

Diferencia y repetición en la ontología cinematográfica de Gilles Deleuze

Sergio Jiménez Cruz

1. La convergencia del cine y la filosofía

El propio Deleuze, poco antes de su muerte, en una entrevista con Gilbert Cabasso manifiesta su propio programa de investigación. A su juicio, los filósofos se han ocupado demasiado poco del cine. Y justamente con la aparición del cine, la filosofía se ha ocupado del movimiento, pero la causa de que quizás la filosofía no reconozca al cine como pensamiento se puede hallar en que realiza una labor análoga a la del cine y:

"quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen"¹.

Encuentra, pues, nuestro autor francés coincidencias entre los procedimientos técnicos y la filosofía que van más allá de la mera metáfora.

A diferencia de la laxitud de los filósofos, los críticos cinematográficos se han convertido en pensadores, desde el momento en que consideran una estética del cine y Deleuze toma a Bazin como modelo. La crítica no se puede reducir a una mera descripción de los *films*, su tarea es crear conceptos, no aplicarles conceptos extraños, ni reducirse a una mera descripción de los recursos técnicos como el *travelling*, la amplitud de campo, que son medios que obedecen a un fin:

"El cine realiza un auto-movimiento de la imagen, incluso una auto-temporalización."²

Y este es el quid que nos dirige a un enfoque de la perspectiva deleuziana:

"¿Qué puede revelarnos el cine acerca del espacio y del tiempo que no revelen las demás artes?"³

La reflexión sobre el cine se presta, pues, a una indagación física sobre la naturaleza del tiempo y el espacio, a una crítica a las categorías kantianas y a su estética en particular, así como una investigación psicológica y epistémica de la lógica del pensamiento humano cuya búsqueda metafísica, en el caso de Deleuze, puede estar a la altura de *Ser y Tiempo* o *La Crítica de la Razón Pura*.

La intención de nuestro autor es ambiciosa, no tiene prejuicios para dialogar con el cine de Visconti, Kurosawa y Mizoguchi, desde una angulación postmoderna, cuya deuda con Bergson, el relativismo Einsteiniano, y Nietzsche es manifiesta, como ya aclararemos,

1 DELEUZE G.: "Entrevista de Deleuze con Gilbert Cabasso y Fabrice Renault d'Allones", en *Cinema*, nº 334, 1985 p. 1.

2 *Ibid.* p.1.

3 *Ibid.* p.1.

orientándose hacia un inmanentismo vitalista. No obstante Deleuze se posiciona tajantemente en contra del psicoanálisis y la lingüística de Saussure, a las que considera "*conceptos ajenos*" al cine. La fenomenología es radicalmente opuesta a su concepción inmanentista de la naturaleza, disolviéndose los pares sujeto- objeto, fenómeno - noúmeno en una unicidad imagen-movimiento imagen-tiempo, que parece estar fuera del sujeto; hasta cierto punto su filosofía sobre el cine da la impresión de ser un cine sin espectador, o un conocimiento sin sujeto. En justa medida el pensador francés pertenece a la corriente que propugna la llamada Filosofía de la muerte del sujeto. No es de extrañar que las cábalas psicoanalíticas que relacionan el encuadre con la castración sean repudiadas, así como la noción de sintagma que categoriza a la producción filmica como un enunciado. La narración en el cine no es la causa sino la consecuencia del movimiento, pues dicho movimiento responde a un esquema sensorimotor, es decir, a las reacciones ante una situación en un tiempo, que es la que produce una historia. Este punto de vista sitúa a Deleuze en una coyuntura diferente a J. Artaud, que considera la narratividad y el esquema diegético como la base del análisis filmico, y opuesto a C. Metz, quien apuesta por el simbolismo, el contenido, el psicoanálisis y la fenomenología:

"Creo que hay un criterio especialmente importante, que es la biología del cerebro, una microbiología (...) Los criterios no los podrán suministrar ni el psicoanálisis ni la lingüística. El cine en su totalidad vale tanto como los circuitos cerebrales que consigue instaurar"⁴

El pensador postmoderno se posiciona contra la cretinización y la cerebralización, aportando a la crítica cinematográfica una herramienta para discernir las obras. Un cine muy intelectual, cerebral excluye al cerebro emotivo y pasional. De otro lado, la mayor parte de la producción norteamericana destaca

“por su violencia arbitraria y su erotismo blando que revela una deficiencia del cerebelo, en lugar de invención de nuevos circuitos cerebrales”⁵.

El fenómeno de cretinización aparece cuando las infinitas posibilidades que otorga el cine son cercenadas. El término crear empleado por Deleuze nos reenvía al *Elan vital* de Bergson y a la voluntad de poder en Nietzsche , y ocupa un papel prioritario en la arquitectura de su pensamiento:

" Crear nuevos circuitos es algo que corresponde tanto al cerebro como al arte"

pero

"Las infinitas posibilidades del cine que ofrecía según Eisenstein son malversadas"(Deleuze, 1985,3)

"Cuando la violencia ya no es la de la imagen y sus vibraciones, sino la violencia de lo representado, se cae en una pura arbitrariedad sanguinolenta; cuando la grandeza ya no es la grandeza de la composición,

4 *Ibid.* p.2

5 *Ibid.* p.3.

sino una pura inflación de lo representado, ya no hay excitación cerebral o nacimiento del pensamiento. Es más bien una deficiencia generalizada, en el autor y en los espectadores."⁶

2. La expulsión de los poetas de la República de Platón

Consigue de esta forma el pensador francés superar las paridades de opuestos que obstaculizaban la anexión entre el cine y la filosofía. Alan Badiou sugiere sobre la cuestión que las disputas se originaron respecto a un problema central: el de la verdad. Mientras que la filosofía ha pretendido, siguiendo al Platón de La República, el conocimiento máximo, como podemos observar en el símil de línea, al arte solo le aguarda un espacio para la simulación y el engaño. Sin embargo la expulsión de los poetas es una paradoja lógica dentro del pensamiento platónico.

El propio Platón no solo sería expulsado por el tirano de Siracusa, Diógenes. Sino también de su propia República, el filósofo griego no escatima en recursos literarios ni mitológicos para exponer su concepción del mundo, como la caída del carro alado o el mito de la caverna. La paradoja platónica reside en que curiosamente repudia teóricamente lo que hace literariamente. De hecho, Platón, a juicio de Alan Badiou comete un parricidio simbólico de Parménides en El Sofista, llamándole *lo otro* a la síntesis entre el ser y la nada⁷.

En cambio, el cine, en su opinión, no solo se convierte en una evidencia de lo real, sino que no se reduce a ser un pensamiento sobre lo otro, sino una nueva manera de existir lo que no es, enfatizando su dimensión poética y artística. La trayectoria del cine para Badiou es un proceso de purificación, no un proceso degenerativo que entra en crisis tras 1945. El cine nace de la contaminación del dinero, de la podredumbre, lo que le posibilita sus condiciones de producción en un sistema impuro. El cine se vuelve un campo de batalla en el basural del imaginario social del capitalismo tardío donde autos, tiros, pornografía sirven de material caótico que el cineasta purificara desde el ruido y la violencia obscena.

Esta dicotomía será superada en el siglo XIX gracias a Nietzsche, y el siglo XX, mediante Sartre y Kierkegaard. Badiou por otra parte apuesta por la conciliación entre el teatro y la filosofía. En estas líneas, los existencialistas consiguen superar el dualismo de expresiones como objetividad y universalidad de la filosofía versus subjetividad y singularidad por parte del arte.

⁶ DELEUZE G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona. 1984, p.219.

⁷ BADIOU, A.: "El cine como experimentación filosófica", en YOEL, G.: *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*, Manantial, Buenos Aires, 2004.

Mucho antes, en el artículo de Nietzsche, *Verdad y mentira en sentido extramoral*, se expone abiertamente las deficiencias de una concepción de la verdad demasiado restringida, platonizada. El vitalismo trágico, el vitalismo evolucionista, y el propio Deleuze, desde la postmodernidad, se harán cargo de la filosofía de la sospecha, la intuición, la crítica de la lógica del pensamiento, respectivamente, coincidiendo estos autores en el escepticismo hacia un modelo racionalista clásico, kantiano, incluyendo los modelos científicos herederos del neopositivismo. Es de señalar como el propio Bergson en un bis a bis contra Einstein aporta intuiciones notables en la aclaración de los conceptos espacio tiempo que posteriormente inciden en la obra *Cine I: Imagen movimiento*⁸. El propio Bergson desarticula el montaje de la lógica del pensamiento cuando razona, cuestionándolo como insuficiente y postulando la intuición⁹. Dicha estructura es similar al montaje cinematográfico, como veremos, por ello no puede ser afín a la filosofía. Si bien Bergson considera tal alianza como desafortunada, Deleuze toma el análisis de Bergson para reconducirlo a su contrario, el pensar cinematográfico como verdadera aprehensión del tiempo y el espacio¹⁰. Es de señalar, que Deleuze actúa sincréticamente aprovechando los conceptos Einsteinianos como metáforas de su concepción: luz, relatividad, espacio tiempo toman un nuevo significado en su obra. El cine gracias a sus múltiples cámaras puede captar un movimiento desde casi infinitas perspectivas. La relatividad del punto de vista permite la aprehensión de la imagen-movimiento. Para nuestro autor la imagen movimiento es el conjunto acentrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros.

Sin embargo no coincide su propuesta con un perspectivismo Orteguiano donde cada sujeto aporta una pieza subjetiva de la verdad, presuponiendo al propio sujeto como cámara; ni tampoco con la pluri perspectivas sobre las ideologías, como la de Karl Manheim. Es una visión sin ojo, una aprehensión sin sujeto. No solo Dios ha muerto, la crisis del metarrelato cristiano señalada por los postmodernos, acompaña en Deleuze a la desesperanza de la posguerra de la segunda guerra mundial. Los hechos suceden con y sin sujetos, y la muerte del ser humano también parece estar inmiscuida como metarrelato, siguiendo a Derrida, infiltrado en una ontología del pensamiento sin ser pensante.

8 DELEUZE G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona. 1984, p.219.

9 BERGSON H. *La evolución Creadora*, Espasa –Calpe, Madrid, 1973, p. 300-339.

10 MARRATI P.: *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*, Nueva Visión, Argentina, 2003, p.13-63.

3. Las Filosofías de la muerte del sujeto

Obviamente el punto de partida no es el *cogito cartesiano*. ¿Qué nos queda? La imagen, la imagen en movimiento, pues la fotografía es solo la congelación ficticia del movimiento real. Pero la imagen no es como el bulbo, una cebolla-substancia que capa a capa nos otorga los epifenómenos que van descubriéndose de la realidad, ni tampoco la visión aumentada o disminuida de un microscopio que nos otorga diferentes niveles de realidad, o el telescopio, en función de las micras o los años luz hacia los que miramos. En realidad la imagen movimiento es antiberkeliana: No es la certidumbre sobre un mundo asegurada por Dios, que no sabemos si existe o no; La imagen es una manifestación directa de la cosa, no cosa en si, pues no hay fenómeno que la oculte. Obviamente Deleuze se pone en guardia contra el realismo aristotélico, pero también en contra de la ciencia, y la fenomenología. ¿No estará, pues, cayendo en una regresión al realismo ingenuo? Para aclarar la cuestión es necesario valorar a Bergson, no porque sea el más influyente en toda su trayectoria sino porque lo es en su obra imagen –movimiento e imagen- tiempo. En un primer momento en la contienda de Bergson contra Einstein él segundo aseguró su fama y él primero cayó en desventaja¹¹. Deleuze en la obra imagen-movimiento no retoma las intuiciones biológicas de Bergson, es más, su representación de la imagen apunta más a consideraciones relativistas a bloques espacio-temporales, bloques de luz, que existen yuxtapuestos, no sincrónicos. La cámara cinematográfica parece captar lo que esta vedado al ser humano. El dinamismo heraclítico en si mismo como fuente creadora de universos alternativos existentes con y sin sujetos, que se manifiestan directamente. Deleuze parece ofrecernos una versión filosófica de los universos de Everett¹², pero de hecho las alusiones einstenianas quedan en metáforas al usar todo el repertorio relativista, pero que obvia el término materia. El universo deleuziano evoluciona pero no queda claro que sea un sujeto o espíritu hegeliano el que aparece e interpreta el mundo, más bien el mundo sin Sujeto, y sujetos.

A pesar de las reticencias a la fenomenología, Merleau-Ponty coincide con el pensador en su reconsideración de los afectos. Una filosofía despojada de los afectos es propiamente una concepción filosófica y un cine cerebral que disecciona los procesos vivos del pensamiento. Un cine creador piensa a través de sus imágenes, y aquí Deleuze muestra su deuda con el

11 MARRATI P.: *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*, Nueva Visión, Argentina, 2003, p.13-63. Cfr. También la polémica entre Bergson y Einstein, en BERGSON, H.: *Duración y simultaneidad: A propósito de la teoría de Einstein*. Ed. del Signo, Buenos Aires, 2004.

12 EVERETT H.: “Relative State Formulation of Quantum Mechanics” en *Rev. Mod. Phys.* N° 29, New Jersey, 1957 p. 454 – 462.

estructuralismo, aunque con persistencia es criticado en muchas obras. No solo toma el análisis bergsoniano del pensamiento, sino a partir de Einsestein, pueden distinguirse distintas imágenes movimientos que caracterizan a distintas estructuras de pensamiento a partir del cine. La imagen-acción caracteriza al cine norteamericano, dominando un vínculo sensorio-motriz con el mundo. El cine de preguerra norteamericano y el actual, caracterizan a la imagen- acción como una respuesta sensorio-motriz a un estímulo cuya respuesta inicia la narratividad. El cine de la imagen tiempo, su segunda obra rompe este vínculo a partir del cine de Posguerra. Al romper el nexo sensorio-motriz con el mundo redonda " *en el pensar la impotencia del pensar*"¹³ La desconexión con cualquier situación cinética pone al espectador frente a una situación de impotencia intolerable. Este cine recoge mejor la realidad del tiempo, y es con frecuente a-narrativo, El lenguaje cinematográfico para Deleuze, deja a un lado los recursos metafóricos y metonímicos para usar un lenguaje específico caracterizado por plano, secuencia, profundidad de campo, imagen plana que estructuran un nuevo modo de pensamiento.

Metz por el contrario considera la percepción cinematográfica como un constructo a partir de un sujeto que es a la vez receptor pasivo y constructor activo:

“La sala a oscuras y la prescripción de silencio y quietud por parte de la institución cinematográfica confinan al espectador a un estado de sub-motricidad”¹⁴.

Como contraprestación el cine brinda un significante perceptivo (visual y auditivo), que moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes que otras artes (como la arquitectura o la fotografía). El sujeto se erige constituyente del significante pues para dicho autor la película es tanto lo que recibo como lo que suscita, pues no `preexiste el halo de luz antes de entrar a la sala, De ahí la semántica de Metz que otorga al film el status de significante imaginario, que lo relaciona a un ámbito psicoanalítico. Siguiendo las directrices de Freud sobre el principio de realidad, el principio del placer, el narcisismo y la libido. Cristian Metz considera que el dispositivo del cine es mucho más que la industria del cine en particular. Los espectadores, críticos y teóricos del cine se hallan incluidos en el cine como institución. Para Metz el objeto de estudio son los diferentes mecanismos psíquicos por lo cual una película es considerada un "*buen objeto*" o un "*mal objeto*". Cuando una película es considerada un buen objeto, y ha gustado, se forjan discursos que proyectan sobre el espectador el fantasma que la película produjo en el espectador sobre la película misma. De ese modo el film se convierte

13 MARRATI P.: *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*, Nueva Visión, Argentina, 2003, p.63.

14 METZ C.: (1979) "Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario", Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 87 en MEO G.: *Cine y Filosofía: un encuentro fecundo*. UBA, Buenos Aires, 2005.

en objeto de amor, que el sujeto deberá defender de todo ataque exterior o interior. Pero tal fenómeno de identificación inconsciente no solo se produce en las masas, sino que una película puede ser objeto de culto proveniente de la crítica especializada. La estructura del film, la descripción de un mundo diegético, el ofrecimiento de información que sugiere hipótesis probables sobre el *voyeurism* desarrollo argumental, la narración omnisciente, todos estos aspectos exaltan el del espectador y su sensación de estar cotilleando la escena completa por el ojo de la cerradura. De esta forma, el arquetipo cinematográfico por excelencia para Metz, es *La ventana indiscreta*. La omnisciencia deriva en sensación de omnipotencia, nada de lo que desea ver se le niega, para que la identificación sea más plena:

“Si la película tradicional tiende a suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación, es para que el espectador tenga la impresión de ser él mismo ese sujeto, pero en estado de sujeto vacío y ausente, de pura capacidad de ver”.¹⁵

En cambio Deleuze obvia todo aspectos subjetivos, antropológicos y psicoanalíticos de un film pues nada aportan a la filosofía y a la creación de conceptos. Tales nociones son conceptos "ajenos" al cine, implantados desde fuera. Se puede decir que ambos autores más que contradecirse enfocan una material de estudio distinto y desde diferentes perspectivas. El cretinismo del cine probablemente sugiera la pregunta sobre porque agrada un cine a Metz acercándolo a una necesidad inconsciente” Einstein y Bergson eran amigos, sin olvidar que el filósofo era también matemático. La aportación de Bergson ha sido retomada hoy día de manos de la biología y sobre todo por Prigogine quien ha incorporado en sus investigaciones sobre el caos las sugerencias de Bergson. Einstein por el contrario fue criticado al rechazar la mecánica cuántica y el indeterminismo en general: Dios no juega a los dados. Bergson por el contrario ha sido revalorizado a la luz de las investigaciones en sistemas caóticos, fractales y propiedades emergentes *¿Porque me ha gustado esta película (a mí más que a otro, esta película más que otra)”*.¹⁶

La construcción de un aparato discursivo que justifica el placer sentido frente a la película nos orienta hacia investigadores¹⁷ que más que estudiar las técnicas interpretativas ponen el acento en la personalidad del propio personaje como proyección social de un sujeto socialmente construido, ya sea como propaganda ideológica, o como mito subconsciente o arquetipo que es generado por el arte visual. Propiamente Deleuze podría afirmar que tales estudios cinematográficos no son más que un apéndice de la psicología. No en vano la

15 *Ibid.* p. 87.

16 *Ibid.* p. 18.

17 GUBERN R.: *Mascaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002, p.7-12.

desproporción de las obras que redundan en episodios sanguinolentos, nos debería cuestionar, desde la perspectiva de Metz, porqué la violencia se ha instaurado como hábito socialmente aceptado, en las producciones norteamericanas y en las telenoticias. Pero esta cuestión no resulta de relevancia para Deleuze en un universo que no gira alrededor del hombre. La desantropologización en el pensador postmoderno es también fruto de su pretensión cósmica de captar el tiempo en sí, que lo aleja de la órbita humana, y lo sitúa en unas coordenadas espaciotemporales, heterogéneas que no dependen del sujeto: El *cogito* cartesiano ha muerto, y nace la imagen-tiempo como ser, más allá del ser humano.

4. El cinematógrafo como instrumento metafísico y epistemológico

Tal vez deberíamos valorar si su obra imagen-tiempo no usa como pretexto el cine para crear una nueva metafísica. Sobre esta cuestión Deleuze se pronuncia paradójicamente, pues no es el cine un pretexto para generar una nueva ontología, sino que la propia estructura y visionado del cinematógrafo es la forma de generación del pensamiento lógico-formal y de la imagen-tiempo. De ahí, que su operación no consista en una excusa para hacer filosofía a propósito del cine, sino una cinematografización de lo real, en la cual la captación del movimiento es inmediata y el discurso narrativo pasa a un segundo plano. De hecho, siguiendo a Eisenstein, esta perspectiva supone un regreso a un estado pre-lingüístico en el que la visión gobierna la dispersión de signos filmicos que se dan a partir de una imagen a significativa y a sintáctica. En imagen-movimiento distingue el cine orgánico-clásico, en el que la temporalidad está gobernada por la acción, la temporalidad basada en la narración lineal. Pero tal linealidad es solo ficticia, y al igual que el montaje reconstruye una linealidad falsa, nuestro cerebro reconstruye una continuidad aparente a partir de tomas fijas que posteriormente son conceptualizadas y montada por nuestro pensamiento. De forma que la ontología toma pleno significado cuando admitimos que disponemos de un cinematógrafo interior en nuestra cabeza, que capta otra realidad proyectada por otro cinematógrafo exterior. De forma, que inmanentemente, lo que ve y lo visto, son la misma cosa.

Al igual que en otras obras como *Diferencia y repetición*¹⁸ Deleuze prescinde de los términos sujeto-objeto, y en esta obra los sustituye por conceptos totalmente diferentes como imagen movimiento, imagen-tiempo.

Al igual que nuestra conceptualización del mundo exterior no son más que tomas fijas de nuestra cámara-ojo, la narratividad nos conduce a una falsificación de lo real, el guión una

18 DELEUZE G.: *Diferencia y repetición*, Edit. Jucar, Madrid, 1969.

falacia, por ello Deleuze opta por Peirce, y no por Metz, prefiriendo a Eisentein sobre Passolini. Deleuze culmina un proceso iniciado por Nietzsche que parte de la tergiversación de la verdad a manos de Platón y Sócrates, y desconfía de las manipulaciones que nos alejan de la tierra y el superhombre. Deleuze invierte, no la moral, sino la epistemología, volviendo el símil de la línea del revés. No es la imagen, una apariencia de la realidad que participa escasamente de la idea de Bien y de la Verdad; la idea, el concepto y sus previsiones deducidas de forma cuantitativa como ley matemática son el montaje falso, reconstruido a partir de la imagen-movimiento u objeto real. De ahí que solamente un cine puramente visual, como el que se decanta en imagen-tiempo, como el cine puramente visual de Artaud, es el que permite la captación de la imagen directa del tiempo, y no un movimiento falso, como el del cine orgánico clásico.

Deleuze parte de las tres tesis de Bergson sobre el movimiento, que aparecen en *Materia y Memoria*¹⁹ y en *La Evolución Creadora*²⁰: El movimiento es siempre presente e indivisible frente a la divisibilidad del espacio recorrido, siempre pasado. En segundo lugar, el movimiento no puede representarse como una secuencia de posiciones en el espacio, pues el movimiento es siempre lo que ocurre entre dichas posiciones, es decir, la representación espacial del tiempo, mediante una línea reversible hacia el pasado o futuro, una espiral o un círculo, es una representación geométrica que no capta el fluir del tiempo en sí. En tercer lugar, el instante es un corte inmóvil del movimiento; el movimiento, un segmento en la duración del tiempo. A falta de otras categorías el cerebro humano tiende a describir la duración del tiempo mediante metáforas espaciales; la vida mediante un viaje, el minuto mediante un giro alrededor del círculo del reloj, un día, como el giro de la tierra sobre si misma. Cuando decimos el tiempo pasa, lo único que sabemos es que nosotros nos movemos, por ello resulta impensable el tiempo previo al Big-Bang, carente de ninguna traslación estelar o de sus partículas atómicas.

La experiencia popular es ajena al relativismo Einsteniano, como mayor ejemplo de la geometrización del tiempo a partir de patrones no euclídeos: Experimentamos más tiempo interior cuando más actividades realizamos y más nos movemos, el tiempo subjetivo se acelera, en cambio cuando somos parcos en acciones y movimientos, el tiempo se ralentiza. En cambio, cuando nos acercamos a c (velocidad de la luz), el tiempo contraído como un papel, pasa más lentamente que el tiempo del sujeto en la tierra. Tanto en un caso como en otro, tanto en la física clásica de tiempo -espacio absoluto, como en la de la teoría general de

19 BERGSON H.: *Materia y Memoria*, Aguilar, México, 1963.

20 BERGSON H. *La evolución Creadora*, Espasa –Calpe, Madrid, 1973

la relatividad, a partir de Galileo, partimos de una representación cartesiana de la trayectoria de proyectiles y de cualquier objeto reducido a parámetros numéricos.

En todos estos casos, Bergson teme que la abstracción cuantitativa de las propiedades primarias de los objetos en movimiento, haya pasado por alto una dimensión inherente, a la materia, y en especial, de la materia viva, que es el fluir. Fruto de esta ilusión perceptual, fruto de la *espacialización* del tiempo, tendemos a considerar tiempos negativos que suceden en el pasado, o previsibles en el futuro. Solo hay un paso para imaginar los viajes en el tiempo, fruto de nuestra geometrización de la duración. Para Bergson la flecha del tiempo fluye creativamente hacia adelante, es irreversible, y es creadora, no siendo deducible a partir de nuestras abstracciones físicas, nuestras leyes que hacen configurar el tiempo como determinista, fijo, y cerrado.

Prigogine²¹ sacará adelante estas intuiciones aplicadas a los sistemas caóticos y complejos. Bergson desde esta perspectiva sigue la huella de Hume, la contingencia espacial y la yuxtaposición de eventos, no nos puede conducir a enunciar una necesidad causal sobre los hechos observados. Desde esta perspectiva hay una contradicción entre el movimiento real como duración (realidad) y la reconstrucción del movimiento a partir puntos inmóviles, como la secuencia de fotogramas, inmóviles pero proyectados consecutivamente, lo que conduce a Bergson a deplorar el cine como institución de lo falso, como movimiento falso.

En cambio Deleuze retoma el cine, pues el movimiento real, aunque es producido artificialmente por el reproductor, es captado, como percepción corregida por el sujeto. La imagen-percepción representaría en la obra imagen-tiempo, el fluir esencial del tiempo. La ilusión del movimiento observada por Bergson ha sido corroborada por el fenómeno de persistencia retiniana. Cuando el resultado de la proyección es al menos de 24 fotogramas por segundo, las imágenes no se borran de nuestro cerebro produciendo la ilusión de continuidad. No obstante, en apoyo de la observación de Deleuze podemos encontrar la captación del fluir natural cuando disponemos de capturadoras de video que registran hasta 12000 fotogramas por segundo. Los objetos en movimiento desapercibidos por su rápida velocidad adquieren realidad al ser reproducibles a menor velocidad, como por ejemplo las balas en *Matrix*, (*Bullet-Time effect*)²².

Los agentes invisibles e incorpóreos adquieren entidad visible, de imagen-movimiento gracias a esta reproducción que no es mera ilusión del movimiento. Acercándonos a las aporías de Zenón sobre la flecha o Aquiles, para Zenón y para Bergson, lo infinitamente

21 PRIGOGINE I.: *La nueva Alianza*, Edit. Alianza, Madrid, 1983.

22 BERRUEZO P.: *Dentro de Matrix*. Edit. Dolmen, Palma de Mallorca, 2004

pensable no coincide con un espacio infinito. Lo pensable y el móvil quedan en almacenes estanco diferentes, al negar el movimiento al igual que Parménides, pero Bergson al revés que Zenón da prioridad al móvil sobre lo pensable, anulando nuestra capacidad para representarlo mediante nuestro cerebro-cinematográfico como pura ilusión. Pero Deleuze en cambio nos acerca hacia la resolución, una superación de la paradoja. Obviamente el espacio infinitamente pensable no coincide con el espacio real y finito. Si Guillermo Tell yerra el tiro sobre el lacayo que sostiene la manzana, indefectiblemente muere al ser alcanzado por la flecha. Pero si las tomas fijas se acercan como un límite que tiende hacia el infinito, en la medida en que representan más puntos y mayor resolución captan la duración de la imagen-movimiento. En el *film Blade Runner*²³ unas escenas nos muestran la realidad captada en su fluir- realidad, cuando el detective investiga un espejo, la resolución casi microscópica de la cámara, permite angulaciones imposibles de un devenir, que escapan a la cámara ojo humano, incorporando en la obra una metateoría de la imagen. En cambio, el *movimiento falso* aparece obviamente en el paleo-cine, en el cual el taumatropo y el zootropo reflejan una realidad que es a simple vista ilusión y realidad. Con el cine de los Lumiere, la frontalidad del primer y único plano resta corporeidad al movimiento. Habrá que esperar a la cámara móvil, para que el encuadre no proporcione una restricción, sino una ventana a la realidad, sugiriéndonos múltiples movimientos, el de la cámara frente al objeto, el travelling, los objetos frente a la lente, y el movimiento inducido por el montaje, en el cual una bobina o cinta condensa una temporalidad. Este privilegio captado por las modernas técnicas es el que permite captar en opinión de Deleuze " *cualquier instante indistinto*".²⁴

En esta línea, el pensador francés considera que la concepción antigua de la ciencia es diferente a la moderna aportada por Galileo.

El movimiento aristotélico como actualización de potencias de la materia que parten de un punto privilegiado, o movimiento natural de los cuatro elementos o movimiento violento por fricción, suponen un punto privilegiado del movimiento, todavía más obvio, en la teleología del primer motor. Galileo, en cambio, a partir de la física moderna puede situarse en cualquier instante indistinto del espacio. Esta facultad, que ya aparece en la cinética de proyectiles de Galileo, como la posibilidad de calcular un objeto, desde cualquier instante indistinto, es la que nos ayuda en el cinematógrafo en la aprensión de la realidad más allá del ojo del observador humano, desde cualquier perspectiva, velocidad y tamaño del plano. A diferencia de Bergson la física moderna instalada en la propia estructura del proyector, la cámara y el

23 SCOTT R.: *Blade runner*. USA. Warner Bross, 1982.

24 DELEUZE G.: *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2, Paidós, Barcelona, 1986.

montaje, permiten un conocimiento de la imagen-movimiento más allá de la ubicación humana, pues el ojo es del todo insuficiente en la captación del *fluir* de la duración. Encontramos pues en esta divergencia entre Bergson y Deleuze el motivo que haga considerar al último la posible alianza entre filosofía y cine, pero que a diferencia de Bergson no parece pronunciarse sobre las paradojas espacio temporales de Einstein, aunque con frecuencia aluda a la imagen-movimiento como luz.

Conclusión

Deleuze nos permite deconstruir nuestra percepción habitual del conocimiento, más allá de las categorías del espacio-tiempo como condiciones a priori del sujeto. El tiempo de la ciencia y el de la vida cotidiana no es más que una *espacialización* del devenir que categorizamos mediante una reconstrucción artificial de las tomas instantáneas que aprehende nuestro cerebro, al igual que lo hace un cinematógrafo. La interpretación de los hechos es similar a un montaje, en el cual las teorías, ya científicas o del sentido común, permiten imprimir un movimiento simulado a partir de las imágenes movimiento reales. Para Bergson, tal proyección representa la totalidad de lo falso, un movimiento falso que nos conduce a abandonar la representación a favor de la intuición. Deleuze por el contrario considera que el procedimiento filmico de nuestro cerebro (rodaje/montaje) y la propia cinematografía constituye lo real que se ofrece de forma inmanente y permite captar la imagen-tiempo.

Bibliografía:

DELEUZE G.: “Entrevista de Deleuze con Gilbert Cabasso y Fabrice Renault d’Allones”, en *Cinema*, nº 334, 1985 p. 1-3

DELEUZE G.: *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1, Paidós, Barcelona. 1984, p.219

DELEUZE G.: *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2, Paidós, Barcelona, 1986.

DELEUZE G.: *Conversaciones*, Pretextos, Valencia, 1997.

BADIOU, A.: “El cine como experimentación filosófica”, en YOEL, G.: *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*, Manantial, Buenos Aires, 2004.

BERGSON H. *La evolución Creadora*, Espasa –Calpe, Madrid, 1973, p. 300-339.

La concepción de Bergson sobre la flecha del tiempo como creadora ha sido estudiada también por otros físicos. En “la flecha del tiempo”, capítulo IX, p.227-221 de Hawking S.W.: *Historia del tiempo*. Alianza Editorial, Madrid, 2000, el autor constata al menos tres

flechas que apoyan la intuición de Bergson, la termodinámica, la psicológica, y la cosmológica, de acuerdo con el segundo principio de termodinámica.

BERGSON H.: *Materia y Memoria*, Aguilar, México, 1963.

MARRATI P.: *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*, Nueva Visión, Argentina, 2003, p.13-63.

PRIGOGINE I.: *La nueva Alianza*, Alianza Editorial, Madrid,1983. Einstein y Bergson eran amigos, sin olvidar que el filósofo era también matemático. La aportación de Bergson ha sido retomada hoy día de manos de la biología y sobre todo por Ilya Prigogine quien ha incorporado en sus investigaciones sobre el caos las sugerencias de Bergson. Einstein por el contrario fue criticado al rechazar la mecánica cuántica y el indeterminismo en general: Dios no juega a los dados. Bergson por el contrario ha sido revalorizado a la luz de las investigaciones en sistemas caóticos, fractales y propiedades emergentes.

METZ C.: (1979) “Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario”, Editorial Gustavo Pili, 1979, p. 87 en MEO G.: *Cine y Filosofía: un encuentro fecundo*. UBA, Buenos Aires, 2005.

GUBERN R.: *Mascaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002, p.7-12.

DELEUZE G.: *Diferencia y repetición*, Edit. Jucar, Madrid, 1969.

BERRUEZO P.: *Dentro de Matrix*. Edit. Dolmen, Palma de Mallorca, 2004. Captar una imagen en movimiento fue hecha realidad por Innovations Art, al situar 122 cámaras Canon de 35mm. en círculo o bucle que se disparaban progresivamente. Los intersticios de movimiento no capturados eran rellenados mediante movimientos virtuales insertados por computadora, para así emular la vivencia de la trayectoria de una bala situada desde el plano/contraplano del proyectil.

SCOTT R.: *Blade runner*. USA. Warner Bross, 1982.