedan por despejar muchas de sus consecuencias. A pesar de la muy sumaria crítica que Bergson hará del cine poco después, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, según él la considera, con la imagen cinematográfica. (Deleuze, *La imagen-movimiento*, *Estudios sobre el cine* 1, p. 11)

El cine como metafísica y a la vez la metafísica como cine, son para Deleuze vías de la caracterización de un plano de inmanencia en el que se resuelve la materia viva en tanto plexo de imágenes dinámicas. La noción deleuziana de plano de inmanencia, se nutre de una metafísica de la imagen de raigambre bergsoniana, que en la figura del cine encuentra su paradigma y su tópico reflexivo fundamental: la imagen-movimiento. Deleuze se vale del feliz encuentro entre la metafísica de Bergson y la emergencia de la imagen cinematográfica, para nutrir su concepción de plano de inmanencia, que es central en sus planteamientos materialistas y vitalistas.

En este punto resulta importante señalar que para Bergson la materia como conciencia virtual es una noción que sólo existe de derecho: de hecho, la experiencia inmediata muestra imágenes reveladas, imágenes que dan cuenta de la forma de un cuerpo vivo, que hace de la materia misma, conciencia actual. Para Bergson,

el flujo ilimitado de imágenes ciegas extensivas en el que se constituye la materia como conciencia virtual, se contrae en la promoción de un abanico ilimitado de cuerpos vivos, que son el foco por el que las imágenes mismas en las que se constituye la materia, se resuelven en un horizonte intensivo determinado. ¿Cómo es que se lleva a cabo el paso de la conciencia en estado virtual a la conciencia actual, el paso de la materia ciega al cuerpo vivo? La noción de cuerpo supone para Bergson la dimensión psíquica de la imagen: la memoria. La memoria es el principio por el cual las imágenes que pueblan la materia, encuentran un fondo de indeterminación en el que contravienen su orientación extensiva y tu tendencia a la repetición, para enderezarse en una orientación intensiva, que implica una radical transformación de la propia materia-imagen. La materia de ser una imagen ciega, gracias al fondo de indeterminación que ofrece la memoria, deviene un cuerpo vivo que se constituye en un nudo de imágenes perceptivas, afectivas y reactivas. La memoria es la plancha sobre la que la imagen materia se revela, y hace actual bajo la forma del cuerpo vivo la propia conciencia en la que se constituye.

Bergson hace patentes estos planteamientos al dar cuenta de la génesis de la percepción en el horizonte mismo de la imagen-materia: la memoria aparece como el fondo y el punto de refracción en el que la imagen al cambiar de dirección se revela, constituyéndose justo como una percepción que deja de lado todo aquello que no resulta objeto de la acción del cuerpo vivo.

Bergson apunta en cuanto a la génesis misma de la percepción en el corazón de la materia:

“Cuando un rayo de luz pasa de un medio a otro, lo atraviesa generalmente cambiando de dirección. Pero las densidades respectivas de dos medios pueden ser tales que, para un cierto ángulo de incidencia, no haya refracción posible. Entonces se produce la reflexión total. Se forma una imagen virtual del punto luminoso que simboliza, en cierto modo, la imposibilidad en que están los rayos luminosos de proseguir su camino. La percepción es un fenómeno de este género.” (Bergson, MM, 187, 34.)

De igual modo señala:

“Nuestra percepción, decíamos, esta originariamente en las cosas antes que en el espíritu, fuera de nosotros antes que en nosotros [...] En la percepción concreta interviene la memoria, y la subjetividad de las cualidades sensibles reside justamente en que nuestra conciencia, que comienza por no ser más que memoria, prolonga unos en otros, para contraerlos en una intuición única, una pluralidad de momentos.” (Bergson, MM, 352, 246.)

Para Bergson, la materia, al ser imagen, es ya una percepción en estado virtual que la memoria viene a hacer actual.⁶ El cuerpo vivo se constituye justo en un

6 Bergson ahonda en estos planteamientos cuando señala en *Materia y memoria*, 188, 35: “Toda la dificultad del problema que nos ocupa proviene de que se representa la percepción como una vista fotográfica de las cosas, la cual se tomaría desde un punto determinado con un aparato especial, como el órgano de la percepción y se desenvolvería en seguida en la sustancia cerebral por no sé qué proceso de elaboración física o química. ¿Pero cómo no ver que la fotografía, si es que la hay, está ya tomada, obtenida ya, en el interior mismo de las cosas y por todos los puntos del espacio?”

Deleuze en *La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1*, p., 93-94, comenta en relación a estos planteamientos: “En la imagen-movimiento no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, son tan sólo

horizonte perceptivo dado por la memoria que es su principio constitutivo. La memoria contrae un dominio acotado de imágenes del flujo de la materia viva, dando lugar a una percepción determinada.⁷ En este sentido, la propia percepción, se resuelve en una reacción, que implica la afirmación misma de la materia-imagen como cuerpo vivo. El cuerpo se constituye como tal, justo en la medida que aparece como un engranaje de imágenes-percepción que se desdoblán como imágenes-reacción. La acción misma del cuerpo, es la propia percepción que en el cuerpo cambia de dirección. Y el punto mismo de refracción en el movimiento imagen-percepción/imagen-acción, es la afección que da cuenta de una percepción cuya distancia respecto al cuerpo es igual a cero.⁸

líneas o figuras de luz. Los bloques de espacio-tiempo son figuras de este tipo. Son imágenes en sí. Si no se le aparecen a alguien, es decir, a un ojo, es porque la luz todavía no es reflejada ni detenida, y, propagándose siempre, nunca (es) revelada. [...] En síntesis, no es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de las imágenes, o la luz, lo que es conciencia, inmanente a la materia. En cuanto nuestra conciencia de hecho, ella será, solamente la opacidad sin la cual la luz "propagándose siempre, nunca se hubiese revelado".

7 Cfr., Alexis Philolenko, Bergson, p. 129: "Tan corta que se suponga una percepción [...] ella ocupa siempre una cierta duración, y exige por consecuencia un esfuerzo de la memoria [...] De esta hipótesis, Bergson desgaja dos conclusiones fundamentales. Por un lado, la introducción de la memoria en el universo de la percepción será el verdadero principio de 'la aportación de la conciencia individual'. Tomada en su pureza, desembarazada de todos los recuerdos, la percepción pura es impersonal; pero reubicada en el esfuerzo de la conciencia viviente en su singularidad, es sólo por la intervención de la memoria que ella se singulariza".

8 Cfr., Martín, Jorge, 'La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson', Areté, XII, 1, 2010, p. 59: "Entre la percepción y la

Percepción-afección-reacción, son los tres momentos en los que se constituye el cuerpo vivo, en tanto una memoria que ha enroscado las imágenes-movimiento de la materia viva, llevando adelante el paso de la materia imagen como conciencia virtual, a la materia misma en tanto conciencia actual.

Bergson nos dice en *Materia y memoria*:

“La percepción, entendida como la entendemos nosotros, mide nuestra acción posible sobre las cosas y por ello, inversamente la acción de las cosas sobre nosotros. Cuanto mayor es el poder de obrar del cuerpo, más amplio es el campo que abarca la percepción” (Bergson MM, 205, 57.)

“Pasad ahora al límite, suponed que la distancia se hace nula, es decir, que el objeto a percibir coincide con nuestro cuerpo, esto es, en fin, que nuestro propio cuerpo sea el objeto a percibir. Entonces ya no se trata de una acción virtual, sino que es una acción real lo que expresará esta percepción enteramente especial: la afección consiste en esto mismo.” (Bergson, MM, 205, 57.)

Percepción-afección-reacción son los tres momentos de una imagen materia que gracias a la memoria en la que se despliega actualiza la conciencia virtual que late en su seno. Los cuerpos vivos se destacan de la

acción, Bergson intercala la afección: una impresión sobre nuestro cuerpo que nos sugiere alguna reacción. El propio cuerpo es una imagen que se diferencia de todas las restantes porque se la conoce también interiormente a través de afecciones. Cada afección es una invitación a actuar, que puede ser aceptada o rechazada. Esto quiere decir, entonces, que en este universo de imágenes movientes que plantea Bergson, hay seres vivos que reflejan dichas imágenes y que establecen un intervalo entre la acción y la reacción.”

imagen-materia según la tensión y la profundidad de su memoria, dando lugar a un registro intensivo peculiar. El vitalismo bergsoniano es una ontología de la imagen que se constituye como fundamento de la inteligibilidad del cuerpo vivo, justo en tanto la formación del sistema imagen-percepción/imagen-afección/imagen-reacción. El cuerpo vivo afirma la potencia de obrar de su principio inmanente, la materia viva, la memoria, precisamente en un horizonte afectivo-perceptivo-reactivo que revela y otorga actualidad a las imágenes en las que la propia materia se constituye.

Deleuze sigue a Bergson de cerca en lo relativo al momento mismo de la génesis del cuerpo vivo y del propio horizonte perceptivo-afectivo-reactivo en el que se afirma como tal. La génesis del cuerpo, es la génesis de la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-reacción, que serán para Deleuze las directrices de una ontología de la imagen. Esta ontología de la imagen, encontrará en el encuadre cinematográfico justo el recurso idóneo para llevar adelante su articulación y la posibilidad de dar cuenta de la forma dinámica y viva de la propia imagen-movimiento.

Deleuze señala en Imagen-movimiento:

Y es éste el primer avatar de la imagen-movimiento: cuando se la refiere a un centro de indeterminación, se vuelve "imagen-percepción". (Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1. p. 98)

Aún se está en la imagen-percepción, pero además se va entrando ya en la imagen-acción. En efecto, la percepción no es sino uno de los costados de la desviación, y el otro es la acción. Lo que se llama acción, estrictamente hablando, es la reacción

retardada del centro de indeterminación.” (Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1. p. 98)

Pero el intervalo no se define únicamente por la especialización de las dos caras-límites, perceptiva y activa. Hay intermedio. Lo que ocupa el intervalo, lo que lo ocupa sin llenarlo ni colmarlo, es la afección.” (Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1. p. 99)

En este contexto suscribe:

Aquí es donde podrán constituirse sistemas cerrados, “cuadros”, en el sentido de la pintura. Los seres vivientes “se dejarán atravesar en cierto modo por aquellas acciones exteriores que les son indiferentes; las otras, aisladas, a causa de su mismo aislamiento, pasarán a ser percepciones”. Tal operación consiste exactamente en un encuadre: ciertas acciones padecidas son aisladas por el cuadro, y desde ese momento –como ya veremos–, quedan adelantadas, anticipadas. (Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1. p. 95)

El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción. Lo cierto es que en una película, al menos en sus características más simples, siempre hay predominio de un tipo de imagen: según el tipo predominante, corresponderá hablar de montaje activo, perceptivo o afectivo. (Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1. p. 107)

Deleuze ve en la metafísica bergsoniana una fenomenología que en el cine encuentra su marco

reflexivo privilegiado: la imagen movimiento, y su desdoblamiento en imágenes percepción, afección y reacción, se constituye en el 'encuadre' a la vez como una analítica de la materia viva y como un estudio de los devenires de la conciencia. El encuadre cinematográfico recae justo sobre la forma del cuerpo vivo o la materia viva, en tanto pone de relieve las percepciones, las afecciones o las reacciones, que dan lugar al paso de la materia misma como conciencia virtual a la conciencia actual. Sistema percepción-afección-reacción y encuadre cinematográfico, son el binomio de una ontología de la materia-conciencia.

Según Deleuze el cine, en términos generales, se caracteriza por desarrollar algún tipo de imagen, dando lugar precisamente a un cine perceptivo, afectivo o reactivo. Nuestro autor apunta al respecto:

Se ha dicho con frecuencia que Griffith era el inventor del montaje por haber creado, el montaje de acción. Pero Dreyer inventará un montaje e incluso un encuadre de afección, regido por otras leyes, por cuanto *La Pasión de Juana de Arco* es un caso de film casi exclusivamente afectivo. Vertov es quizá el inventor del montaje propiamente perceptivo, que encontrará desarrollo en todo el cine experimental. (Deleuze, *La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine* 1. p. 107)

Cine de acción, cine perceptivo y afectivo, son vertientes analíticas de la imagen que destacan justo alguno de los momentos constitutivos del cuerpo vivo. Deleuze, en *Imagen-tiempo e Imagen movimiento*, lleva a cabo un rico estudio de la producción cinematográfica desde Charles Chaplin hasta sus días, precisamente a

partir de una apropiación de la ontología bergsoniana y su concepción de la imagen-materia/imagen-conciencia.

Ahora bien, para Bergson el propio sistema percepción-afección-reacción no aparece como la única dimensión de la conciencia. El cuerpo vivo no se reduce a una estructura sensomotora fija y cerrada. La memoria no sólo hace posible la articulación de regímenes de experiencia limitados y reflejos, sino que, por la tensión y la indeterminación en la que se constituye, por un lado promueve afecciones y reacciones novedosas que le permiten al organismo responder a las exigencias del medio e impulsar un proceso adaptativo, y por otro, gracias un fenómeno de 'torsión' o intuición, precipitar una suerte de recuerdo creativo, 'recordarse' o aprehenderse a sí misma, afirmando su forma justo en tanto conciencia virtual, que deviene actual. Para Bergson, la memoria se afirma en un grado de tensión determinado, que asegura el nivel y la cualidad de las imágenes que condensa. En este sentido, la memoria no sólo da lugar al enriquecimiento del sistema percepción-afección-reacción en vistas de la adaptación misma, sino también a su ruptura, detonando la condensación de imágenes correspondientes al plano de un recuerdo puro, que desbordan los intereses adaptativos de la propia corporalidad sensomotora.

Bergson apunta al respecto:

"La misma vida psicológica se repetirá pues un número indefinido de veces, en los escalonamientos sucesivos de la memoria, y el mismo acto del espíritu podría representarse a alturas diferentes. En el esfuerzo de la atención, el espíritu se entrega siempre por entero, pero se simplifica o se complica según el nivel que escoge para cumplir sus evoluciones.

Ordinariamente es la percepción presente la que determina la orientación de nuestro espíritu; pero según el grado de tensión que nuestro espíritu adopta, según la altura a la que se coloca, así desarrolla esta percepción en nosotros un mayor o menor número de recuerdos-imágenes.” (Bergson, MM, 250, 115.)

De igual modo señala:

“Para evocar el pasado en forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber conceder importancia a lo inútil, es preciso querer soñar. Aun el pasado al que así nos remontamos es escurridizo, siempre está a punto de escapárenos, como si esta memoria regresiva fuese contraída por la otra, más natural y cuyo movimiento hacia adelante nos impele a actuar y vivir.” (Bergson, MM, 228, 87.)

Para Bergson, la memoria se constituye como un cono en el que el fondo de recuerdos (base) concurren para la delimitación y la articulación de la percepción presente, y con ella de las afecciones y las reacciones que aseguran la forma del cuerpo vivo ante el medio en el que le es dado desenvolverse (vértice).⁹ Es tan precisa la

9 Cfr. Alicia Rodríguez Serón, ‘Bergson: duración psicológica y acto libre’, p. 250: “Cada nuevo recuerdo está enriquecido por la percepción, cada nueva percepción está suscitando el esfuerzo de la memoria. De tal manera que, ente el objeto y la percepción, se establece un verdadera ‘circuito’, donde se intercambian recuerdos y movimientos [...] Lo que aquí nos interesa es la idea de que no hay un único circuito, sino una serie de círculos cada vez más extensos cuya visión es ampliada por nuestra percepción a medida que nuestra memoria se fija más lejos en el pasado, integrando el mismo efecto en sistemas cada vez más amplios, de tal modo que ‘a una mayor expansión de la memoria’ corresponden ‘capas más profundas de

relación de la memoria con el sistema sensomotor, que parecería que la memoria misma estuviese volcada sólo a la afirmación del cuerpo vivo en tanto centro de acción. No obstante, la memoria, por su tensión constitutiva, bien puede sustraerse de la propia corporalidad sensomotora, y contemplar los recuerdos puros en los que se afirma. Es la abolición misma de la memoria sensomotriz lo que posibilita la actualización de la memoria pura, justo en tanto una materia-imagen o duración, que se determina en un plexo inagotable de imágenes dinámicas. La memoria pura deviene recuerdo cuando la materia como conciencia virtual se afirma como conciencia actual, sin el concurso del propio sistema percepción-afección-reacción.

Bergson, a lo largo de su obra, da cuenta de la memoria pura justo como objeto de una intuición que posibilita experiencias diversas que no se explican por la sola corporalidad sensomotora: fenómenos como el sueño, la telepatía o la premonición, hasta experiencias como la estética o la mística, se acompañan muchas veces de desórdenes nerviosos que hacen patente el desmontaje del sistema sensomotor y la irrupción en la conciencia de imágenes-recuerdo propias de una memoria pura que se identifica con la imagen materia o el impulso vital.

Bergson ofrece el ejemplo de aquellos que en un momento de extremo peligro, ven desfilarse su vida en todos sus detalles:

“Coextensiva a la conciencia, [esta memoria] retiene y alinea unos tras otros todos nuestros estados a

la realidad”

medida que se producen, dejando a cada hecho su lugar y por consiguiente señalándole su data, moviéndose realmente en el pasado definitivo y no, como la primera, en un presente que comienza de nuevo y sin cesar [...] Pero nada más instructivo, a este respecto, que lo que se produce en ciertos casos de sofocación brusca, en los ahogados y ahorcados. El sujeto, vuelto a la vida, declara haber visto desfilar por delante de él, en poco tiempo, todos los acontecimientos olvidados de su historia, con sus más ínfimas circunstancias y en el orden mismo en que se habían producido." (Bergson, MM, 292, 168 y 295, 172.)

Bergson establece una distinción entre memoria pura y memoria sensomotriz.¹⁰ A pesar de que se engarzan en una relación circular en la que la primera brinda un fondo de imágenes a la segunda para condensar la percepción presente, y la primera incrementa la forma misma de la segunda justo en tanto horizonte de indeterminación al ofrecerle percepciones diversas; éstas bien pueden experimentar una disociación y una integración en

10 Cfr. Manuel García Morente, La filosofía de Bergson, p. 95, 96: " Hay, pues, que distinguir dos clases de memoria, una memoria que llamaríamos del cuerpo y otra memoria que diríamos memoria del espíritu o memoria pura. La primera no es otra cosa que la disposición de mecanismos motores arreglados para funcionar a la primera llamada [...] Aquí tenemos lo que podríamos llamar memoria mecánica o del cuerpo. En cambio, muy distinta es la otra memoria. Es la conservación pura y simple, es la duración psíquica misma que, en su proceso de movimiento, organiza lo que acoge y recoge a su paso. Todo lo conserva sin esfuerzo mecánico por sólo la virtualidad que la define como duración pura [...] Esta memoria puramente psíquica, o por mejor decir, esta memoria que no es sino la conciencia misma, es independiente de toda localización cerebral, de toda conmoción nerviosa."

un nuevo nivel, en la que la propia memoria pura se orienta a la producción y contemplación de imágenes que afirman la forma de un conocimiento intuitivo en el que la conciencia se aprehende directamente a sí misma dando lugar a percepciones, afectos y acciones también puros, voluntarios, que a su vez dotan a la corporalidad liberada de la rigidez sensoriomotora, de una plasticidad y un carácter creativo, dado justo por el fondo productivo de las imágenes-materia en la que se despliega.¹¹

En este sentido, Deleuze, al estudiar la metafísica que encierra Materia y memoria, encuentra una ontología que hace inteligible no sólo el tratamiento que de la imagen hace el cine de acción o sensoriomotor, de factura norteamericana, sino un cine europeo, un cine de arte que se encamina al análisis y la producción de percepciones, afectos y acciones puras. El expresionismo alemán, las escuelas francesa y soviética, hacen de la imagen cinematográfica el espacio a la vez reflexivo y creativo

11 Al respecto Cfr., Deleuze, La imagen-movimiento, Estudios sobre el cine 1, p. 95: donde nuestro autor hace referencia a estos planteamientos en la filosofía de Bergson: "Pero, por otro lado, las reacciones ejecutadas ya no se encadenan inmediatamente con la acción padecida: en virtud del intervalo, son reacciones retardadas, que tienen tiempo para seleccionar sus elementos, organizarlos o integrarlos en un movimiento nuevo, imposible de concluir por simple prolongación de la excitación recibida. Reacciones de este género, que presentan algo de imprevisible o de nuevo, se llamarán 'acción' estrictamente hablando. Así, la imagen viviente será 'instrumento de análisis por lo que respecta al movimiento recogido, e instrumento de selección por lo que respecta al movimiento ejecutado'. Al no deber este privilegio más que al fenómeno de la desviación o del intervalo entre un movimiento recogido y un movimiento ejecutado, las imágenes vivientes serán, 'centros de indeterminación' que se forman en el universo acentrado de las imágenes-movimiento."

relativo a un orden inconsciente capaz de tutelar la vida consciente y la propia corporalidad sensomotora. Deleuze encuentra en la ontología de Materia y memoria la herramienta para rastrear la evolución de un cine de arte que aborda la imagen-tiempo (y no ya sólo la imagen-movimiento) que diversas perspectivas artísticas –surrealismo, futurismo, constructivismo– y científicas –psicoanálisis, psiquiatría– revisan, desde sus respectivos lenguajes especializados y con sus métodos peculiares de investigación.

Deleuze apunta al respecto:

Tanto es así que Bergson no cesa de girar en torno de la conclusión siguiente, que también caracterizará al cine: el reconocimiento atento nos informa mucho más cuando fracasa que cuando tiene éxito. Cuando no conseguimos recordar, el prolongamiento sensomotor queda suspendido y la imagen actual, la percepción óptica presente no se encadena ni con una imagen motriz ni con una imagen recuerdo que restableciera el contacto. Entra más bien en relación con elementos auténticamente virtuales, sensaciones de dejá vu o de pasado “en general” (debo haber visto a ese hombre en alguna parte...) imágenes de sueño (tengo la impresión de haberlo visto en sueños), fantasías o escenas teatrales (parece jugar un rol que me es familiar...). En síntesis, no son la imagen-recuerdo o el reconocimiento atento los que nos dan el justo correlato de la imagen óptica-sonora, sino más bien los trastornos de la memoria y los fracasos del reconocimiento (Deleuze, La imagen-tiempo, Estudios sobre el cine 1. p. 80.)

De igual modo acota:

Ello explica que el cine europeo haya recogido muy tempranamente un conjunto de fenómenos:

amnesia, hipnosis, alucinación, delirio, visión de los moribundos y sobre todo pesadilla y sueño. Este fue un aspecto importante del cine soviético y de sus variables alianzas con el futurismo, el constructivismo, el formalismo: del expresionismo alemán y sus variables alianzas con la psiquiatría o el psicoanálisis; o de la escuela francesa y sus variables alianzas con el surrealismo. El cine europeo encontraba así un medio para romper con los límites “americanos” de la imagen-acción, y también para alcanzar un misterio del tiempo, para unir la imagen, el pensamiento y la cámara en una misma “subjetividad automática”, contraponiéndose a la concepción de los americanos, demasiado objetiva. (Deleuze, *La imagen-tiempo*, Estudios sobre el cine 1. p. 80.)

Deleuze establece una distinción entre un cine de acción y un cine de arte. Mientras que el primero, impulsado por la industria cinematográfica de Hollywood y su contrapunto en el régimen nazi, viene a reducir al cine a un aparato de propaganda¹², el segundo, en el ambiente de la posguerra, desarrolla un análisis de aquellas fuerzas inconscientes que toda vez que atizaron la consumación

12 Cfr, Deleuze, Guilles, *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2, Paidós comunicación, Trad. Irene Agoff, Barcelona, 2010, p. 349: “El libro de Krackauer, *De Caligari a Hitler*, tiene el interés de mostrar en qué forma el cine expresionista reflejaba el ascenso del autómatas hitleriano en el alma alemana. Pero este punto de vista era todavía exterior, mientras que el artículo de Walter Benjamin [La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica] se instalaba en el interior del cine para demostrar de qué modo el arte del movimiento automático (o, como él decía de manera ambigua, el arte de reproducción) debía coincidir con la automatización de las masas, la puesta en escena de Estado, la política convertida en «arte»: Hitler como cineasta... y es verdad que, hasta el final, el nazismo se piensa en competencia con Hollywood.”

de la barbarie, representan también una senda de liberación. Mientras que el cine de acción se articula en el montaje de un sistema percepción-afección-reacción, que enaltece en el espectador la afirmación de un registro de experiencia meramente reflejo destinado a fomentar el nacionalismo y el imperialismo norteamericano o nazi, el cine europeo de la posguerra por su parte aparece como horizonte crítico de la cultura, ofreciendo a su vez una dimensión artística que investiga la imagen tiempo, es decir, imágenes de la memoria pura, irreducibles a la sola motricidad sensomotora, capaces de suscitar tanto la reflexión, como la experiencia estética.¹³

13 Cfr., Dávila Martín, Estefanía, 'Imágenes anacrónicas, tiempos heterogéneos. La poética cinematográfica de Gilles Deleuze como estudio de la crisis de la representación en el arte'. A parte Rei. Revista de filosofía, 75, 2011, p. 5: " El primer volumen de los estudios sobre cine de Deleuze se cierra con la crisis de la imagen-acción. El concepto de imagen tiempo permite dar cuenta de la mutación acaecida en el cine de posguerra, de la fractura entre el cine "clásico" y el "moderno". Pero la articulación entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo traza no sólo una articulación interna a la historia del cine, sino también una articulación entre el cine, las otras artes y un cierto estado del mundo. A través de la clasificación de las imágenes que Deleuze propone, se perfila una historia del cine como una historia de las apuestas estéticas, políticas y filosóficas de nuestro siglo".

Asimismo, Cfr., Martín, Jorge, 'La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson', Areté, XII, 1, 2010, p. 67: "La imagen-tiempo comenzó a suceder a la imagen-movimiento cuando entró en crisis el cine de acción. Para Deleuze, el nuevo cine no es ni más bello, ni más profundo, ni más verdadero que el cine clásico; y si bien se continuarán haciendo films de acción, puesto que de ellos dependen los grandes éxitos comerciales, el alma del cine requiere ahora un mayor grado de pensamiento. ¿Por qué entró en crisis la gran forma? Deleuze señala algunas causas: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del "sueño americano", la nueva conciencia de las minorías,

El cine europeo en este sentido, apunta Deleuze, se encamina en una senda experimental y aborda problemas como el del flash back, en el que el pasado irrumpe en el presente, modificando la cualidad en la que se constituye y los derroteros de su devenir. El cine europeo, al abordar las imágenes-recuerdo, realiza una arquitectura de la conciencia en la que la psicología y la metafísica se confunden –precisamente en el tratamiento de las imágenes-movimiento y las imágenes tiempo que se imbrican– tratando cuestiones propiamente filosóficas, como aquellas de las relaciones y tensiones entre determinación e indeterminación, destino y azar, necesidad y libertad.

En relación a este punto Deleuze señala:

El problema del flash-back es que tiene que recibir su necesidad de otra parte, así como las imágenes-recuerdo deben recibir de otra parte la marca interna del pasado. Es preciso que la historia no se pueda contar en presente. Es preciso, por tanto, que alguna otra cosa justifique o imponga el flash-back y marque o autentifique la imagen-recuerdo. En este aspecto la respuesta de Carné es muy clara: es el destino el que desborda al determinismo y a la causalidad, es él quien traza una superlinealidad, es él quien da a la vez una necesidad al flash-back y una marca del pasado a las imágenes-recuerdo. De este modo, en

etc. En este nuevo cine, que comienza a manifestarse plenamente con el neorrealismo italiano hacia 1948, se deshacen los vínculos sensorio-motores. Es un cine de vidente y no de acción, un cine en el que se presentan situaciones puramente ópticas y sonoras sin ninguna prolongación motriz. Y si bien no desaparece por completo el movimiento, el tiempo no está más subordinado a él. La imagen-tiempo, que es tiempo puro, ha conquistado su autonomía y ahora es el movimiento el que depende del tiempo.”

Le jour se lève, el sonido de la cantinela obsesiva llega desde el fondo del tiempo para justificar el flash-back, y la "ira" arrastra al héroe trágico hasta el fondo del tiempo para entregarlo al pasado. (Deleuze, La imagen-tiempo, Estudios sobre el cine 1. p. 72).

La memoria pura es el objeto de un cine de arte que le restituye a las fuerzas del inconsciente una eficacia en la formación tanto del carácter del sujeto, como de la cultura. El flash back, entre otros recursos discursivos cinematográficos, encuadra imágenes-recuerdo que a la vez que desarbolan y reorientan la estructura repetitiva del sistema percepción-afección-reacción, abren una posibilidad reflexiva en torno a problemas éticos, estéticos y metafísicos capitales. Como venimos diciendo, Deleuze ve en la metafísica bergsoniana un campo fértil para pensar y recrear las dinámicas psicológicas y la significación filosófica del binomio consciente-inconsciente, justo en el campo de un lenguaje cinematográfico en el que el montaje tiene a la imagen recuerdo como uno de sus objetos fundamentales.

El cine, desde la perspectiva deleuziana, viene a renovar las artes y a la filosofía misma en el sentido de que el tratamiento de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, bien puede suscitar un proceso de 'desestratificación' a partir del cual el espectador es capaz de remontarse al propio plano de inmanencia, en tanto un horizonte impersonal y preindividual que se resuelve como fuente de afectos puros y la producción de sentido.¹⁴ El cine para Deleuze tiene una dimensión

14 Álvarez Asiáin, Enrique, 'De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica', Eikasia, nov, 2011, p. 107: "Regresemos una vez más al universo de imágenes materiales que Deleuze toma

decididamente filosófica en la medida que coloca al espectador en horizonte de imágenes que sitúan a la conciencia en un plano puramente intensivo en el que los propios afectos puros, son el material psíquico ya sea para satisfacer una intuición volitiva, que se resuelve como un proceso de singularización y la emergencia del acontecimiento, o para empujar a la conciencia al abismo ciego en el que se constituye la materia como plexo de imágenes y conciencia virtual.

Deleuze apunta al respecto:

También sería posible remontar las líneas de diferenciación de estos tres tipos de imágenes, e intentar dar con la matriz o imagen-movimiento, tal como es en sí, en su pureza acentrada, en su primer régimen de variación, en su calor y su luz, cuando todavía ningún centro de indeterminación había venido a perturbarla. ¿Cómo deshacernos de nosotros mismos y deshacernos a nosotros mismos? Es la asombrosa tentativa de Beckett en su obra cinematográfica intitulada *Film*, con Búster Keaton. (Deleuze, *La imagen-movimiento*, Estudios sobre el cine 1. p. 101)

del primer capítulo de *Materia y memoria* de Bergson. Para ser del todo claros, es importante subrayar que, en sus estudios sobre cine, Deleuze no abandona nunca esta concepción bergsoniana de un universo compuesto por imágenes en movimiento. Y es que, como hemos visto, el universo de Bergson se vincula con el plano de inmanencia deleuzeano, dotándolo de plasticidad, de movimiento físico y de tiempo espiritual. No sólo la dimensión física, sino la propia dimensión espiritual de lo real pertenecen este plano de infinita variación que Deleuze puede hacer finalmente pensable gracias al cine, donde la propia materia es “visualizada” desde su profundidad dinámica y diferencial necesariamente presupuesta en la interacción de las imágenes.”

De igual modo señala:

Robbe-Grillet sugiere que su diferencia con Resnais se debe buscar finalmente a nivel del tiempo. La disolución de la imagen-acción, y la indiscernibilidad resultante, se cumpliría unas veces en provecho de una “arquitectura del tiempo” (sería el caso de Resnais), y otras en provecho de un “presente perpetuo” separado de su temporalidad, es decir, en provecho de una estructura privada del tiempo (caso del propio Robbe-Gillet). (Deleuze, La imagen-tiempo, Estudios sobre el cine 1. p. 143)

Las posibilidades artísticas y filosóficas del cine, desde la perspectiva de Deleuze, se hacen evidentes desde la filosofía bergsoniana que brinda a la vez el instrumental conceptual y el enfoque metafísico adecuado para asir el estatuto ontológico y psicológico de la imagen. Así, el cine, ya sea que se sitúe en el nivel de la experiencia sensoriomotora, como en el cine norteamericano, o que penetre en los misterios de la imagen recuerdo –locura, experiencia estética, destino, libertad– se resuelve como marco para llevar a cabo una investigación filosófica que no le escamotea a la imagen su doble dimensión psicológica y corporal, metafísica y vital.

Tal es el caso del papel que juega el recuerdo puro cuando éste aparece como foco del que irradia una cualidad que tiñe y conjuga bajo un impulso peculiar el resto de los estratos de conciencia e incluso el tono de la propia corporalidad sensoriomotora. El recuerdo puro bien puede ser objeto del análisis cinematográfico haciendo inteligible una transformación de la personalidad, producto de la dinámica creativa que se establece entre estratos interiores entre sí que dan lugar a formas inéditas.

El análisis de la memoria como una arqueología y una genética de la conciencia, es para Deleuze conquista de una arte cinematográfico que viene a estimular la reflexión filosófica, precisamente a partir del estudio de la imagen-conciencia.

Deleuze nos dice en cuando al film *El año pasado en Marienband*:

El año pasado en *Marienband* es precisamente una historia de magnetismo, de hipnotismo, donde se puede considerar que X tiene imágenes-recuerdo y que A no la tiene o sólo tiene unas muy imprecisas, porque no están sobre la misma capa. Pero puede presentarse un tercer caso: nosotros constituimos un continuo con fragmentos de diferentes edades, nos servimos de las transformaciones que se operan entre dos capaz para constituir una capa "de" transformación. (Deleuze, *La imagen-tiempo*, Estudios sobre el cine 1. p. 167)

La ontología bergsoniana para Deleuze establece la cartografía que permite rastrear las dinámicas productivas de la imagen: la tensión de la memoria, hace posible seguir el movimiento y las transformaciones de la imagen-materia a través de las diversas capas de conciencia que forman el tejido fino del cuerpo vivo. Deleuze hace de la filosofía de Bergson el marco establecer una concepción del cine como una ontología y una analítica de la imagen-materia, donde la alquimia de las imágenes da cuenta de la génesis de la imagen-conciencia.

Para Deleuze el cine, como la filosofía misma, se constituye como una riquísima veta reflexiva, en la media que aparece como un dominio fértil de experimentación cognitiva. Deleuze ve en el cine el

ideal cumplido de la filosofía bergsoniana como un empirismo radical.¹⁵ El cine abre un campo de experiencia a ser investigado, justo en la medida que a partir del tratamiento de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo se sitúa en el espacio de un arte que explora sus propias posibilidades. La reintroducción en la filosofía del tema de la interioridad entre la conciencia y la experiencia a partir de la reflexión bergsoniana, encuentra en el cine un marco natural de desenvolvimiento, en la medida que la imagen cinematográfica, en tanto imagen, es ya memoria, un relación dinámica entre pasado, presente y futuro que exhibe grados de tensión y niveles de condensación, constituyéndose como conciencia.¹⁶

15 Al respecto Cfr, Bergson, Pensamientos Metafísicos, 'Introducción a la filosofía', 1432, 226: "Los maestros de la filosofía moderna han sido hombres que se habían asimilado todo el material de la ciencia de su tiempo. Y el eclipse parcial de la metafísica desde hace medio siglo tiene sobre todo por causa la extraordinaria dificultad de que el filósofo pueda hoy tomar contacto con una ciencia cada vez más diseminada. Pero la intuición metafísica, aunque no se pueda llegar a ella sino a fuerza de conocimientos materiales, es cosa muy distinta del resumen o de la síntesis de estos conocimientos. Se distingue del camino recorrido por el móvil, como la tensión del resorte se distingue de los movimientos visibles en el péndulo. En este sentido, la metafísica no tiene nada de común con una generalización de la experiencia; sin embargo, podría definirse como la experiencia total."

16 Cfr., Deleuze, La imagen-tiempo, Estudios sobre el cine 2, p. 136, respecto a la naturaleza de la memoria y su papel en el proceso del reconocimiento: "La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo. En resumen, el pasado aparece como la forma más general de una ya-ahí, de una preexistencia en general que nuestros recuerdos suponen, incluso nuestro primer recuerdo -si lo hubiera-, y que nuestras percepciones, incluso la primera, utilizan. Desde este punto de vista el propio presente no existe más que como un pasado

Memoria y experiencia, experimentación de la memoria y de la conciencia, tienen en el cine un plano analítico y poiético privilegiado, que satisface las tesis centrales de la filosofía bergsoniana, relativas a la concepción de la filosofía misma como empirismo radical.

Deleuze apunta el respecto:

Entre el pasado como preexistencia en general y el presente como pasado infinitamente contraído están, pues, todos los círculos del pasado que constituyen otras tanteas regiones, yacimientos, capaz estriadas o encogidas: cada región con sus 'rasgos propios', sus 'tonos', sus 'aspectos', sus 'singularidades', sus 'puntos brillantes', sus 'dominantes'. [...] Lo que dice Fellini es bergsoniano: "Estamos contruidos en memoria, somos a la vez la infancia, la adolescencia, la vejez y la madurez. (Deleuze, La imagen-tiempo, Estudios sobre el cine 1. p. 136)

De igual modo sucirbe:

Y la primera vez que apareció en el cine una imagen-tiempo directa, no fue bajo los aspectos del presente (aun aplicado) sino, al contrario, bajo la forma de capas de pasado, con Ciudadano Kane de Welles. Aquí el tiempo perdía los estribos, invertía su relación de dependencia con el movimiento, la temporalidad se mostraba por sí misma y por primera vez, pero en forma de una coexistencia de grandes regiones a

infinitamente contraído que se constituye en la punta más extrema del ya-ahí. Sin esta condición el presente no pasaría. No pasaría si no fuera el grado más contraído del pasado. En efecto, llama la atención que lo sucesivo no es el pasado, sino el presente que pasa. El pasado se manifiesta, por el contrario, como la coexistencia de círculos más o menos dilatados, más o menos contraídos, cada uno de los cuales contiene todo al mismo tiempo y de los que el presente es el límite extremo (el más pequeño círculo contiene a todo el pasado)".

explorar. (Deleuze, *La imagen-tiempo*, Estudios sobre el cine 1. p. 144)

El desplazamiento que opera la filosofía de Bergson del binomio razón/concepto al binomio intuición/imagen, es para Deleuze el gesto que abre a la filosofía a un terreno empírico que es estímulo de una prometedora labor reflexiva. En este sentido, para Deleuze el cine ofrece a la filosofía un dominio de experimentación metafísica respecto a la estructura y las dinámicas productivas – perceptos, afectos, reacciones, ya sea puros, mixtos o sensoriomotores– de la imagen-materia/imagen-conciencia. El cine enriquece la labor filosófica en la medida que le brinda datos respecto a la estructura de lo real. El cine es ya filosofía, ya que tiene imágenes como objeto de una investigación sobre los devenires en los que la conciencia –el cuerpo vivo– se constituye como tal.¹⁷

Para Deleuze la imagen-movimiento y la imagen-

17 Cfr., Fernández Gonzalo, Jorge, 'Pensar las imágenes. Deleuze y sus estudios sobre cine', *Neutral*, 3, 4, 13, p. 1: "Al margen de esta monumental obra es preciso citar dos de sus libros más genuinos. En *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* y en *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* nuestro autor lleva a cabo un difícil y sorprendente análisis sobre la ontología de la imagen producida a través de aparatos técnicos, en concreto mediante la máquina fílmica. El cine era una de las pasiones del filósofo francés, y por ello mismo dedicó dos seminarios a principios de los años 80 que posteriormente plasmó en sendos libros. En ellos, Deleuze nos propone un arriesgado reto. Si el filósofo trabaja con ideas, apunta el autor, es necesario concebir una obra o mecanismo capaz de hacernos pensar con imágenes. Ese dispositivo es, sin duda, el cine. El aparato cinematográfico tiene por misión engendrar imágenes-movimiento e imágenes-tiempo con los que logra desplegar su propia gramática filosófica".

tiempo, la duración misma en sus diversos niveles de tensión e intensificación, se constituye como el hallazgo filosófico bergsoniano que establece una sugerente sincronicidad con el nacimiento de la propia imagen cinematográfica, estableciendo la correa de transmisión por la que cine y filosofía a la vez que se esclarecen, se penetran y se engendran recíprocamente.

Deleuze subraya:

En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte móvil, y no un corte móvil+movimiento abstracto. Sin embargo, y esto es también muy curioso, Bergson ya había descubierto perfectamente la existencia de cortes móviles o imágenes-movimiento. Fue antes de La evolución creadora y antes del nacimiento oficial del cine; fue en *Materia y memoria*, en 1896. El descubrimiento de la imagen-movimiento, más allá de las condiciones de la percepción natural, fue la prodigiosa invención del primer capítulo de *Materia y memoria*. ¿Habría que pensar que Bergson, diez años más tarde, la había olvidado? (Deleuze, *La imagen-movimiento*, *Estudios sobre el cine* 1. p. 15)

La relación entre cine y filosofía para Deleuze no se reduce a la determinación del propio cine como insumo para tratar exterior o documentalmente temas de interés filosófico. Por el contrario, para Deleuze el cine es filosofía, en tanto enarbola un tratamiento y una reflexión sobre la imagen, que la propia filosofía, al menos en el caso de la filosofía de Bergson, se da a sí misma como objeto de investigación. El encuentro entre cine y filosofía es para Deleuze la afortunada emergencia de un campo de reflexión en torno las formas de hacer experiencia en

las que la conciencia gana forma. Según Deleuze, la conciencia tiene una estructura cinematográfica, de modo que la filosofía en tanto 'análisis de los datos inmediatos de la conciencia' (según reza el sintagma bergsoniano) tiene en el cine una fuente imprescindible, para llevar a cabo su función, en tanto creación de conceptos.

La conquista de las condiciones técnicas que hacen posible la imagen cinematográfica, se empareja a uno de los hallazgos –la imagen-conciencia– que a ojos de Deleuze hace *Materia y memoria* un libro que debe ser revisado con detenimiento, en aras de extraer su basto rendimiento teórico y reflexivo. El desarrollo del cine y el ejercicio de la filosofía como empirismo radical, se impulsan el uno al otro, justo en tanto una investigación sobre la estructura de la conciencia, dada a partir de la compleja relación entre tipos diversos de imágenes. Cine y filosofía, en este sentido, encaran la necesidad de una taxonomía de las imágenes como condición de la articulación de la psicología y la metafísica que encierra la propia ecuación materia-imagen-conciencia.

Deleuze apunta al respecto:

La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. El cine arribará exactamente a la imagen-movimiento del primer capítulo de *Materia y memoria*. (Deleuze, *La imagen-tiempo*, Estudios sobre el cine 1. p. 16)

Asimismo señala:

En cambio, el centro de indeterminación, que dispone de una situación especial sobre el plano de las imágenes-movimiento, puede él mismo tener, por otra parte, una relación especial con el todo, la duración o el tiempo. ¿Quizás estaría aquí la posibilidad de una imagen-tiempo directa: por ejemplo, lo que Bergson llama “imagen-recuerdo”, o bien otros tipos de imágenes-tiempo, pero que de todas formas serían muy diferentes de las imágenes-movimiento? De este modo tendríamos una gran cantidad de variedades de imágenes, cuyo inventario sería preciso efectuar. (Deleuze, *La imagen-movimiento*, Estudios sobre el cine 1. p. 105)

Cine y filosofía ordenan un campo taxonómico en torno a la determinación del estatuto ontológico y epistemológico de la imagen que se da a la tarea de señalar el contenido cualitativo y funcional de la misma en relación a su papel constitutivo y organizativo de la experiencia. La imagen, al ser de suyo como decíamos memoria y conciencia, duración y cuerpo, precipita en su movimiento y sus relaciones una serie de problemas teóricos que son el acicate justo de la evolución técnica del cine y del ejercicio de una filosofía que se ocupa de lo dado en la experiencia para ampliar sus propios marcos conceptuales.

Deleuze retoma la taxonomía de la imagen bergsoniana y la empareja al progreso técnico de un arte cinematográfico que desarrolla los instrumentos audiovisuales para dar cuenta de y crear una arquitectura de la conciencia. En este sentido, como anticipamos, Deleuze señala que la propia crítica al cinematógrafo como metáfora del esquematismo de la representación

que Bergson formula en *La evolución creadora*, es superada por las propias tesis de *Materia y memoria*, dando lugar a la determinación del cine como ‘órgano de la nueva realidad’ capaz de hacer del horizonte de conciencia-experiencia que suscita la imagen-tiempo y la imagen movimiento, el faro que orienta la investigación filosófica.

Deleuze en este sentido suscribe:

Estamos así en condiciones de comprender la profunda tesis del primer capítulo de *Materia y memoria*: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo... (Deleuze, *La imagen-movimiento*, Estudios sobre el cine 1. p. 26)

De igual modo escribe:

Así pues, Bergson ya no se contenta con confirmar su primer tesis sobre el movimiento. Aunque esta se detenga en el camino, la segunda tesis de Bergson hace posible otro punto de vista sobre el cine, el cual ya no sería el aparato perfeccionado de la más vieja ilusión, sino, por el contrario, el órgano de la nueva realidad, un órgano que habrá que perfeccionar. (Deleuze, *La imagen-movimiento*, Estudios sobre el cine 1. p. 21)

Filosofía y cine establecen una circularidad productiva en el pensamiento de Deleuze: la filosofía al ahondar en los hallazgos que el cine consigue a partir del trabajo sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo; el cine al conquistar una dimensión filosófica

dada por el análisis del estatuto ontológico, cognitivo y psicológico de la imagen. Para Deleuze, el cine, al construir experiencia y conciencia a partir de imágenes, nutre un discurso filosófico que toda vez que tiene como objeto la formación de conceptos, ha de fundarse en la aprehensión de un plano de inmanencia –un plano de imágenes- al cual el cine mismo, en tanto arte, tiene un acceso privilegiado. El cine, de este modo, a su vez, aparece como una metafísica viva que le ofrece a la filosofía sendas prometedoras para ahondar en el análisis de los datos inmediatos de la conciencia y cosechar una reflexión que se traduzca en la creación de conceptos.¹⁸

El estudio deleuziano del cine está ordenado por la lectura que nuestro autor realiza del pensamiento de Bergson. El autor de *Materia y memoria* es la llave que Deleuze utiliza para plantear y salvar los problemas que el cine en tanto arte ofrece al pensamiento. Bergson es sin duda un ascendente intelectual fundamental del pensamiento de Deleuze. Así, el análisis que Deleuze mismo lleva a cabo del cine, no sólo brinda derroteros

18 Cfr., Álvarez Asiáin, Enrique, 'De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica', *Eikasia*, nov, 2011, p. 104: "El propio cine se transforma así en una especie de laboratorio ontológico donde el universo se hace visible a través de la imagen, y la propia imagen deviene universo. El cine, de hecho, es para Deleuze una manera de crear y de hacer visible un universo que, como podemos ya adelantar, no incluye sólo el aspecto mecánico u orgánico que se correspondería con una filosofía de la naturaleza, sino también al propio espíritu como una imagen más que se incluye en el devenir y en la transformación de la materia. Todo su análisis del cine, enormemente minucioso, puede comprenderse desde esta perspectiva ontológica, donde las distintas operaciones e imágenes del cine se relacionan con los diversos niveles de análisis de lo real."

interesantes para comprender la significación filosófica del séptimo arte, sino también para ahondar en la comprensión de la propia filosofía deleuziana que en la noción de imagen elaborada por Bergson, tiene una de sus fuentes principales.

Cine, filosofía de Bergson y filosofía de Deleuze, establecen estrechas relaciones: el pensamiento de Deleuze al arrojar luz sobre el cine gracias a la filosofía de Bergson, el cine mismo y la propia filosofía bergsoniana al afirmarse como motores interiores del propio pensamiento deleuziano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adolphe, Lydie, *La dialectique des images chez Bergson*, PUF, Paris, 1951.

Bergson, 'Introducción a la filosofía', *Pensamientos Metafísicos*, en *Obras*, PUF, Paris, 1991.

Bergson, 'Del planteamiento de los problemas', *Pensamientos Metafísicos*, en *Obras*, PUF, Paris, 1991.

Bergson, *Materia y memoria*, en *Obras*, PUF, Paris, 1991.

Badoiu, A, 'El cine como experimentación filosófica', en Yoel, G, *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Manantial, Buenos Aires, 2004.

Dávila Martín, Estefanía, 'Imágenes anacrónicas, tiempos heterogeneos. La poética cinematográfica de Gilles Deleuze como estudio de la crisis de la representación en el arte'. A parte Rei. *Revista de filosofía*, 75, 2011.

Deleuze, *La imagen-movimiento*, *Estudios sobre el cine 1*, Paidós, Barcelona, 1983.

Deleuze, *La imagen-tiempo*, *Estudios sobre el cine 1*. Paidós, Barcelona, 1983.

Deleuze, Gilles, *El Bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987.

Fernández Gonzalo, Jorge, 'Pensar las imágenes. Deleuze y sus estudios sobre cine', *Neutral*, 3, 4, 13.

Flaxman, Gregory (ed.), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

García Morente, Manuel, *La Filosofía de Henri Bergson*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1917.

Marrati, Paola, Gilles Deleuze. Cine y filosofía, Nueva Visión, Buenos Aires. 2003.

Martín, Jorge, 'La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson', Areté, XII, 1, 2010.

Matthias Vollet, 'Imágenes-percepción y cine en Bergson y Deleuze', Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte, 5, 2006.

Ménil, A.: 'Deleuze et le 'Bergsonisme du cinéma'', Philosophie, 47, 1995.

Meo, G, Cine y Filosofía: un encuentro fecundo, UBA, Buenos Aires, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice, "El cine y la nueva psicología", en Sentido y sinsentido, Península, Barcelona, 1977.

Metz, C, Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario, Editorial Gustavo Pili, Buenos Aires, 1979

Philonenko, Alexis, Bergson ou De la philosophie comme science rigoureuse, Éditions du Cerf, París, 1994.

Rodríguez Serón, Alicia, 'Las tesis sobre percepción y memoria y su eco en la psicología' Philosophica Malacitana, 1994, 7.

Rodríguez Serón, Alicia, 'Bergson: duración, psicología y acto libre', Contrastes, 1997, 2.

Sartre, Jean Paul, La imaginación, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.