



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE FILOSOFÍA

PERCEPCIÓN POST-HUMANA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

ROBERTO SANZ BUSTILLO

ASESOR

DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA



Facultad de Filosofía

MÉXICO, D.F. 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## *Agradecimientos*

Porque soy lo que era, gracias María del Carmen, José Eduardo y Roberto. Son mi casa.

Alejandro, Alberto, Jorge Luis, José Eduardo y Marco son mi hogar, la respuesta ante la crisis de identidad.

Fernanda, eres mi compañera de viaje, mi cómplice. Gracias.

Alejandra, Andrés, Isaí, Massiel y Mario son mi ejemplo, mi soporte. Los admiro y les agradezco su compañía, el milagro de su presencia.

Gerardo, Josu y Carlos, gracias por las críticas a este trabajo. Fortalecieron mi formación.

Zocorro, Blanca, Cecilia, Ricardo, Margarita, Verónica, Sonia y un cúmulo de nombres más que pertenecen a mi pasado, pero la huella dejada aún es visible.

Por último, gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin ella, todo esto no pasaría.

*Todo lo sólido se desvanece en el aire*  
K. Marx

## Índice

I. Introducción.....	5
II. El Fundamento Teórico (Henri Bergson).....	9
A) La percepción y el movimiento como duración	
1. La percepción natural	
1.1 La percepción natural como constancia en la fluctuación	
2. La duración	
B) Las tres tesis del movimiento	
1. El movimiento real y la duración concreta	
2. El instante privilegiado y el instante cualquiera	
3. Movimiento como corte móvil (expresión) de la duración	
3.1 Lo dividual	
III. Percepción Post-Humana.....	30
A) El Plano de Inmanencia	
1. Intencionalidad	
2. Materia-Flujo	
3. El “intervalo” y las tres variedades de la imagen-movimiento	
B) Imagen-percepción	
1. La semi-subjetividad indirecta libre	
2. La percepción líquida	
3. La percepción gaseosa	
4. La percepción post-humana o la “otra” percepción	
IV. La percepción, el devenir y el tiempo.....	50
A) La percepción y las capas de tiempo	
1. Las imágenes óptico-sonoras puras y las descripciones	
2. La imagen-recuerdo	
3. La imagen-sueño y el movimiento de mundo	
B) La postura de Deleuze frente a Bergson	
C) Algunas implicaciones de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo	
V. Conclusiones.....	65
VI. Bibliografía.....	68

## I. Introducción

El siguiente estudio tiene como propósito mostrar que la percepción natural, en su cometido de reconstruir adecuadamente el movimiento, yerra al no extraer la movilidad del movimiento que pretende aprehender; ella funciona con vistas (cortes inmóviles) de la realidad que después inserta en un devenir abstracto y homogéneo. La parcialidad en la que resulta dicho intento permite pensar en la posibilidad de una adecuada re-construcción del movimiento, pensar en un tipo de percepción distinta a la natural. Para tal cometido será utilizado el cine como el instrumento que brinda tal posibilidad.

Es pertinente ofrecer en este apartado una caracterización de la percepción entendida como “natural”<sup>1</sup> (es decir, su sentido tradicional), que es la acepción con la que este trabajo se enfrenta. En diversos diccionarios filosóficos ella se significa como “...aprehensión sensorial total de un complejo de datos sensibles.”, o “...la percepción es el verdadero “acto primitivo” del conocimiento sensorial que luego descomponemos en sus elementos”<sup>2</sup>. También se dice: “...puede haber sensación sin percepción, pero no puede haber percepción sin sensación.”<sup>3</sup> Estas caracterizaciones manifiestan un papel *epistémico* de la percepción. Manifiestan también una ontología: la realidad (si se quiere en su dimensión fenoménica) es un devenir bruto, casi irracional; mientras que la conciencia (entendimiento o razón) es la capacidad de orden,

---

<sup>1</sup> Llamo “natural” a la percepción humana porque así lo hace la tradición. Paradójicamente ella no tiene nada de natural en el sentido de que esté dada o sea una facultad cognitiva innata. La percepción es una *construcción* de la realidad, un acercamiento parcial a ella, una manera de *ver*. Así, antes que un carácter natural o paralelo a la realidad, la percepción tiene un carácter artificial y cultural.

<sup>2</sup> BRUGGER, Walter, *Diccionario de Filosofía*. Trad. José María Vélez Cantarell, Barcelona, Ed. Herder, 1978, 9ª edición ampliada, p. 398

<sup>3</sup> FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía 3*, Madrid, Ed. “Alianza Diccionarios”, 1981. 3ª ed., p. 2533

de aprehensión. Por ella el movimiento se transforma en imagen, el devenir en concepto. Es a esta caracterización a la que este trabajo se enfrenta. Se tratará de probar que antes de que la percepción agregue “algo” a las sensaciones para así volverlas in-formación (es decir *formarlas*, *conformarlas*), la percepción *sustrae* o *quita* lo que no le interesa, ya que en nuestro trabajo la razón está destinada, por naturaleza, a la acción y, por ello, la percepción es selectiva (elige medios y usos; calcula consecuencias).

“Percibir consiste en separar, del conjunto de los objetos, la acción posible de mi cuerpo sobre ellos. La percepción no es entonces sino una selección. No crea nada; su papel es, por el contrario, eliminar del conjunto de las imágenes todas aquellas sobre las cuales yo no tendría ninguna facilidad de captación, y luego, de cada una de las mismas imágenes retenidas, todo lo que no interesa a las necesidades de (...) mi cuerpo.”<sup>4</sup>

Por otra parte, es menester distinguir los conceptos “sensación”, “percepción” y “representación”. Las sensaciones serán entendidas como datos sensibles (*sense data*) o como estímulos. Ellas no están organizadas de por sí, sino que reciben un orden por medio de las facultades del entendimiento (el orden viene de fuera, es heterónimo). Las percepciones, por su parte, son organizaciones de datos sensibles, son aprehensiones de lo real (están a la mitad del proceso cognitivo. Difieren de las sensaciones por ser focales, es decir, ellas recortan, atienden o encuadran ciertos estímulos). Finalmente, las representaciones sean quizás el último acto de este proceso. Ellas responden a fines epistémicos del sujeto (conocer es re-presentar, es *tener* la idea, el concepto de la cosa). A ellas no llegará nuestro trabajo, ya que se probará que

---

<sup>4</sup> BERGSON, Henri, *Materia y Memoria*, citado por BARLOW, Michel, *El pensamiento de Bergson*. Trad. María Martínez Peñalosa, México, D.F., Ed. FCE, 1968, p. 53

la percepción está destinada a la acción, es decir, percibir es concebir acciones posibles sobre las cosas, no esencias (todo lo que me es indiferente, la cosa fuera de mi alcance).

La investigación se enmarca en los dos estudios sobre cine de Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Sin embargo, para evitar suponer conceptos, se considerará el bergsonismo (impulsor de los textos arriba mencionados) en dos de sus fuentes: *Introducción metafísica* y *La Evolución Creadora*.

La estrategia de la investigación es la siguiente: observar primero si la interpretación que Deleuze hace sobre Bergson es crítica, pertinente y no-reduccionista, en otras palabras, ir al origen de la discusión. Una vez hecho esto, desarrollo los argumentos presentados en *La imagen-movimiento* en relación con la percepción natural y la percepción cinematográfica; caracterizando punto por punto a esta última. Después, desarrollo brevemente la oposición entre percepción natural y percepción cinematográfica pero desde la dimensión del tiempo y la memoria. Realizo una comparación entre Bergson y Deleuze para observar la huella que aquél dejó en éste y así encontrar las coincidencias y diferencias entre ambos autores. Al final de la investigación brindo y comparo información entre algunos críticos contemporáneos de Gilles Deleuze.

Si redujéramos la investigación entera a una pregunta, sería la siguiente, ¿El modelo de la percepción natural es el único posible? o ¿Cuál es la condición de posibilidad<sup>5</sup> de la percepción natural? ¿Cuál su límite?

---

<sup>5</sup> El utilizar la terminología “condiciones de posibilidad” no compromete este estudio con un análisis trascendental de la percepción, es decir, no buscaré establecer *a priori*s de la percepción, ni

Al desarrollar el problema de la percepción, tendré que desarrollar otro tipo de problemas por estar en el camino de la argumentación. El problema del movimiento es quizás el más importante, ya que por la “falsa” reconstrucción que la percepción natural realiza de él (el movimiento se piense desde lo inmóvil), es posible pensar en una dimensión distinta del movimiento (no sólo traslación, no sólo espacio, sino acción y duración) que exija un tipo de percepción distinta, o que apele a una dimensión más profunda de la percepción. El problema de la imagen es también tocado. Esto porque el “resultado” de la percepción sobre el mundo es una imagen estática. Pero, ¿es el mundo de la conciencia un mundo estático, no sujeto a cambio? El cambio de paradigma vuelve necesaria la movilidad de la imagen. A esta oposición<sup>6</sup> entre imagen y movimiento en la tradición filosófica la llamaremos oposición entre el adentro y el afuera (conciencia-mundo). Esta investigación pretende tomar postura frente a tal problema; pretende disolver la frontera entre lo inmóvil y lo móvil; más aún, pretende mostrar que todo es movimiento.

Observemos pues, qué pone en crisis, y de qué manera lo hace, la pregunta por la percepción.

---

establecer a la percepción como un *a priori* o un principio de la sensibilidad pura. Así, aunque dichos términos pertenezcan al idealismo alemán, aquí los usó en un sentido estricto, literal, e incluso, estructural (como la fenomenología lo ha usado). La pregunta puede formularse entonces de otra manera: ¿Qué hace posible a la percepción natural? ¿Qué estatus tiene? ¿Qué supone una noción de la percepción como la que la modernidad ha creado (percepción como aprehensión, como función elemental del entendimiento)? Y estas preguntas están elaboradas desde un plano de *inmanencia*, incluso, desde un peculiar empirismo (como el de Hume: no salir de la experiencia), desde un peculiar vitalismo (el de Nietzsche o el de Vertov: buscar las respuestas en la vida.)

<sup>6</sup> Es decir, la oposición entre la imagen como una aprehensión del movimiento, como un recorte del mismo (volver inmóvil a lo móvil, atraparlo), y el movimiento como una característica del mundo físico externo. La conciencia como lo inmóvil (lo intemporal, si se quiere) y el mundo como lo cambiante. El concepto de percepción pone en crisis la frontera entre la imagen y el movimiento por encontrarse “a la mitad del camino” (dicho de alguna manera). Si el movimiento se introduce en la conciencia y las imágenes invaden el mundo externo, ¿qué cambios experimentó la percepción para que esto fuera posible?

## II. El Fundamento Teórico (Henri Bergson)

### A) La percepción y el movimiento como duración.

Tanto la postura filosófica de este estudio como el autor que lo motiva (Deleuze), tiene su origen en ciertos argumentos del bergsonismo que en esta primera parte se considerarán. Si intitulo “fundamento” a este capítulo no lo hago en un sentido cartesiano (como primera evidencia desde la cual se construye el conocimiento), sino en el sentido de “origen” y “punto de partida” de la discusión; fundamento como fundación<sup>7</sup>.

Son dos los conceptos que me interesan en Bergson: el de movimiento y el de percepción. Dichos conceptos tienen en el filósofo franco-judío<sup>8</sup> una relación estrecha y casi de implicación. El problema del movimiento, la pregunta por el movimiento, es, en algún sentido, la pregunta por la percepción. ¿En qué sentido? Frente al movimiento parece que se pueden tener dos actitudes: la interna y la externa. La primera es simple e intuitiva, es ya realizar movimiento, ya *experimentar* movimiento; la segunda, en cambio, compleja e intelectual, es *observar* movimiento, aislarse, aparentar salir del flujo y tener el punto de vista del espectador. La primera consideración conviene a la vivencia, a la

---

<sup>7</sup> Aunque es posible rastrear en un pasado más lejano al siglo XIX problemas como el de la percepción, el devenir y el movimiento, me parece que dichos problemas tuvieron un matiz muy peculiar en la modernidad post kantiana y en especial en la tradición francesa (marco histórico de este estudio, no se pretende realizar análisis exhaustivos). Este “peculiar matiz” sea quizás la postura frente a la subjetividad moderna. Postura que se caracteriza por una crítica a la razón no desde la finitud y la temporalidad (Heidegger), sino desde la no auto-referencialidad del sujeto. Bergson, por ejemplo, quebrará esta referencialidad al mostrar lo humano como una tendencia evolutiva más, cuya razón, antes que especulativa, es una razón práctica, una razón para la acción, para el medio.

<sup>8</sup> Si me refiero a Bergson por medio de la descripción “el filósofo franco-judío” lo hago por amabilidad a los lectores (no repetir el mismo nombre) y para distinguirlo de Deleuze, quien es francés pero no judío. De la misma manera que filósofos y comentaristas se refieren a Aristóteles como “el Estagirita” o a Kant como “el filósofo de Königsberg” yo me refiero a Bergson como “el filósofo franco-judío”. Es la única descripción que he encontrado en la literatura sobre Bergson.

experiencia o incluso a la intuición<sup>9</sup>. La segunda conviene a la especulación, a la ciencia, a la cuantificación. Dichas actitudes convergen en el concepto de percepción a la manera en que la primera, en tanto vivencia, se refiere a una percepción interior y exterior, pero no intelectual, ya que, como *me sucede*, me es imposible sólo pensarla, me es imposible tomar distancia. La segunda se encuentra con el concepto de percepción en el sentido clásico del término, es decir, en el sentido de “sensibilidad”, “de órganos de conocimiento e información del mundo”. La delimitación entre ambos sectores, entre el adentro y el afuera, es desde hace tiempo problemática y difícil, está en crisis según el diagnóstico primero de Bergson y después de Deleuze. Dicha crisis tiene que ver o se ha desatado por muchas razones: 1) la crisis de la razón en tanto tribunal de lo real, 2) la inserción o el descubrimiento del dinamismo en la vida interior, en oposición a la pretendida estaticidad e intemporalidad del yo, 3) la crisis del concepto como causa u origen de la acción y de la acción como la realización del concepto, 4) la crisis, por implicación de los factores arriba mencionados, de la epistemología en su afán de conocer el mundo en tanto objeto, es decir, sin contexto, sin mundo, muerto.

Así pues, desarrollaré en lo que sigue esta crisis en sus dos vías: la vía de la percepción natural (externa y racional) y la vía de la vida y la vivencia o, en palabras de Bergson, de la duración (concepto que sólo después podré desarrollar y aclarar).

---

<sup>9</sup> Límito la semántica del concepto bergsoniano al concepto de *simpatía*, que antes de significar “transporte al interior de un objeto” (Henri Bergson, *Intr. a la Met.*, México, D.F., Ed. UNAM, 1966 (Cuaderno 8), p.11) significará, en este trabajo, algo así como “comunicación” con lo otro, en tanto los seres están abiertos y emparentados entre sí por sus características comunes, aunque sean mínimas y elementales. Y no en tanto o porque haya dos dimensiones de lo real: el adentro y el afuera, la apariencia y la esencia.

## 1. La percepción natural

Bergson sostendrá a lo largo de *La Evolución Creadora* que el papel natural de la inteligencia es dirigir acciones o, en un sentido kantiano, proponerse fines. Lo que Bergson indaga es la concepción que del mundo (lo real) se tiene para que, tanto la proposición del fin como la realización de la acción (el simple actuar), sean posibles. La respuesta está en que, tanto la inteligencia como la acción, se sostienen en una concepción *material* del mundo (más bien una concepción *sólida*, como estado de la materia). Es decir, el fin de la acción es concebido como una posición en el espacio, como un estado de y en el medio. El camino al fin es *percibido* como instantes dentro de una serie o sucesión (medios del actuar), ya que es necesario que, si la representación del fin es inmóvil, el medio en el que se desarrolla la acción también lo sea. Así pues, nuestra percepción del mundo es material (sólida), y ella consiste en *estados sólidos*, en posiciones, no en un eterno flujo o en movimientos inaprehensibles. “Nuestra actividad está inserta en el mundo material. Si la materia se nos apareciese como un eterno transcurso, no le asignaríamos un término a ninguna de nuestras acciones.”<sup>10</sup>

¿Cuál es la condición de posibilidad de la *condensación* del mundo llevada a cabo por la percepción? Tiene que ver con la adaptación al medio. Bergson sostiene que antes que nuestra percepción delimite cuerpos distingue *cualidades* (sucesión de colores, de sonidos, de resistencias, etc.). Dichas

---

<sup>10</sup> BERGSON, Henri, *La Evolución Creadora*. Trad. María Luisa Pérez Torres, Madrid Ed. ESPASA-CALPE, 1973, p. 263

cualidades son percibidas como inmóviles al mantener la misma apariencia<sup>11</sup> (imagen) y volverse imperceptibles sus movimientos internos, sus vibraciones.

Así pues, podemos concluir que la primera función de la percepción es captar una serie de cambios elementales (oscilaciones o vibraciones) bajo la forma de cualidad o estado simple, mediante un trabajo de condensación<sup>12</sup>.

Una vez percibidas las cualidades como estados simples, la percepción delimita *cuerpos*. Y el cuerpo que por excelencia es susceptible de aislamiento en la continuidad de la materia es el cuerpo vivo, (sistemas relativamente cerrados aunque dependientes<sup>13</sup>). El cambio o movimiento del cuerpo será el cambio de cualidades (colores, resistencias, sonidos, texturas) que él experimenta. El cuerpo vivo será, para la percepción, el receptáculo de cualidades, el lugar *sobre* el que ellas transcurren. Y cuando sea evidente que el cuerpo ha adquirido una *forma* distinta, se dirá que pasó a otro estado sólido de la materia (niño-adolescente-joven-adulto-anciano). “Aunque, en realidad, el cuerpo cambia de forma en todo instante. O más bien, carece de forma pues la

---

<sup>11</sup> Es problemático utilizar el término apariencia por su carga semántica tradicional. Sin embargo, lo utilizo en sentido estricto: apariencia como aparición y, de esta manera, como imagen. En otras palabras, la percepción recibe y crea imágenes de estados de cosas que presume inmóviles al no encontrar *diferencias claras y distintas* de su transcurrir en el tiempo. Es decir, la percepción, junto con la inteligencia, in-forma las cualidades y las determina para arreglárselas en el mundo (para vencer retos o desafíos que el medio lanza incesantemente).

<sup>12</sup> Cfr., BERGSON, Henri, *Op. Cit.*, p. 263

<sup>13</sup> Bergson refiere la noción de individuo a la de cuerpo vivo. Acepta que dicha noción es problemática porque es gradual, es decir, la individualidad no es estructural ni está dada. A su vez, define al individuo como el organismo constituido por partes heterogéneas con funciones diversas. Esta tendencia del cuerpo vivo a aislarse y a regirse por sí mismo tiene su contraparte en algunas de sus funciones, por ejemplo, la reproducción, que es la disgregación. Cfr., BERGSON, Henri, *Op. Cit.*, pp. 24, 25,26.

forma pertenece a lo inmóvil, y la realidad es movimiento.” Por ello, **“la forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición.”**<sup>14</sup>

Por último, una vez que las cosas están constituidas de esta manera (cualidades-cuerpos), dice Bergson que el último aspecto o dimensión de la percepción de lo real, en tanto materia sólida, es la acción de los cuerpos. Acciones que se dividen en dos: 1) Acciones simples representadas por su dirección (a dónde va) y 2) Acciones complejas representadas por su intención (causa) o por el resultado que ellas obtienen.

Una vez mostradas las tres dimensiones de la percepción natural del movimiento, podemos decir que todas ellas se explican como *vistas estables de la inestabilidad*. Es decir, son explicaciones del movimiento referidas a la inmovilidad (estados, instantes, posiciones, formas, fines, causas, etc.) Y así, se muestra la contradicción de ese intento que caracteriza a la filosofía antigua (la especulación sobre lo eterno) pero no a la ciencia moderna<sup>15</sup>.

Con esto, estamos en condiciones de caracterizar la actitud *natural* frente al devenir: ella consiste en extraer de los distintos tipos de movimientos (cualidades-cuerpos-acciones) la representación única del devenir en general, la cual es una simple abstracción. El primer problema de esta operación es que

---

<sup>14</sup> Desde ahora en adelante utilizaré las siglas *EC* para referirme a *La Evolución Creadora*. *EC*, pág. 274. La noción de “instantánea” (fotografía) será esencial para la definición del concepto “percepción natural.” Más adelante desarrollaremos esta idea. Por el momento se pide al lector mantenerla en la memoria.

<sup>15</sup> A Bergson antes que leerlo como un crítico de la ciencia moderna, hay que leerlo como un filósofo preocupado por dotar a dicha ciencia de una metafísica de la cual carece. La característica de la ciencia moderna es la pregunta por “lo nuevo”, y este aspecto pone en crisis a la metafísica tradicional que piensa permanencias, esencias, persistencias. Por eso, quizás, *La Evolución Creadora* tenga como objeto la pregunta por la vida, porque ella se define por el cambio, la variación y, ante todo, la creación.

los movimientos antes descritos presentan severas diferencias como para reunir las todas en una idea:

“El devenir es infinitamente vario. El devenir que va de lo amarillo a lo verde no se parece al que va del verde al azul; son movimientos cualitativos diferentes. El que va de la flor al fruto no se parece al que va de la larva a la ninfa y de la ninfa al insecto perfecto; estos son movimientos evolutivos diferentes. La acción de comer o beber no se parece a la acción de pelear; constituyen movimientos extensivos diferentes. Y esas tres clases de de movimiento, cualitativo, evolutivo y extensivo, difieren profundamente<sup>16</sup>.”

El segundo problema radica en que a este devenir abstracto, único y simple se le añaden vistas de la realidad que se pretenden características, y con estos dos elementos pensamos haber reconstruido adecuadamente la idea de movimiento (y la idea de realidad material). Bergson nombra a este mecanismo de la percepción y el intelecto como *cinematográfico*<sup>17</sup>. Piensa que el cine es heredero directo de las ilusiones más antiguas sobre el devenir (paradojas de Zenón), dice que los instantes que representan los diversos fotogramas de la película son puestos en movimiento por un devenir abstracto y simple (el movimiento que pone la cámara).

Con lo antes dicho, podemos establecer que a esta manera de ser de la percepción (entendida como cinematográfica) es a la que llamamos percepción natural: vistas e instantáneas sobre la realidad (recortes de los cuerpos) insertas en una sucesión *ya dada*, mecánica y abstracta (el concepto de devenir).

---

<sup>16</sup> EC, p. 265. Cabe decir que en el primer volumen del análisis sobre la imagen (*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.*), Gilles Deleuze tomará precisamente de estos tipos de movimientos las características para desarrollar por lo menos dos variedades de la imagen-movimiento: imagen-afección (cualidades) e imagen-acción (cuerpos y acciones).

<sup>17</sup> Esta tesis es uno de los motivos principales de este estudio. En su momento observaremos, al estudiar los argumentos de Gilles Deleuze, que es precisamente en el cine donde la percepción se libera del estado sólido de la materia, y se lleva a cabo una reconstrucción adecuada del movimiento.

## 1.1 La percepción natural como constancia en la fluctuación

Antes de realizar el análisis del concepto bergsoniano de “duración”, me parece pertinente complementar el desarrollo del concepto de “percepción natural” desde un enfoque distinto: el enfoque psicológico-artístico de Ernst H. Gombrich en su colección de ensayos *La imagen y el ojo*. Espero no se me acuse de “desvío teórico”. Si considero importante incluir este enfoque, es porque el tratamiento bergsoniano (epistemológico-ontológico) supone o exige una psicología de la percepción. Ella, espero, permitirá observar con mayor claridad el concepto que intento significar. Para el historiador de arte la percepción se define por una función psicológica llamada “constancia”, que se refiere a la totalidad de tendencias estabilizadoras que hacen que no quedemos aturcidos en un mundo de apariencias fluctuantes. Si dicha función existe o se ha desarrollado (por necesidades biológicas, históricas y culturales) es porque la visión, en su origen, es inestable, aunque tienda a la estabilidad. Ella crea marcos de identidad o familiaridad en el cambio para que el reconocimiento se haga posible (reconocer a un amigo cuando ha pasado mucho tiempo, reconocer un lugar cuando o ha cambiado de manera repentina o ha pasado mucho tiempo sin que se lo visite). Aunque lo que trate de explicar Gombrich es cómo el reconocimiento en el arte ha cambiado (ya no reconozco el mundo en el cuadro, sino al cuadro en el mundo), la manera de operar del reconocimiento es por el aislamiento (recorte) que la percepción produce<sup>18</sup>. La

---

<sup>18</sup> Y el arte moderno ilustra contundentemente esta manera de funcionar del reconocimiento. Él aísla percepciones, impresiones y sensaciones de su contexto tradicional. Piénsese, por ejemplo, en la pintura abstracta y conceptual, en las instalaciones, por ejemplo, la del artista Ventura (*Cantos cívicos*) en el museo universitario de arte contemporáneo (MUAC) de la UNAM, en la cual se aísla o se desvincula al nazismo del holocausto, para mostrar el efecto de simulación (vida “normal”) que

percepción es selectiva, no *observa* todo el campo visual aunque lo *vea*, ella atiende algunos detalles motivados por ciertas necesidades. La percepción, pues, determina, crea relieves, no es pasiva.

“Podemos centrarnos en algo que está en nuestro campo visual, pero no en todo. Toda atención ha de tener lugar contra un trasfondo de falta de atención. La conciencia intensificada de la realidad es algo en lo que sueñan los místicos, pero que no podemos realizar. El número de estímulos que inciden sobre nosotros en un momento dado –si es que pudieran contarse- sería astronómico. Para ver tenemos que aislar y seleccionar.”<sup>19</sup>

Así pues, desde la psicología o incluso desde la neurología es posible probar el no paralelismo entre percepción y realidad. Ella no difiere sólo por ser perspectiva, sino por ser una *construcción* motivada por diversos factores. Sin embargo, no se trata aquí de “cambiar” la percepción. Se trata de criticarla para delimitarla, para observar si las implicaciones que se pretende de ella se siguen, en verdad se siguen.

---

pretendía crear aquel. Las más duras críticas no se dejaron esperar (Krauze) por no entender este fenómeno de aislamiento y nuevas conexiones que el arte suscita.

<sup>19</sup> GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo*. Trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Madrid, Ed. Debate, 2000, p. 15

## 2. La duración

El estudio de este concepto exige que se le considere desde dos puntos de vista: el punto de vista de la conciencia y el punto de vista de la vida<sup>20</sup>. Comencemos por el primero. Bergson considera que la realidad más accesible al hombre es la interior, es decir, la conciencia. Y piensa que es a ella a quien debemos preguntar “¿Qué soy”? Si arrojo una mirada hacia mí mismo, si me hago distante, observo, en mi interior, yuxtaposiciones de percepciones, recuerdos arrancados desde el fondo de mi memoria que las dotan de sentido (las reconocen), representaciones, voliciones, en fin, conjuntos exteriores a mí con matices variados. “Todos estos elementos de formas bien definidas, me parecen tanto más distintos de mí cuantos son más distintos los unos de los otros.”<sup>21</sup> Por debajo de estas percepciones, representaciones, recuerdos (pensamientos) hay una “continuidad de fluencia” que no es comparable a ninguna otra continuidad. Se trata, pues, de una continuidad de estados de ánimo (psicológicos) en los cuales, a manera de unidad, está inserto el pasado como “huella” y el futuro como “tendencia”. Dice Bergson que esta continuidad puede ser considerada desde el punto de vista de la multiplicidad, una vez que ella ha quedado atrás, que se ha vivido, en retrospectiva, “Mientras los experimentaba (los estados de ánimo), estaban tan sólidamente organizados, tan profundamente animados de una vida común, que no hubiera sabido decir

---

<sup>20</sup> Fue el propio Bergson quien primero caracterizó a la vida psicológica como duración (*Introducción a la Metafísica*), para después, quizás por la crisis arriba mencionada (adentro-afuera), extender dicha característica al ámbito de la vida (*La Evolución Creadora*). Este fenómeno es susceptible por lo menos de dos lecturas: 1) la vida, en todas sus manifestaciones, está caracterizada por la conciencia y por eso “dura”; 2) la conciencia, en tanto forma vital, tiene duración. La primera opción es la más fiel al bergsonismo. Sin embargo, es pertinente considerar el problema (que a mi juicio no está resuelto) si es la conciencia o más bien la vida el punto desde donde el tiempo se abre como duración.

<sup>21</sup> BERGSON, Henri, *Introducción a la Metafísica*. Trad. Rafael Moreno, México, D.F., Ed. UNAM, 1960, (Cuaderno 8) p. 13 En adelante utilizaré las siglas *Intr. Met.* para referirme a este texto.

dónde terminaba cualquiera de ellos o dónde comenzaba otro.”<sup>22</sup> Entonces tenemos dos puntos de vista sobre esta continuidad de flujo: 1) el punto de vista de la unidad sobre la continuidad, que implica el estar en ella, vivirla. Bergson compara esta consideración con el “desenrollamiento de un rollo” donde lo que importa es la “acción de desenrollar”, la acción o el trazado de movimiento. A este punto de vista lo llamaré interior-unidad. 2) El punto de vista de la multiplicidad sobre la continuidad que implica, como dijimos, el haber dejado atrás el movimiento, el no estar en él y en sólo observar su huella. Bergson compara esta consideración con el “enrollamiento continuo de un hilo”, donde lo que importa son las yuxtaposiciones creadas por los diversos estados atravesados. A este punto de vista lo llamaré exterior-multiplicidad. Bergson tomará la segunda consideración sobre la continuidad de flujo para definir a la conciencia como memoria. Dice el filósofo que es imposible atravesar dos momentos iguales en el devenir, pues aunque se suponga una estabilidad o un persistencia de estado de ánimo (un sentir que se repite) en por lo menos dos momentos, entre ellos “ha pasado algo”, el recuerdo del primero se presenta al pasar el segundo (característica que no tenía el primero),y, por lo tanto, podemos concluir que ni la conciencia es idéntica a sí misma por estar sujeta a un devenir, ni el devenir posee “momentos iguales” porque hay una conciencia que acumula, que memoriza, que dura y que envejece, “Una conciencia que tuviera dos momentos idénticos sería una conciencia sin memoria. Perecería y

---

<sup>22</sup> *Intr. Met*, p. 13

renacería, pues, sin cesar. ¿Cómo representarse de otra manera la inconsciencia?”<sup>23</sup>

Con lo anterior podemos ya acercarnos al concepto de duración abierto desde la conciencia. La consideración de la duración está íntimamente ligada a la del movimiento (de la vida interna). Por los dos tipos de movimiento arriba mencionados (desenrollamiento-enrollamiento) tenemos la *expresión* de la duración. El primer tipo de movimiento considera el “acto” o la “acción” de moverse y es, por naturaleza, indivisible, ya que no es equivalente al espacio que recorre. El segundo tipo de movimiento considera la “huella” de la continuidad transcurrida, es la presencia y la acumulación del pasado, su carga. Este tipo de movimiento es divisible en tanto tiene que ver con el espacio recorrido (yuxtaposición de estados que son observados desde adelante hacia atrás). La duración es ambas cosas.<sup>24</sup> Es acción moviente (impulso o movimiento evolutivo) y acumulación (envejecimiento) de movimiento. Dejemos en claro dos cosas: 1) el movimiento no es igual a la duración, es su expresión, la implica (de que hay movimiento se sigue que hay duración). La “duración” se manifiesta con más evidencia en la huella, en la trayectoria, en el pasado, sin embargo, por ese pasado y ese “camino” recorrido, el momento presente posee una tendencia, está en algún sentido determinado (esta es la racionalidad del devenir consciente, esta es su estructura). 2) Esta continuidad de flujo es de naturaleza consciente en esta

---

<sup>23</sup> *Intr. Met*, pág. 13-14

<sup>24</sup> A mi juicio Bergson privilegia, con razón, el primer movimiento para caracterizar a la duración. Esto, quizás, porque el segundo, en estricto sentido, no es movimiento, no es una acción, aunque pueda *ser visto* siempre de manera distinta (como cambiando). Pero esta “perspectiva” de lo acontecido es posible porque la vida está siempre en movimiento (desenrollamiento) y esto hace que el pasado pueda verse, por ejemplo, “lejano”, “parecido al presente”, “nostálgico”, “perverso”, etc. Hace posible el horizonte, la perspectiva, el punto de vista.

primera parte del análisis. Es decir, aunque lo vivo pueda entenderse como acción moviente (enrollamiento) no queda claro todavía cómo se relaciona con su pasado (memoria), no queda claro si las funciones y operaciones de la conciencia le son exclusivas a ella.

Ahora bien, consideremos la segunda vía: la vida. Antes de desarrollar esta perspectiva, es menester aclarar que este doble punto de vista sobre la duración (conciencia-vida) no se presenta como una dicotomía, más bien, como una extensión (realizando la lectura más fiel de Bergson). Es decir, son las características del mundo interno en tanto dinámico (continuación ininterrumpida de estados, la marca que esta continuidad adquiere con el tiempo, la tendencia o proyección creada por este movimiento, etc.) las que se llevan al terreno de la vida<sup>25</sup>. No obstante esta extensión o generalización de lo consciente (de lo humano a lo vivo), me parece que hay un rasgo de la duración que en lo humano no es tan evidente y que en lo organizado (orgánico) se demuestra de manera contundente: el rasgo creativo, devenir como invención, evolución como creación. ¿En qué sentido debe entenderse este rasgo? El cuerpo (vivo) es un sistema que por naturaleza “tiende” a aislarse, a cerrarse. Y este “impulso” de la naturaleza implica un esfuerzo, ya que a esta tendencia se opone a cada instante otra (su antagónica): la disgregación, es decir, el hecho de que cada parte pueda funcionar como organismo. Por eso decimos que la noción de “individuo” es gradual y problemática, no está dada y jamás lograda. En otras palabras, la

---

<sup>25</sup> Hemos observado líneas arriba el carácter equívoco de esta “coyuntura”. O la conciencia se “desbordó” más allá del sujeto, o la vida misma se manifestó en un cierto momento en el que era evidente un carácter psicológico de su desenvolvimiento, de su naturaleza; o, quizás, ambas cosas simultáneamente.

individualidad no subyace bajo el organismo, es una manera de ser del sistema vivo. El individuo no está hecho, sino impulsado a hacerse (impulsado a ser), es decir, a *crearse*. Y el tiempo en el que se entabla esta lucha vital entre la autonomía (coordinación de funciones) y la disgregación, es el tiempo en el que el ser vivo pretende superar los desafíos y retos que el medio le plantea, tiempo en el que debe crear situaciones que lo igualen al medio, tiempo en el que, en términos evolucionistas, pretende adaptarse. Esta característica estructural trae a colación el cambio que el ser vivo experimenta a cada instante, pero ella también implica que el ser vivo queda marcado por el esfuerzo desarrollado, por el impulso de vida que lo hizo ser y del que quedan huellas en su organismo, queda, en fin, una memoria orgánica, “La evolución del ser vivo (...) implica un registro continuo de la duración, una persistencia del pasado en el presente y, en consecuencia, una apariencia, al menos, de memoria orgánica.”<sup>26</sup>

De esta manera, podemos caracterizar a la duración como creación, donde esto quiere decir devenir heterogéneo por ser el movimiento una acción<sup>27</sup>, y ella no susceptible de división, no conformada por partes. Dividir este “todo” implicaría “partes” de distinta naturaleza. Así, parece que hemos logrado superar al espacio para pensar el movimiento: el movimiento es la acción que traza una línea que ocurre sobre el espacio, pero que no es igual a él.

---

<sup>26</sup> EC, p.30

<sup>27</sup> Como habíamos mencionado, la idea de acción como la realización del concepto está puesta en duda. La acción a la que aquí nos referimos no supone a un sujeto como su “dueño”, como observador de opciones. La inteligencia que caracteriza a las acciones como efectos (hechos) y a los conceptos como causas, es una inteligencia hecha a semejanza de la materia, que se mueve en medios sólidos y que tiene conceptos a semejanza de los sólidos. La naturaleza de la acción vital rebasa la idea de posesión, pues no se pre-concibe, no se calcula. Es más bien espontánea y reactiva en un sentido casi visceral.

Con el desarrollo anterior hemos dado el primer paso de la investigación. Lo que sigue, aunque aún está inserto en un contexto fundamental e introductorio, nos acercará a la postura filosófica de este trabajo: la limitación de la percepción, la posibilidad de una percepción no natural del mundo, el estatus y el rol de la imagen en este cambio de paradigma, la posible superación, por ende, de una epistemología basada en una idea sólida del mundo.

Lo que sigue, pues, es la exposición de la interpretación de Gilles Deleuze sobre las posturas bergsonianas respecto al problema del movimiento y la percepción. Para llevar a cabo tal empresa tomaré como texto fundamental *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*.

## **B) Las tres tesis del movimiento**

Antes de desarrollar cada una de las tres tesis del movimiento que Deleuze encuentra en *La Evolución Creadora*, es menester considerar un antecedente importante, el de *Materia y Memoria*. La crisis del adentro-afuera adquiere en este texto un sentido preciso: “Resultaba ya imposible oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior, a la imagen como realidad psíquica en la conciencia.”<sup>28</sup> Bergson concluye, a partir de esta premisa, en la noción de una imagen-movimiento. Gilles Deleuze intentara hacer coincidir la imagen-movimiento con la imagen cinematográfica, aunque el propio Bergson haya pensado que el cine no realiza sino una ilusión de movimiento.

---

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff, Barcelona, Ed. Paidós, 1984 (Comunicación 16 Cine), p. 11

## 1. El movimiento real y la duración concreta

Bergson sostiene, como hemos visto, que el movimiento es imposible de reconstruir mediante instantes y posiciones (espacio), es decir, mediante *cortes inmóviles* a los cuales se les agrega la idea de una sucesión abstracta, de un tiempo homogéneo y mecánico. El movimiento no es el espacio recorrido, es el acto mismo de recorrer. Pensar, pues, que ya dividiendo el espacio, ya acercando dos instantes, se logre re-crear el devenir, es falso en dos sentidos: 1) la división infinita del espacio jamás logrará abarcar el “intervalo” que es, precisamente, donde el movimiento ocurre. 2) El acercamiento infinito de dos instantes jamás representará la duración concreta de cada uno de ellos, pues ella es una propiedad cualitativa, no cuantitativa. Así pues, Bergson, según Deleuze, opone de manera radical dos fórmulas sobre el movimiento: “movimiento real → duración concreta” y “cortes inmóviles + tiempo abstracto”<sup>29</sup>

Bergson bautizó la mala fórmula (cortes inmóviles + tiempo abstracto) como “ilusión cinematográfica”. Es decir, la emparentó con los casos de la falsa reconstrucción del movimiento: las paradojas de Zenón y la percepción natural por ejemplo. Sin embargo, Gilles Deleuze formula una pregunta que nos lleva a considerar el cine desde otra perspectiva: “¿Se puede concluir de la artificialidad de los medios la artificialidad del resultado?”<sup>30</sup> Es cierto que el cine *trabaja* con cortes inmóviles (imágenes-fotogramas) y con un aparato que hace suceder las imágenes (cámara). Pero, ¿qué nos da el cine? El cine nos

---

<sup>29</sup> Cfr. DELEUZE, Gilles, *Op. Cit.*, p. 13 y 14. En adelante utilizaré las siglas *IM* para referirme a este texto.

<sup>30</sup> *IM*, p. 15

da una *imagen media*<sup>31</sup> a la que el movimiento no se suma, no se añade, sino que le pertenece estructuralmente; nos da, en efecto, un corte, pero un corte *móvil*. El pensar el cine de este modo seguramente le era difícil a Bergson, pues en sus inicios dicho arte estaba emparentado con la percepción natural, con la pintura y la fotografía. Era difícil que el filósofo franco-judío observara la tendencia hacia la que apuntaba el cinematógrafo.

## 2. El instante privilegiado y el instante cualquiera

Dos maneras distintas, según Deleuze, ha habido de reconstruir el movimiento por medio de cortes inmóviles<sup>32</sup>: la antigua y la moderna. La primera de ellas remite el movimiento a formas trascendentes (*eidos*) que representan puntos de actualización o culminación de la materia-flujo<sup>33</sup>. “El movimiento así concebido será, pues, el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las **poses** o de los **instantes privilegiados**”<sup>34</sup> De esta manera, el transcurso o intervalo entre un instante y otro, entre una pose y otra,

---

<sup>31</sup> Es este un término bergsonianos utilizado para caracterizar a la percepción natural (Cfr., EC, p. 264). Dice Bergson que cuando las imágenes se parecen entre sí, creamos una imagen modelo (imagen-media, imagen-patrón) en la cual el movimiento se representa como acrecentamiento o disminución de dicha imagen. No es necesario, quizás, señalar el rotundo parecido de esta descripción con la imagen cinematográfica. Sin embargo, a diferencia de la percepción natural, la imagen-media cinematográfica es característica en un sentido muy distinto. La imagen-media es el estilo o el formato en el que la imagen-movimiento cinematográfica sucede. Ella *puede* expresar el movimiento como acrecentamiento o disminución, ya que el propio Bergson afirmó que hay movimientos persistentes, repeticiones (sístole-diástole), movimientos que tienen que ver con el impulso vital en un nivel casi fundamental, que antes que caracterizarlos como trayectos, hay que pensarlos como vibraciones, como irradiaciones.

<sup>32</sup> Este análisis de Deleuze no es exhaustivo. Es decir, el movimiento se ha pensado de muchas maneras. Dentro de la propia cultura griega, los epicúreos o Leucipo y Demócrito (atomistas), al tener una visión “materialista” de lo real, desprendían la referencia trascendental del movimiento. No obstante, lo que quizás quera decir Deleuze, es que dichas maneras no tuvieron seguimiento en la cultura occidental, en el canon de occidente. Lo que permaneció más bien fue el pensamiento de referir lo móvil a lo inmóvil.

<sup>33</sup> Esta noción será explicada más adelante. Por ahora basta con que por ella se entienda el flujo o devenir al que están sujetos los seres materiales.

<sup>34</sup> IM, p. 17

carece de importancia, pues se define por el fin que pretende alcanzar, en primer lugar, y por el instante del cual ha partido, en segundo lugar.

Ahora bien, la concepción moderna del movimiento se opone a la antigua por remitirlo a *elementos materiales inmanentes*, en vez de formas trascendentes. En lugar de realizar una síntesis inteligible del movimiento, se llevará a cabo un análisis sensible de éste (cálculo infinitesimal, astronomía y geometría moderna.). El movimiento será referido a instantes no señalados en una sucesión.

¿Cuál es la situación del cine? ¿A qué tradición pertenece? Si lo concebimos como heredero del análisis del movimiento (opción más viable) el cine no presenta más que un interés de confirmación, no puede establecerse como ciencia. Más difícil aún pensarlo en la tradición de la síntesis inteligible del movimiento, pues parece haber otras artes que sustentan este derecho con mayor autoridad y mejores resultados: pintura y fotografía. Es esta la peculiar situación del cine: como “arte industrial” ni es una ciencia ni es un arte.

Sin embargo, hay un cambio en las artes que va de las poses a la acción. Algo está cambiando, del ballet a la danza contemporánea, del soneto al verso libre, a la onomatopeya, del mimo de las poses al mimo-acción (Chaplin). Bergson detectaba ya, como hemos dicho, la inutilidad de la filosofía antigua (filosofía de lo eterno) para pensar los problemas particulares de la ciencia moderna, problemas que tienen que ver con la producción de lo nuevo<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Es decir, si la concepción moderna del movimiento es aquella que lo piensa como “instante cualquiera”, entonces, al no estar referido a un elemento formal trascendente, el instante irrumpe, se

En esta crisis de una filosofía de y para la ciencia moderna, es donde el cine aparece con un nuevo esplendor. Si lo que hay que pensar es el movimiento como una colección de instantes equidistantes, si lo que tenemos son instantes regulares, singulares, ordinarios y señalados, entonces la metafísica del movimiento (pensar el movimiento desde lo inmóvil) nos parece rebasada e impertinente. La ciencia reclama una nueva reflexión que de sentido a su análisis. El cine y el movimiento hacia donde tendieron las artes a inicios del siglo XX (aún vigente) parecen brindarnos un órgano de reflexión de este tipo<sup>36</sup>.

### 3. Movimiento como corte móvil (expresión) de la duración

La última tesis del movimiento en *La Evolución Creadora*, según Gilles Deleuze, desarrolla una idea que se ha comentado ya en este trabajo: movimiento como *expresión* del cambio en la duración, es decir, en el *Todo* o en un *todo*. Si el movimiento es definido como “traslación en el espacio” (definición científica), ella implica un *cambio*, pues el traslado de partes conforma al *todo* de una nueva manera, ya que el todo no ha quedado idéntico, sino que se ha transformado, “...estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado del todo que comprendía a B,A y todo lo que había

---

muestra. El galopar del caballo es completamente inesperado en las imágenes obtenidas por las instantáneas de Muybridge.

<sup>36</sup> Esta perspectiva, aunque abre un nuevo panorama, está enmarcada en una falsa reconstrucción del movimiento. El error de ambas tradiciones (antigua y moderna) es suponer que el todo está dado, ya que el movimiento no puede ocurrir más que en lo abierto, en la duración. Sin embargo, lo que pretendo señalar es la crisis que experimenta la concepción moderna del movimiento en tanto carece de una filosofía que la sustente.

entre los dos.”<sup>37</sup> Así pues, el movimiento expresa un cambio cualitativo, ya de un todo (un “x” medio-situación) ya del Todo (la afectación total de todos los medios, ya que no están cerrados, sino abiertos, susceptibles, dependientes). Así, caemos en cuenta de que el Todo está definido como lo Abierto y por eso le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo. El movimiento es el registro de este impulso creativo universal, de este perpetuo cambio en el que se encuentran los seres.

Además de definir el Todo como lo Abierto, Gilles Deleuze propone el concepto de “relación”. Esto porque las relaciones no son propiedades de los objetos, sino que son siempre exteriores a sus términos; ellas pertenecen al todo a condición de no confundirlo con un conjunto<sup>38</sup>. “Por obra de las relaciones el todo se transforma o cambia de cualidad. De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones.”<sup>39</sup>

Con lo anterior podemos darle pleno sentido a la primera tesis de Bergson que incluye una oposición: “corte inmóvil + tiempo abstracto” remite a la visión de un conjunto, no del Todo. Donde los cortes inmóviles son las partes del conjunto, y el tiempo abstracto es la variable que hace posible calcular las distintas posiciones de éstas en el espacio. Por el otro lado, “movimiento real → duración concreta” remite a la apertura de un todo que dura, cuyos movimientos (cambios cualitativos) son expresiones de transformación.

---

<sup>37</sup> *IM*, p. 22

<sup>38</sup> La diferencia entre los términos “conjunto” y “todo” estriba en que el primero tiende a cerrarse (disposición natural de la materia), consta de partes y, por ende, es divisible en ellas mismas. Mientras el todo es lo abierto, continuidad ininterrumpida no divisible o, si se quiere, divisible a condición de que sus “partes” sean de naturaleza heterogénea (pues recordemos que la acción no es divisible, a diferencia del espacio recorrido).

<sup>39</sup> *IM*, p. 25

Podemos concluir, de las diversas tesis del movimiento, que éste presenta dos caras o dos perspectivas: es lo que acontece entre objetos o partes (traslación en el espacio, punto de vista cuantitativo), y es la expresión de la duración o el todo (cambio cualitativo). Así, podemos ya comprender el sentido más importante de la noción “imagen-movimiento”: corte móvil de la duración.

### 3.1 Lo dividual

Por estos dos aspectos del movimiento (conjunto-traslación y todo-duración) Gilles Deleuze dirá que dicho fenómeno tiene una estructura dividual<sup>40</sup>. ¿Qué es lo dividual? Es lo que por sí mismo ni es divisible ni es indivisible o si lo es, lo es a condición de dividendos de distinta naturaleza. Sin embargo, la anterior es una definición negativa. El movimiento tiene dos caras: una de ellas tiene que ver con el cambio de posición entre las partes de un conjunto, con la distancia entre ellas, con lo sucedido en un medio aparentemente cerrado. La otra, en cambio, es la causa de que el conjunto no pueda cerrarse, es el hilo (por muy tenue que sea) que une a los conjuntos con el todo, es la expresión de la duración. La estructura dividual del movimiento se refiere a estos dos polos que se comunican y no sólo se oponen. Deleuze dirá que la imagen cinematográfica es también dividual, ya que al estar “desterritorializada” carece de proporciones, pues tanto un rostro (parte) como un paisaje (todo) pueden ocupar el cuadro entero, “La imagen cinematográfica es siempre dividual. La

---

<sup>40</sup> La noción de “lo dividual” le será útil a Deleuze no sólo para explicar el problema del movimiento, sino varias características de las variedades de la imagen-movimiento. Por ejemplo, los dos polos del rostro en la imagen-afección (reflexivo-intensivo) funcionan a través de lo dividual, pues aunque un polo se imponga sobre el otro, su primacía nunca es absoluta, estando el otro polo e siempre presente, siendo, incluso, condición de posibilidad de aquél.

razón última de ello es que la pantalla, como cuadro de cuadros, da una medida común a lo que no la tiene.”<sup>41</sup>

Así pues, estamos ya en condiciones de tomar partido en la discusión sobre la percepción, el movimiento y la imagen. Lo anterior fue el marco teórico y los conceptos necesarios para entrar al problema. El siguiente capítulo, en su primera parte, desarrollará una ontología que posibilite tanto la liberación de la percepción de los sólidos, como la liberación de la imagen de la conciencia. En su segunda parte, se describirá esta percepción no-natural (percepción post-humana, percepción cinematográfica) y se hablará de algunos tipos de esta nueva percepción.

---

<sup>41</sup> *IM*, p. 31

### **III. Percepción Post-Humana**

#### **A) El Plano de Inmanencia**

Esta primera parte tiene como propósito el describir la noción, quizá la más importante, en la que se fundamenta la imagen-movimiento: el plano de inmanencia. Si líneas arriba llamé “ontología” a esta parte de la argumentación, es porque, de alguna manera, se le da un estatus a la imagen-movimiento por medio de ciertas identidades (imagen-movimiento y materia, imagen-movimiento y luz). La noción de “plano de inmanencia” llevará a cabo dos funciones: exponer la manera de ser de la imagen-movimiento y, a través de sus variedades, formar y conformar una subjetividad por medio de diversos momentos (momentos materiales). Esta “subjetividad” no se identifica con el sujeto humano, pues, una de las tesis a probar en este estudio es el rebasamiento del hombre en tanto agente epistémico único de la realidad. Probar que la percepción humana no se empata con la realidad, pues las condiciones que la hacen posible fungen como límites que resultan en vistas “parciales” de las cosas. Probar también que el cine, en tanto percepción genuina, ofrece elementos para pensar en esa percepción (o en las condiciones de toda percepción posible) que aunque no empate, se aproxime a una reconstrucción adecuada del movimiento.

El camino a seguir será progresivo. Comenzaré con el intento de la fenomenología por dar respuesta a la crisis del adentro-afuera por medio de la intencionalidad. Consideraré después la tentativa de Bergson de dar respuesta a dicha crisis con la noción de “materia-flujo”. Una vez aclarados dichos

conceptos, podré exponer la noción de plano de inmanencia y describir los tres momentos en los cuales la subjetividad se forma materialmente, por medio de “intervalos” en el plano de inmanencia.

## 1. Intencionalidad

La dualidad de la imagen y el movimiento exigía soluciones urgentes. Factores externos a la filosofía agudizaban dicha oposición: el incremento o la introducción del movimiento en la vida interior y la aglomeración de imágenes en el mundo exterior, “¿cómo impedir que el movimiento no sea ya imagen, al menos virtual, y que la imagen no sea ya movimiento, al menos posible?”<sup>42</sup> La respuesta de la fenomenología (Husserl) se concentra en el grito de guerra “toda conciencia es conciencia *de* algo”. El adentro no está cerrado al mundo, no es un mundo aparte, sino que su estructura propia es la apertura, el *hacia el mundo* de la conciencia, “ser-en-el-mundo”. ¿Qué papel tiene o cómo es la percepción en este marco? La percepción natural se erige como norma junto con sus condiciones. Dichas condiciones son “coordenadas existenciales” que definen un anclaje en el mundo del sujeto que percibe.

El movimiento no será entendido como la actualización de la Idea en la materia (pose), sino como una forma sensible que organiza (administra) el campo perceptivo en función de un sujeto intencional *en situación*. De Husserl a Merleau Ponty hay un cambio, pero no es drástico. Mientras que en el primero, aunque hay una afirmación existencial del sujeto como sujeto-en-el-mundo, el *yo*, como *ego trascendental*, es el centro (vacío si se quiere) en el

---

<sup>42</sup> *IM*, p. 87

cual se vincula la conciencia y el mundo (a través, claro está, de la intencionalidad de la conciencia). En Merleau Ponty, en cambio, hay una afirmación existencial más radical: el sujeto no sólo como *ego transcendental*, sino como “carne”, como cuerpo. El cuerpo será esa conciencia no-tética y mediadora de cualquier tipo de experiencia posible (es decir, el cuerpo como vínculo entre conciencia y mundo): “Pero al tomar así nuevo contacto con el cuerpo y el mundo, también nos volveremos a encontrar a nosotros mismos, puesto que, si percibimos con nuestro cuerpo, el cuerpo es un yo natural y como el **sujeto de la percepción**.”<sup>43</sup> Y es esta última descripción la razón por la cual afirmo que entre Husserl y Merleau Ponty no hay un cambio drástico (en el marco de este estudio por supuesto). La percepción le pertenece a un sujeto, es un acto intencional. Y esto aunque ella se piense como percepción primordial, es decir, como pre-objetiva o pre-consciente, pues ella supone y erige un medio contextual; más aún, supone al sujeto como centro de referencia , no como un objeto entre los objetos, sino como un cuerpo (sensor) capaz de sentir a los sensibles, “Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi “compreensión” ”<sup>44</sup> Lo más lejos a lo que Merleau Ponty llega es a pensar una percepción fuera del mundo humano, pero aún natural, aun construida desde un mundo físico:

“Pero si podemos romper con un mundo humano, no podemos impedirnos el fijar nuestros ojos –lo que quiere decir que mientras vivimos permanecemos comprometidos, si no en un medio contextual humano, por lo menos en un medio contextual físico- y, para una fijación dada de la

---

<sup>43</sup> MERLEAU PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes, Barcelona, Ediciones Península, 1975, p. 222 Las negritas son mías.

<sup>44</sup> MERLEAU PONTY, Maurice, *Op. Cit.*, p. 250

mirada, la percepción no es facultativa. Menos lo es aún cuando la vida del cuerpo está integrada en nuestra existencia concreta.”<sup>45</sup>

De manera opuesta, el cine se caracterizará por presentar un movimiento sin anclajes, sin puntos de vista y sin horizontes, pues la imagen y el movimiento son una misma cosa.

Parece, entonces, que el movimiento cinematográfico describe las condiciones previas a toda intencionalidad, condiciones previas de la percepción natural. El movimiento en el cine es indiferente al sujeto que lo aprehende, ese es un segundo momento, el del mundo ya formado, el de la intencionalidad que es la apertura a lo otro de la conciencia, el mundo del adentro y el afuera todavía.

## 2. Materia-Flujo

Como hemos mencionado líneas arriba, Bergson no encontró en el cine a un aliado, más bien a un representante de la ilusión de movimiento. Tanto el cine como la percepción natural yerran en su intento al aprehender el movimiento: “vistas instantáneas de la realidad”. Para el filósofo franco-judío, la manera de ser de lo moviente (la movilidad) se representa mejor en la noción “plano de materia”, el cual significa pura movilidad, sin horizontes, sin detenciones, sin contexto ni mundo (en el sentido de la fenomenología e, incluso, de la hermenéutica<sup>46</sup>), “El modelo sería más bien un estado de cosas

---

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 295

<sup>46</sup> “El horizonte es (...) algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve.” (Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, 7ª ed., p. 375. En la hermenéutica el sujeto (el hombre, el *dasein*) se caracteriza por estar *en situación*, por tener un punto

que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia.”<sup>47</sup> El primer problema que surge es el de explicar la posibilidad de la percepción natural<sup>48</sup> o de las detenciones en el plano de materia (materia-flujo), la posibilidad de la conciencia en tanto horizonte, es decir, privilegiar a alguna de las imágenes del resto, provocar, de algún modo, la inmovilidad o el retardo. No obstante, antes de dar respuesta a esta problemática, es menester explicar y exponer ciertas características del plano de materia, y así dotar de sentido a la noción deleuziana “plano de immanencia”, que de aquella toma su origen. Bergson, en *Materia y memoria*, dice que la percepción consciente debe *deducirse* del plano de materia, es decir, dentro del plano mismo ciertas imágenes “privilegiadas” provocarán intervalos que harán posible a la percepción natural. El cine, en este sentido, nos proporciona una gran ventaja: en él, el movimiento transcurre sin detenciones o, mejor dicho, es capaz de remontar la detención, de aproximarse a la materia-flujo. ¿Qué es pues este plano? Es imagen-movimiento. ¿Qué es la imagen? El conjunto de lo que aparece. Pero, en esta aparición, nada es posible distinguir, la cosa y el movimiento que padece son lo mismo, “Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la **universal variación**.”<sup>49</sup> Este conjunto infinito de

---

de vista (el punto de vista histórico). De esta manera, la percepción está condicionada aún, es ver desde algún lugar.

<sup>47</sup> *IM*, p. 89

<sup>48</sup> Este trabajo es una crítica a la percepción natural, de lo que se trata, como hemos mencionado, es de mostrar sus condiciones de posibilidad, sus limitaciones, no de negarla. Sería vano llevar a cabo tal empresa. El hombre tiene una “manera” de percibir, criticarla significa observar sus alcances, sus funciones, su origen.

<sup>49</sup> *IM*, p. 90 Las negritas son mías. Si subrayo dicho concepto es por su señalado sentido para este estudio. La “universal variación” hace imposible pensar en un mundo de “objetos” y “cosas”, de derechas e izquierdas, de altos y bajos; en él todo está en completa interacción, la imagen se extiende hasta donde su reacción es capaz, es el mundo, si se quiere, de la interacción atómica o sub-atómica.

imágenes es lo que Gilles Deleuze nombra “plano de inmanencia”. En él, dice el filósofo francés, la imagen existe *en sí*, sobre este plano. Este *en sí* de la imagen es la materia. Sin embargo, el sentido común realiza una pregunta pertinente: ¿Cómo es posible hablar de imágenes *en sí*, de apariciones sin ojo que las vea? ¿Cómo hablar de imágenes que *no son para nadie*? En primer lugar, para distinguirlas de las cosas concebidas como cuerpos, ya que en ellos el movimiento es sustituido ya por sujetos que lo ejecutan, ya por objetos que lo padecen, ya por estados que persisten, etc. Sin embargo, ésta es una razón negativa. La razón positiva es porque el plano de inmanencia es enteramente luz<sup>50</sup>. Los movimiento de acción, reacción y propagación son luz que se difunde, que se propaga sin resistencia ni pérdida. “La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz.”<sup>51</sup> En la imagen-movimiento no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, sino tan sólo líneas o figuras de luz. Si no se le aparecen a alguien (ojo), es porque la luz todavía no es reflejada ni revelada, es un estado en el cual ella, como dijimos, sólo se propaga.

La oposición entre Bergson y la fenomenología es clara en este aspecto. Mientras que para la fenomenología la conciencia es aún (como lo fue para la Ilustración) ese *rayo de luz* abierto al exterior, para Bergson, en cambio, la luz y

---

<sup>50</sup> Mencionamos en el inicio de este apartado (II. A) que el concepto de plano de inmanencia se iba a explicar a partir de dos identidades: la de la imagen-movimiento con la materia (plano de materia) y la de la imagen-movimiento con la luz. La segunda es la que ahora nos ocupa.

<sup>51</sup> *IM*, p. 92 Esta idea de la luz como característica del plano de inmanencia, la recoge Deleuze de la polémica entre Bergson y Einstein que el primero recapitula en *Duración y simultaneidad*. Lo que aquí me interesa subrayar es la inversión que la teoría de la relatividad opera entre las figuras luminosas y las figuras rígidas o geométricas. Las primeras imponen a las segundas su manera de ser. El estado sólido de la materia se explica como detención de la luz, como reflejo, como opacidad, es decir, como pantalla. Esta idea será retomada para explicar la noción de conciencia: conciencia como pantalla, como opacidad en la cual la luz se revela.

la cosa son lo mismo, las cosas son luz, ellas tienen su propia luminosidad; “toda conciencia es algo” diría Bergson frente a la intencionalidad de Husserl.

En el capítulo siguiente expondré cómo se crea la percepción natural a través de la “pantalla negra” que ofrecen ciertas imágenes, para que la luz sea revelada y no translúcida en las cosas. Así pues, una de las consecuencias más importantes del anterior desarrollo para el problema del adentro-afuera fue la idea de que la luz vuelve imposible esta distinción, de que la conciencia es inmanente a la materia y de que la materia-flujo (eterno movimiento) se expresa o, mejor dicho, aparece en imágenes.

### **3. El “intervalo” y las tres variedades de la imagen-movimiento**

¿Qué puede suceder en este universo acentrado? ¿Cómo explicar la posibilidad de la percepción natural? El único factor intrínseco al plano de inmanencia es el intervalo o la desviación. Él es posible porque el plano de inmanencia supone tiempo, porque el plano de materia es una perspectiva temporal, un bloque de espacio-tiempo. De esta manera, el intervalo nos permitirá distinguir dos tipos de imágenes: las imágenes que actúan y reaccionan sobre todas sus caras y en todas sus partes, de las que reciben acciones en una cara o en determinadas partes y reaccionan en y mediante otras partes. Éstas últimas tienen la particularidad de ser imágenes o materias vivas. Ellas ejercen un efecto sobre el resto de las imágenes-movimiento: las aíslan del flujo en el que co-actúan. Estos intervalos en el plano de inmanencia crearán “sistemas cerrados”, “encuadres”, imágenes aisladas a las que

denominaremos percepciones (en el sentido usual del término, es decir, la percepción natural). También el intervalo producirá un retardo en la acción de la imagen privilegiada, que le permitirá *elegir* los elementos con los cuales reaccionará para insertarse de nuevo en el flujo, con un movimiento *nuevo*. A dicha imagen privilegiada, que percibe con una cara y reacciona con otra, la llamaremos “centro de indeterminación.” Desde el punto de vista de la luz, la imagen privilegiada será la opacidad necesaria para que la luz se refleje y se revele, será la pantalla negra que necesitábamos. Desde este sentido también, llamaremos “percepción” a la imagen que una imagen viviente refleja. Así pues, tenemos que la imagen privilegiada es a un tiempo centro de indeterminación y pantalla negra.

De lo anterior se sigue la existencia de un doble sistema o doble régimen de referencia de las imágenes: uno en el que ellas varían sobre todas sus caras y en todas sus partes y otro en el cual las imágenes varían y actúan para una sola, que recibe el movimiento en una de sus caras y reacciona con otra de ellas.

Dice Deleuze que la cosa y la percepción de una cosa son la misma cosa. Esto tiene que ver, primero, con que el mundo en el que nos encontramos es un mundo de imágenes: las cosas son imágenes. Segundo, con que la cosa, en tanto imagen, es la *misma* cosa, sólo que referida, ya al sistema de las imágenes-movimiento, ya al sistema del intervalo. La diferencia entre la cosa-imagen y la cosa-percibida consiste en que la percepción es sustractiva, es decir, toma de la imagen sólo lo que le interesa.

“Pero la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que sólo retiene de ella una acción parcial y sólo reacciona a ella de una manera mediata. En la percepción así definida, nunca hay otro o más que en la cosa: por el contrario, hay menos.”<sup>52</sup>

Esta operación sustractiva llevada a cabo por la percepción es a la que Deleuze llama **primer aspecto material de la subjetividad**. Sin embargo, para que esto sea posible, es menester que las cosas se presenten como percepciones para sí mismas. La cosa es imagen, de nuevo, y con este carácter se relaciona con las demás: padeciendo las acciones del resto de las imágenes y reaccionando sobre ellas. Así pues, la percepción en tanto imagen referida al primer sistema, es una percepción total y objetiva (percepción post humana)<sup>53</sup>, y en tanto imagen referida (encuadrada) al segundo sistema (intervalo) es una percepción parcial y subjetiva (percepción natural). Entonces, cuando se va de la percepción total objetiva a la percepción parcial subjetiva por medio de un intervalo, la imagen-movimiento deviene *imagen-percepción*. Es esta la primera variedad de la imagen-movimiento.

Sin embargo, la operación no puede ser reducida a una mera sustracción, hay más. Cuando el universo acentrado de las imágenes-movimiento es referido a una imagen especial, dice Deleuze en una bella imagen, que el “universo se curva alrededor de la imagen especial” y sólo en este momento podemos hablar de un horizonte, de un mundo.<sup>54</sup> Las cosas, en esta curvatura

---

<sup>52</sup> *IM*, p. 97

<sup>53</sup> Esta es por fin la primera caracterización del concepto a estudiar en este trabajo: percepción post-humana. Sólo más adelante podré desarrollarlo plenamente. Sin embargo, su primera y quizás más importante caracterización sea esta: percepción objetiva de la imagen-movimiento.

<sup>54</sup> De nuevo, aunque no se niegue el aporte del discurso fenomenológico-hermenéutico y se le considere como un avance en la investigación de la percepción y la conciencia, la intencionalidad y la

del universo, me tienden su cara utilizable<sup>55</sup>, lo que percibo de las cosas es la acción posible que soy capaz de ejercer sobre ellas. Por eso decimos que la percepción es inseparable de la acción, por eso Henri Bergson dice que la inteligencia está destinada a actuar antes que a especular. Así, el intervalo en el plano de inmanencia tiene una cara que es receptiva y sustractiva (percepción) y otra con la que reacciona (acción) de manera retardada sobre la imagen aislada. Esta es la segunda variedad de la imagen-movimiento: *imagen-acción*. Es también el **segundo aspecto material de la subjetividad**, el cual se define por la mediación que se establece entre la percepción y la acción a ejecutar, se define también por la imprevisibilidad de la reacción, por el nuevo movimiento a insertar.

El intervalo, no obstante, no se define únicamente por sus dos caras-límites: perceptiva y activa. Hay un intermedio que no colma ni llena el intervalo, pero hace posible la relación entre la percepción y la acción, es decir, los vuelve movimientos mensurables, comunicables. Este intermedio es la *afección*. Ella se refiere a un movimiento que no puede ser percibido ni ejecutado por el sujeto, sino, más bien, sólo absorbido, “Ella surge en el centro de indeterminación, es decir, en el sujeto, entre una percepción en ciertos sentidos

---

horizontalidad del sujeto son un segundo momento con respecto al plano de inmanencia que es su condición de posibilidad. El problema de dichas tradiciones es, quizás, hacer nacer al mundo al mismo tiempo que al sujeto, o incluso después de él. Como hemos visto, el universo de las imágenes movimiento no está referido a ningún sujeto y cuando se le refiere no se apela a una entidad trascendental (yo) de distinta naturaleza. En el plano de inmanencia todo es imagen. Mi cuerpo es imagen, mi cerbero es imagen. El cerebro no es más que un centro de indeterminación, no un punto de partida.

<sup>55</sup> Esta curvatura de universo sea quizás, en términos de Heidegger, el ser de los entes que hacen frente en el mundo circundante, es decir, el ente en tanto “ser a la mano” (útiles): “A la forma de ser útil, en que este se hace patente desde sí mismo, la llamamos “ser a la mano”. Sólo porque el útil tiene este “ser en sí” y no se limita simplemente a ofrecerse, es manejable en el sentido más lato y “disponible””. Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*. Trad. José Gaos, México, D.F., Ed. FCE, 1971, 2º ed., p. 82

perturbadora y una acción vacilante.”<sup>56</sup> Por la perturbación de la percepción y la vacilación de la acción, dicho movimiento absorbido se *expresa* como tendencia. Por eso se dice que la afección tiene que ver con la percepción que uno tiene de sí mismo, con *lo que siente* “por dentro”. Este es el **tercer aspecto material de la subjetividad** y la tercera y última variedad de la imagen-movimiento: *imagen-afección*.

El sistema de referencia de las imágenes a un centro de indeterminación en el plano de inmanencia se caracteriza, pues, por intervalos percepción-afección-acción. Son las tres variedades de la imagen-movimiento<sup>57</sup>. En lo que sigue, sólo desarrollaré lo que concierne a la imagen-percepción por ser de señalado interés al objetivo de este estudio (crítica a la percepción natural, condiciones de posibilidad de la misma, búsqueda de una aproximación a la percepción objetiva del plano de inmanencia desde el cine)

## **B) Imagen-percepción**

### **1. La semi-subjetividad indirecta libre**

La percepción, como hemos mencionado ya, tiene una doble referencia: la objetividad y la subjetividad. No es difícil mostrar la subjetividad de la percepción, el cine está lleno de ejemplos que muestran imágenes de sujetos que miran: funciones de la cámara como el campo-contra campo (diálogo), como el volver borrosa la imagen, dejan claro que esa imagen representa la

---

<sup>56</sup> *IM*, p. 99-100

<sup>57</sup> Deleuze muestra a través de la película *Film* de Beckett que es posible utilizar la vía inversa, es decir, remontar el camino desde las variedades de la imagen-movimiento a la imagen-movimiento misma, al plano de inmanencia. Aunque la obra de Beckett es incomparable, no me parece que cambie la dirección de la argumentación, por eso no la incluyo en este análisis.

mirada de alguien, su punto de vista. Pero, ¿cómo hablar de imágenes objetivas, de percepciones objetivas? La imagen es subjetiva porque se *compara* con otra, la que pretendidamente no lo es. Por ejemplo, al comienzo de *Azul* de Kieslowski, Julie, al despertar en una cama de hospital, después de un accidente automovilístico en el cual ha perdido al resto de su familia, observa (cámara subjetiva) borroso el cuarto, como manchas de colores que con el tiempo se volverán nítidos y claros. Nosotros sabremos que es la mirada de Julie porque la compararemos con la percepción de la cámara (plano de conjunto), con la imagen del cuarto que unos instantes después será mostrada. Es difícil hablar de imágenes subjetivas y objetivas por separado. La manera de ser apunta más a un complejo tránsito entre la percepción parcial subjetiva y la percepción total objetiva, “¿Y no es una suerte constante de la imagen-percepción cinematográfica el hacernos pasar de uno de sus polos al otro, es decir, de una percepción objetiva a una percepción subjetiva, y a la inversa?”<sup>58</sup> Es, pues, problemático mostrar la objetividad de la imagen cinematográfica porque toda imagen tiene un punto de vista, en este caso, el de la cámara. La cámara es un agente perceptivo, no puede, estrictamente hablando, sustituir a un sujeto y ofrecernos su percepción, ni aislarse del conjunto como para mostrarlo “objetivamente”. La cámara es un punto de vista no identificado, es un ser-con de la imagen-movimiento cinematográfica, “...ésta (la cámara) no se confunde con el personaje, y tampoco está fuera de él: está con él.”<sup>59</sup> Tal estatus lleva a Deleuze a pensar que la percepción cinematográfica puede ser significada mediante la noción de semi-subjetividad. Dicha noción es recogida

---

<sup>58</sup> *IM*, p. 110

<sup>59</sup> *IM*, p. 111

de dos fuentes distintas: Pasolini y Bakhtine<sup>60</sup>. Comencemos por el lingüista ruso. En su análisis del lenguaje Bakhtine descubre una figura bastante peculiar: el discurso indirecto libre. Dicha figura representa los casos del lenguaje en los cuales se asiste a una composición de enunciación que opera a la vez dos actos de subjetivación inseparables, uno que constituye a un personaje en primera persona (en nuestro ejemplo Juliette Binoche) y otro que asiste a su nacimiento y lo pone en escena (la cámara de Kieslowski que percibe a Juliette). Así pues, el equivalente cinematográfico del discurso indirecto libre es la explicitación, en la imagen, de que la cámara no sólo muestra al actor y a su mundo, sino que lo percibe, le impone un punto de vista. Pasolini tenía bien claro esto al proponer el discurso indirecto libre como la esencia de la imagen cinematográfica, como la esencia del “cine de poesía”, “el autor ha remplazado en bloque la visión del mundo de un neurótico por su propia visión delirante de esteticismo.”<sup>61</sup> Con lo anterior, se vuelve vano el intentar definir los dos polos de la imagen-percepción, pues nunca se está del todo en cada uno de ellos. La cámara cinematográfica nos ofrece una percepción genuina descrita como semi-subjetividad y significada como discurso indirecto libre. Es una reflexión que la cámara realiza sobre la imagen que muestra. Es también un primer acercamiento a la percepción post-humana, es decir, a la percepción lograda por un sujeto distinto al hombre y, por ende,

---

<sup>60</sup> Deleuze menciona que el concepto “semi-subjetividad” es acuñado por Jean Mitry al estudiar figuras cinematográficas como la del campo-contra-campo. Sin embargo, el significado que Deleuze otorga a ese concepto tiene que ver con los desarrollos de Pasolini y Bakhtine sobre, ya las relaciones de la cámara y el discurso cinematográfico (Pasolini), ya las relaciones lingüísticas en el discurso entre el punto de vista del informante y del sujeto del cual habla (Bakhtine). Por esta razón no incluimos el análisis cinematográfico de Mitry.

<sup>61</sup> Pier Paolo Pasolini, *La experiencia herética*, citado por Deleuze en *IM*, p. 113

una percepción distinta a la natural. Es el primer estado de la percepción llamada percepción material, percepción de sólidos.

## **2. La percepción líquida**

El desarrollo anterior nos remite sólo a una dimensión nominal de los dos polos de la percepción (subjetivo-objetivo). Es menester, pues, una definición real de ambos. Ella es proporcionada por el propio Bergson: una percepción es subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen privilegiada, mientras que será objetiva cuando las imágenes varíen unas sobre otras, en todas sus caras y sobre todas sus partes. Dicha definición hace posible el tránsito entre los dos polos de la imagen-percepción: cuanto más es puesto en movimiento el centro de indeterminación, más se aproximará la percepción al primer sistema de referencia de las imágenes-movimiento, cuanto más intervalos se produzcan en puntos cualesquiera del plano de inmanencia, más las imágenes serán encuadradas y aisladas del resto del flujo.

En esta segunda consideración Gilles Deleuze opone dos tipos de percepciones distintas para representar los dos polos de la imagen-percepción: las percepciones terrestres (sólidas) y las percepciones líquidas. Las primeras se caracterizan por su quietud, por ser vistas cuasi-instantáneas de la realidad<sup>62</sup> (es el modelo de la percepción natural), es el primer polo de la percepción: la subjetividad. También representan a un tipo de hombres, a aquellos que viven sobre el suelo, que establecen lazos sólidos, que viven en

---

<sup>62</sup> Utilizamos el prefijo “cuasi” porque el desarrollo ha demostrado que las imágenes están siempre en movimiento. Los centros de indeterminación, antes que entenderse como detenciones en el plano de inmanencia, deben entenderse como obstáculos en el flujo. La imagen jamás está quieta.

una sociedad estratificada, con sus clases sociales, con su inmovilidad. Las percepciones líquidas, en cambio, se caracterizan por su fluidez, por extraer el movimiento de los móviles, por extraer, incluso, la movilidad misma de los movimientos. La escuela cinematográfica francesa de preguerra (Gance, Grémillon, Vigo, Renoir, etc.) utilizó el agua como el elemento capaz de mostrar estos nuevos rasgos de la percepción. El agua representará el segundo polo de la imagen-percepción: la objetividad. También representa una idea distinta de lo humano. El hombre de mar será aquel que rompió los lazos con la tierra, aquel capaz de observar bajo la apariencia, bajo el fetiche del hombre terrestre, pues el agua limpia y transparente. En fin, el río, el mar, el canal, no son sólo instrumentos cinematográficos, son sistemas perceptivos distintos, nuevos lenguajes, "... el mar (...) presenta una objetividad como universal variación, solidaridad de todas las partes, justicia más allá de los hombres."<sup>63</sup> En la película *La Leyenda de 1900* de Giuseppe Tornatore se evidencia la oposición de los dos polos de la imagen percepción. Un hombre que ha nacido y vivido en un barco, hijo del mar, sin lazos terrenales, a la mitad del film, decidido a bajar por fin del barco, queda pasmado por un momento, en la escotilla, frente a la complejidad de la ciudad, imposibilitado de "establecerse", incapaz de entender la "geometría" citadina, el movimiento urbano, remonta el paso ante este espanto y sube de nuevo al barco. Morirá con él, cuando se lo haga explotar. Es el radical encuentro entre el agua y la tierra.

Así pues, el elemento líquido servirá para definir el límite de uno de los polos de la imagen percepción (objetividad). Sin embargo, falta aún

---

<sup>63</sup> *IM*, p. 119

desarrollarlo, falta aún restituirle a la materia la percepción que le es propia. El agua representa esa fluidez de las imágenes-movimiento que transcurre a través del cuadro o debajo de él. Es otra de las características de la percepción post-humana, de la percepción no terrenal, no sólida. El movimiento se muestra distinto en este nuevo sistema, más puro quizás, con otra noción de trayectorias, desplazamientos, instantes y centros gravitacionales. Pero falta aún llegar al gramo de la materia, a la universal variación.

### **3. La Percepción gaseosa**

Si se observa el camino seguido después de haber presentado a la imagen-percepción como una de las caras límite del intervalo en el plano de inmanencia, es, precisamente, el de aproximarnos nuevamente a ese plano, remontar el camino por el cual la percepción natural desciende y el cine es capaz de superar. El estado de la percepción que ahora nos ocupa es el que nos permitirá alcanzar de nuevo la “universal variación”, el “plano de materia”.

La caracterización bergsoniana de los dos polos de la percepción y el “cine-ojo” de Vertov nos permitirán llevar a cabo dicha empresa. Es menester, por la utilidad que brindará a este propósito, caracterizar y contextualizar la postura cinematográfico-materialista de Dziga Vertov. El cineasta soviético se ubica como uno de los grandes representantes del montaje dialéctico (escuela rusa). Sin embargo, presentó severas oposiciones teóricas con el resto de los representantes, entre ellos, el líder Eisenstein. Este último sostenía que la dialéctica, como un método de composición y de montaje (relación) de las

imágenes cinematográficas, tenía que ser “humana” (histórica), es decir, desarrollar la contrariedad (la espiral por la cual los contrarios se sintetizan, es decir, “superan” su oposición) del hombre y la naturaleza (el hombre *en* la naturaleza y la naturaleza *en* el hombre). Por su parte, Vertov llevaba al extremo el materialismo dialéctico: la dialéctica es ante todo de la materia, el humano es un elemento más en la “universal variación”, en la “universal interacción”. Esto es lo que Vertov entendía por “cine-ojo”: la restitución de la percepción a la materia, la realización del *en sí* de la imagen, es decir, la materia; la exposición, pues, de la imagen en tanto materia, movimientos no sólo sucesivos, sino simultáneos, imágenes que varían unas en función de las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes.

“...un ojo en la materia, una percepción tal que está en la materia, tal que se extiende desde un punto en que comienza una acción hasta el punto al que llega la reacción, tal que llena el intervalo entre ambos, recorriendo el universo y palpitando a la medida de sus intervalos.”<sup>64</sup>

El ojo en cuestión no es un ojo humano (percepción post-humana), ni tan siquiera mejorado<sup>65</sup>. Porque el ojo humano, aunque sea capaz de sobrepasar ciertos límites gracias al uso de aparatos, no puede sobrepasar su propia condición de posibilidad: su inmovilidad relativa en tanto órgano de recepción. Ahora, si la cámara es considerada como un aparato para tomar vistas,

---

<sup>64</sup> *IM*, p. 65

<sup>65</sup> Si hemos insistido en el “ojo” como órgano privilegiado para caracterizar a la percepción natural, es porque la tradición así lo ha considerado. De todos los sentidos con los que el hombre cuenta para adquirir información sobre el mundo, han sido primero el ojo y después el oído los que han servido de base para formar una “representación” de lo real. Podemos remontarnos al poema de Parménides donde se habla de “ver” con ojos de razón y de “escuchar” la verdad de las musas. El Medioevo privilegia la percepción visual-auditiva por encontrar en ella una salida al cuerpo: la vista me pone en relación con objetos distantes (horizontes), me saca de mí, mientras que el olfato, el gusto y el tacto me mantienen en mi cuerpo, en mi inmediatez. Este ascetismo, este rechazo al cuerpo, se mantiene en la modernidad, donde metáforas como la “luz” servirán para caracterizar a la razón, mientras que la experiencia del cuerpo (romanticismo) se piensa como la “noche”, como “descenso”.

adquiere la misma limitante del ojo humano. Pero el cine no es sólo la cámara, es también el montaje. Y aunque éste sea una construcción elaborada desde el punto de vista del ojo humano, deja de serlo para “otro ojo”: el ojo que está en las cosas<sup>66</sup>. Este intento de llevar la imagen cinematográfica al plano de materia, impulsará a Vertov a re-significar la noción de intervalo. Mencionamos líneas arriba que la desviación o el intervalo entre dos movimientos traza un lugar vacío que prefigura al sujeto humano en cuanto éste se apropia de la percepción. Entonces, de lo que se trata es de restituir los intervalos a la materia. El intervalo vertoviano será lo que, dada una acción en un punto cualquiera del universo, encontrará la reacción apropiada en otro punto cualquiera y por distante que éste. En lugar de alejar dos imágenes (intervalo-percepción natural), se pondrán en correlación dos imágenes lejanas (inconmensurables desde el punto de vista de la percepción humana). El intervalo señalará el punto o el “instante” en el plano de materia en el que el movimiento se invierte: aceleración, detención. Vertov llegará en *El hombre de la cámara* no sólo al punto de inversión del movimiento, sino a lo que lo hace posible. Lo que encontrará el cineasta soviético como elemento genético de la inversión del movimiento será el *fotograma*. Él no es un retorno a la fotografía, pues si le pertenece al cine, es porque indica la vibración, la solicitante elemental de la que el movimiento se compone a cada instante. Entonces, si el cine supera o alcanza una percepción distinta a la humana es porque

---

<sup>66</sup> Gilles Deleuze, al caracterizar este ojo que está en las cosas, menciona a Cézanne, para quien la “universal variación” es el mundo “anterior al hombre”, la “virginidad del mundo”. Cfr. *IM*, p. 122. En esto me parece se equivocan tanto Deleuze como Cézanne, ya que, en este punto ambos, toman al ser humano como única posibilidad de centro de indeterminación en el plano de inmanencia. Mencionamos líneas arriba que las imágenes capaces de crear intervalos son las imágenes o materias *vivas*, esto por poseer caras receptoras y reactivas. Entonces, cualquier ser vivo, por sencilla que sea su estructura orgánica, crea o es un *intervalo* (un pequeño intervalo, un *micro-intervalo*) en el plano de inmanencia.

encuentra el elemento genético de toda percepción posible, el *clinamen* epicúreo del movimiento, “Vertov efectúa, por tanto, los tres aspectos inseparables de una misma superación: de la cámara al montaje, del movimiento al intervalo, de la imagen al fotograma.”<sup>67</sup> Así pues, Vertov señala que la imagen cinematográfica debe aspirar hacia un estado gaseoso de la percepción. En dicho estado se alcanza el “grano” de la materia, a diferencia del estado sólido, en el que las moléculas no son libres de desplazamiento (percepción humana), el estado líquido en el que las moléculas se desplazan y se deslizan unas entre las otras. Superar el flujo, llegar, pues, a la universal interacción, universal modulación. De esta manera hemos pasado de una definición real de los polos de la imagen-percepción a una definición genética.

#### **4. La percepción post-humana o la “otra” percepción**

Con el desarrollo anterior podemos por fin caracterizar el concepto “percepción post-humana”. Designa un estado o estatuto de de la imagen-percepción: el estado gaseoso. Más importante aún es considerarla como signo genético de la percepción, es decir, como condición de posibilidad de toda percepción. Si llamo a la percepción post-humana la “otra” percepción, es porque es la percepción de las cosas, el ojo *de* y *en* la materia.

El recurso que ha ofrecido el cine para criticar la percepción natural y para pensar en otros tipos de percepción no es baladí. El cine, en este trabajo, no ha

---

<sup>67</sup> *IM*, p. 125

sido pensado ni como “arte”, ni como “industria cultural”, sino como una reflexión bastante peculiar sobre la imagen.

Hasta aquí el desarrollo de este trabajo es necesario pero aún no suficiente. Uno de los hilos conductores que le da sentido a este estudio es la crisis del adentro-afuera. En este marco podemos decir que la investigación precedente se ciñe en el “despliegue” o “desborde” de la conciencia, en las imágenes del movimiento. Falta reflexionar aún en un movimiento-imagen, es decir, en la dinamización de la conciencia, en sus facultades y relaciones. Hacia un más allá de la imagen-movimiento, hacia una imagen-tiempo.

## IV. La percepción, el devenir y el tiempo

### A) La percepción y las capas de tiempo

#### 1. Las imágenes ópticas-sonoras puras y las descripciones<sup>68</sup>

En este apartado utilizaré el segundo volumen de los estudios sobre cine de Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo*. En dicho texto, Deleuze recurre a Bergson para describir un nuevo tipo de imágenes: las imágenes ópticas-sonoras puras. Para esto, es menester también recurrir a los dos tipos de reconocimientos que Bergson distingue: el reconocimiento habitual o automático (el animal reconoce la comida, yo reconozco a un amigo) y el reconocimiento atento (mi atención se ciñe a un aspecto del objeto, lo aísla del resto). El primero actúa por prolongación: la percepción se prolonga en movimientos de uso y el movimiento prolonga la percepción extrayendo de ella efectos útiles. El segundo impide la prolongación de la percepción, los movimientos más sutiles y de diferente naturaleza reforman el objeto, vuelven a él para subrayar ciertos aspectos, contornos. En el primer caso de reconocimiento tenemos una imagen sensorio-motriz de la cosa, en el segundo, una imagen óptica y sonora pura, una imagen-descripción. ¿Cómo se distinguen ambas imágenes? A primera vista, la primera imagen es más rica porque ella es la cosa misma, en cuanto se prolonga en los movimientos por los cuales nos servimos de ella. La imagen

---

<sup>68</sup> El puente entre la imagen-tiempo y la imagen-movimiento es la crisis de la imagen-acción. De ella no he hablado porque no pretendo elaborar un resumen sobre los estudios de cine de Gilles Deleuze. Lo que a este trabajo interesa es el concepto de percepción, y por ello no todos los conceptos ni los tipos de imágenes son incluidos aquí. Sin embargo, para volver inteligible el texto, la crisis de la imagen acción consiste en que los personajes ya no son capaces de re-accionar al medio (por muchas razones, por ejemplo, las guerras mundiales y sus secuelas, el “tambaleo” del sueño americano, la nueva conciencia de las minorías, etc.). El nexos sensorio-motor (la inmediatez) se disloca y la acción ya no es una consecuencia del estímulo. Entra en un marco más complejo. Deleuze propondrá los conceptos *opsigno* y *sonsigno* (imágenes ópticas y sonoras puras) para representar el desborde de las relaciones y los lazos sensorio-motores.

óptica-sonora pareciera más pobre, pues es una “descripción” que sustituye a la cosa, que borra al objeto concreto y sólo retiene ciertos rasgos provisionales, sin prejuicio de pasar a otras descripciones que darán pie a otros rasgos. La imagen cinematográfica, en tanto imagen-movimiento, es, por supuesto, una imagen sensorio-motriz (variación de las imágenes en función de todas sus caras y con todas sus partes), pero es también un tipo particular de descripción. Deleuze distingue dos tipos de descripciones: la orgánica (por ejemplo, la silla *está hecha* para sentarse) y la física-geométrica o inorgánica (por ejemplo, el asociar a una fábrica con una cárcel.) Es el segundo tipo de descripción el que realiza el cine:

“La heroína de *Europa 1951* ve ciertos rasgos de la fábrica y cree ver condenados: “creí estar viendo condenados...” (Obsérvese que no evoca un simple recuerdo, la fábrica no le recuerda una prisión, la heroína invoca una visión mental, casi una alucinación).”<sup>69</sup>

En este punto todo se invierte. La imagen sensorio-motriz sólo retiene de la cosa aquello que nos interesa (al caracterizar la imagen-percepción dijimos que ella era sustractiva, es el modelo de la percepción natural), por lo tanto, su riqueza es aparente. Esto se debe a que esta imagen asocia a la cosa muchas otras cosas que se le parecen *en el mismo plano*. Inversamente, la imagen óptica-sonora pura, aunque tenga una aparente pobreza debido a su sobriedad y austeridad, por retener sólo algunos aspectos de la cosa, ellos designan lo singular e inagotable de la misma. De tal manera, que la verdaderamente rica es la imagen óptico-sonora pura.

---

<sup>69</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff, Barcelona, Ed. Paidós, 1986, (Comunicación 26 Cine), p. 70 Utilizaré las siglas *IT* para referirme a este texto.

La imagen sensorio-motriz manifiesta su utilidad por el hecho de que encadena una imagen-percepción a una imagen-acción, regula a la primera por lo segunda y prolonga a la una en la otra. Pero en el caso de la imagen óptico-sonora pura, que es otro tipo de imagen y otro tipo de percepción<sup>70</sup>, se requiere de un encadenamiento distinto. Bergson pensaba que el encadenamiento propio de este tipo de imagen era con un recuerdo que ella convoca. Deleuze piensa que la respuesta es lata e insuficiente, que se requiere de precisión y desarrollo.

“Quizás haya que imaginar también otras respuestas posibles, más o menos vecinas, más o menos distintas: lo que entraría en relación sería lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, (...), “lo actual con lo virtual””<sup>71</sup>

Así pues, se trata de dos elementos de distinta naturaleza, pero que corren uno tras el otro, que se reflejan y tienden a confundirse hasta llegar a la indiscernibilidad. Se trata aquí, no sólo del plano de inmanencia, sino de “circuitos<sup>72</sup>” en los que circulan pensamientos, sueños y recuerdos, paralelos a las descripciones físicas que suceden en diversos planos. El objeto que la descripción sustituye sin cesar y el pensamiento asocia con ciertos “recuerdos” nunca es el mismo, “Cada circuito crea y borra a un objeto.”<sup>73</sup> Pero es justamente en este “doble movimiento de creación y de borradura” donde van a

---

<sup>70</sup> Esta última parte del estudio desarrolla el sentido interior de la percepción que en el primero era imposible. La relación que se establecerá, además del movimiento que ya está supuesto, será la de la percepción con el tiempo por medio de la memoria, el recuerdo y el sueño.

<sup>71</sup> *IT*, p. 70

<sup>72</sup> Esta será una noción de suma importancia a lo largo de este estudio. Lo que fue el plano de inmanencia para la imagen-movimiento, serán los circuitos de las imágenes mentales para la imagen-tiempo.

<sup>73</sup> *IT*, p. 70

constituirse a la vez las capas de una sola y misma realidad física, y los niveles de una sola y misma realidad mental, memoria o espíritu.

Pongamos por ejemplo *Metrópolis* de Fritz Lang. La escena en la que el trabajador tiene una visión de la fábrica que lo lleva a asociarla con *Mordor*: “ve” a una gran bestia, a un demonio devorando a los obreros, quitándoles lentamente sus fuerzas vitales, es un demonio-vampiro, un demonio succionador. Es esta una alucinación, que, sin embargo, señala un aspecto de la realidad vivida por el obrero, es una “capa” de la fábrica como objeto.

Este es un lugar distinto para la oposición de la percepción natural (vistas características, tiempo como presente eterno) con “otra” percepción que antes que pensarse como “sucesiva”, se piensa como círculos concéntricos, esto por la relación que se establece entre ciertos aspectos de la cosa y la zona de pensamientos con la que se relaciona.

## **2. La imagen-recuerdo**

Hemos establecido que la situación puramente óptica y sonora (descripción) es una *imagen actual*, pero que en lugar de prolongarse en movimiento, se encadena con una *imagen virtual* y forma con ella un circuito. El problema consiste en saber qué puede desempeñar el papel de lo virtual. Lo que Bergson llama *imágenes-recuerdo* parece satisfacer las condiciones requeridas. Ellas intervienen también en el reconocimiento automático, brindan una causalidad psicológica al prolongamiento motor. Sin embargo, tienen un papel secundario y accidental. Mientras que en el reconocimiento atento

cumplen una función casi opuesta: *por ellas* se efectúa dicho reconocimiento. Deleuze dice que a raíz de esto último se llega a un nuevo sentido de la subjetividad: una dimensión temporal y espiritual. Es decir, si la variación entre una percepción y una acción era ocupada sin ser colmada por una afección, es gracias a la imagen-recuerdo que dicho intervalo “se colma”. Ella devuelve individualmente a la percepción y, de esta manera, no se inserta ya en un movimiento genérico, “La subjetividad cobra, pues, un nuevo sentido que ya no es motor o material sino temporal y espiritual: lo que “se añade” a la materia, y no lo que la distiende; la imagen-recuerdo, y no ya la imagen-movimiento.”<sup>74</sup>

La figura cinematográfica que representa la relación de la imagen actual con la imagen- recuerdo (virtual) es el flash-back. No obstante, aunque ha tenido tratamientos que la han llevado a lugares insospechados<sup>75</sup>, no escapa a un uso meramente convencional y relativo. Su necesidad viene de otra parte, del pasado mismo, del destino, y ellos, no obstante, pueden manifestarse con otros medios. ¿La insuficiencia será sólo del flash-back? ¿No será la misma imagen-recuerdo insuficiente para mostrar la virtualidad que es correlativa a la imagen actual? No cabe duda que la imagen-recuerdo es un medio por el cual lo virtual se expresa, se vuelve imagen, pero el recuerdo en tanto imagen o, más aún, el carácter propio de la imagen no invita a lo virtual, no lo requiere de manera necesaria. Lo virtual sería más bien el “recuerdo puro”, la pura virtualidad que la imagen-recuerdo representa, de tal manera que este tipo de imagen recibe de otro lado su necesidad, su potencialidad en tanto virtual.

---

<sup>74</sup> IT, p. 72

<sup>75</sup> Deleuze menciona a Carné y a Mankiewicz. Éste último lleva al flash-back al límite. En él la historia no puede ser contada en presente. La memoria encuentra misterios que no pueden ser revelados sino mediante otros recuerdos. El camino es hacia atrás y bifurcante. De esta manera, el flash-back adquiere una necesidad narrativa, es el medio para contar el pasado, para descifrar el misterio.

“No hay duda de que un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen, pero la recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple no me trasladará al pasado más que si es en efecto en el pasado donde fui a buscarla.”<sup>76</sup>

De esta manera, la hipótesis de la imagen-recuerdo como el correlativo virtual de la imagen actual es falsa. La imagen-recuerdo actualiza una virtualidad (lo que Bergson llama el “recuerdo puro”), pero no nos entrega el pasado, es una representación del *presente que fue*.

La imagen-recuerdo, por medio del reconocimiento atento, cuando es exitosa (cuando trae el recuerdo), re-inserta a la imagen óptico-sonora pura en un prolongamiento motor tiempo atrás interrumpido. De tal manera que cuando dicho reconocimiento fracasa, el prolongamiento de la percepción-acción queda interrumpido, nos pone en directa relación con puras virtualidades (“yo conozco a esa mujer”, “en algún lado la he visto”). Pareciera que son más bien los trastornos de la memoria los que proporcionarán el justo correlato de las situaciones ópticas y sonoras,

“Cuando no conseguimos recordar, el prolongamiento sensoriomotor queda suspendido y la imagen actual, la percepción óptica presente no se encadena ni con una imagen motriz ni con una imagen-recuerdo que restablecería el contacto.”<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup>

Henri Bergson, *Materia y Memoria*, citado por Deleuze en *IT*, p. 79

<sup>77</sup>

*IT*, p. 80

### 3. La imagen-sueño y los movimientos de mundo

Los trastornos de la memoria (amnesia, hipnosis, alucinación, delirio, visión de los moribundos y, sobre todo, pesadilla y sueño) tienen como característica que el personaje, cuando los experimenta, pierde la capacidad de actuar, de reaccionar (prolongamiento motor). Estas sensaciones y percepciones actuales son tan ajenas a un reconocimiento de la memoria como a un reconocimiento motor: ningún grupo de recuerdos viene a corresponderles (correlato virtual) y a ajustarse con ellas. De manera contraria, un “panorama” temporal, un conjunto inestable de recuerdos flotantes, desfilan con rapidez vertiginosa, como si el tiempo alcanzará su liberación, “Se diría que a la impotencia motriz del personaje responde ahora una movilización total y anárquica del pasado.”<sup>78</sup>

Bergson pensaba que el sueño (imagen-sueño) era capaz de funcionar como circuito más vasto o “envoltura extrema” de todos los circuitos. Esto por el vínculo débil y disgregante entre una sensación óptica o sonora y una visión panorámica, entre una imagen sensorial cualquiera y una imagen-sueño total.

¿Qué diferencia hay entre la imagen-sueño y la imagen-recuerdo? Por una parte, la imagen-percepción, al convocar a los recuerdos (puras virtualidades), los actualiza en imágenes, los vuelve, paradójicamente, imágenes-percepción. Por otra parte, la imagen-sueño, aunque no elimina las percepciones del durmiente, las mantiene en un estado difuso, como “polvo” de sensaciones actuales, exteriores e interiores, que no son captadas por sí mismas y escapan a la conciencia. Además, la imagen virtual que se actualiza en el sueño no lo hace de manera directa, sino que por medio de otra, y ésta cumple el papel de

---

<sup>78</sup> *IT*, p. 81

imagen virtual actualizándose en una tercera, y así infinitamente. Para aclarar este último aspecto cito el ejemplo de Deleuze:

“Cuando el durmiente se abandona a la sensación luminosa actual de una superficie verde tachonada de manchas blancas, el soñador que yace en el durmiente puede evocar la imagen de una pradera sembrada de flores, pero ésta no se actualiza sino convirtiéndose en la imagen de una mesa de billar con sus bolas encima, imagen que no se actualiza sin volverse otra cosa a su vez.”<sup>79</sup>

De esta manera, podemos decir que la imagen-sueño obedece a la siguiente ley: un gran circuito donde cada imagen actualiza a la precedente y se actualiza en la siguiente, para volver eventualmente a la situación que la había desencadenado. El problema que presenta este tipo de imagen (lo mismo que la imagen-recuerdo) es que no se asegura la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. La imagen-sueño está sometida a la condición de atribuir el sueño (lo imaginario) a un soñante, y la conciencia del sueño (lo real) a un espectador. ¿Cómo superar esta escisión? Gilles Deleuze propone los estados de ensueño (sueño despierto, extrañeza, cuento maravilloso) como vía de superación. Estos estados de ensueño reciben también la nomenclatura de “sueño implicado” propuesta por Michel Devillers<sup>80</sup>. Este estado de sueño implicado se definirá diciendo que la imagen óptica y sonora se prolonga en “movimiento de mundo”. Se nos puede acusar de regresar al movimiento, pero aunque esto es cierto, es un retorno indirecto, peculiar. El movimiento de mundo es aquel movimiento que “suple” la acción que el personaje ya no es capaz de realizar. Este fenómeno recibe el nombre de “despersonalización del movimiento”, “pronominalización del movimiento perdido o impedido”.

---

<sup>79</sup> IT, p. 83

<sup>80</sup> Devillers la utiliza para analizar la estructura del film *Les amants* de Louis Malle.

“El mundo se hace cargo del movimiento que el sujeto ya no puede o no es capaz de realizar. Es un movimiento virtual pero que se actualiza al precio de una expansión del espacio entero y de un estiramiento del tiempo. Es, por tanto, el límite del círculo más grande.”<sup>81</sup>

Un ejemplo: en la película de animación *The Wall* de Alan Parker, en sus últimos momentos, el niño alumno (muñeco) huye y trata de esconderse de la amenaza inminente (la persecución del profesor-monstruo). Está impedido. Pero el mundo *lo huye* y lo esconde, se mueve por él. El muro que presentaba una forma fronteriza (horizontal) se curva y se cierra sobre el niño, protegiéndolo momentáneamente<sup>82</sup> de sus presas.

Así pues, a manera de mención, observamos que es por medio de los trastornos de la memoria (en especial, el llamado estado de sueño implicado) como la imagen óptica sonora pura adquiere un correlato virtual. Como mencioné líneas arriba, este enfoque sobre la discusión de la percepción, ofrece una nueva caracterización de la percepción natural (reconocimiento automático, percepción sensorio-motriz) y una posibilidad distinta de la percepción en tanto temporal (la pura virtualidad obtenida por las capas del tiempo.)

En el siguiente apartado realizaré una comparación entre Gilles Deleuze y Henri Bergson en el marco de este estudio. El trabajo ha mostrado que Deleuze desarrolla las tesis materialistas y evolucionistas de Bergson, pero parece no responder a las mismas preguntas del bergsonismo. El objetivo de

---

<sup>81</sup> *IT*, p. 86

<sup>82</sup> Aunque después la curvatura del muro vuelva al niño una presa vulnerable para el profesor. De tal manera que en ese momento el movimiento de mundo sustituirá al movimiento del profesor de querer atraparlo; el muro atrapará al niño *por* el profesor. Estos serán quizás los dos sentidos del movimiento de mundo en este film: protección-presa.

los estudios de cine es liberar a la percepción del estado sólido de la materia, liberarla del ojo humano, del sujeto, es decir, pensar en una percepción sin sujeto percipiente. Sin embargo, al llevar a cabo dicha empresa *en el marco del bergsonismo* (un materialismo, pero también un espiritualismo), es difícil no heredar ciertos conceptos y ciertos sentidos que obstaculicen el proyecto. Entonces, cabe buscar la postura crítica de Deleuze frente a Bergson, buscar, ahora, antes que sus coincidencias teóricas, sus diferencias; señalar los puntos vulnerables, si los hay, para así llevar a cabo una mejor defensa.

## **B) La postura de Deleuze frente a Bergson**

En los estudios de cine (*Imagen-movimiento e Imagen tiempo*) Deleuze cumple el programa materialista de *Materia y Memoria*. Dicho programa, en palabras de Deleuze, consiste en que "...el movimiento se atribuye a las cosas mismas, de tal modo que las cosas materiales participan directamente de la duración, formando un caso límite de la duración."<sup>83</sup> Otra referencia constante de Deleuze es *La Evolución Creadora*, texto bergsoniano en el cual las características de la conciencia (memoria) se extienden a los cuerpos vivos para insertarlos en la duración, "...L'Évolution créatrice, donde la vida es comparada con una memoria, correspondiendo los géneros o las especies a grados coexistentes de esta memoria vital."<sup>84</sup> Deleuze aceptará la noción de "duración" para llevar a cabo su análisis sobre la imagen. Como hemos visto,

---

<sup>83</sup> DELEUZE, Gilles, *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p. 77

<sup>84</sup> DELEUZE, Gilles, *Op. Cit.*, p. 80

dice que la imagen-movimiento *expresa* la duración, mientras que la imagen-tiempo es capaz de mostrarla, de develarla; la imagen-tiempo será una imagen-duración. Sin embargo, es pertinente mostrar la problemática (menor o mayor) que “rodea” a esta herencia. Si Deleuze acepta la propuesta bergsoniana del movimiento como expresión de la duración<sup>85</sup>, entonces acepta también la facultad creadora del movimiento (ya el movimiento interior, ya el movimiento vital. Sucesión y creación de estados de ánimo, sucesión y creación de formas, de tendencias. En pocas palabras, la “producción de lo nuevo.”) El problema consiste en que dicha facultad creadora la encuentra Bergson en una “energía espiritual” (*élan vital*) que trasciende la materia, la anima<sup>86</sup>. ¿Por qué Deleuze no hace mención, en un análisis tan fiel al bergsonismo, de este impulso vital en su explicación de la imagen-movimiento? Tres cosas hay que considerar: 1) Deleuze “supone” premisas relevantes para la argumentación de la imagen-movimiento, 2) Hace caso omiso del sesgo metafísico-espiritualista bergsoniano y lo da por superado (lo considera un error), 3) Sostiene una postura falta de crítica frente a Bergson<sup>87</sup>. Es probable que Deleuze suponga

---

<sup>85</sup> Esta noción es problemática, pues es susceptible de una lectura metafísica. Cuando Bergson y Deleuze dicen que la duración es aquello por lo cual los conjuntos no pueden cerrarse del todo, que es como un hilo que los atraviesa a todos, parecería que ella es exterior a los seres, que los inserta en un plano temporal no obtenido por ellos mismos. Además, la inserción de lo vivo en la duración (y esto ya lo hemos señalado) se debe a considerarlo desde la conciencia. Es la extensión de la conciencia como memoria al mundo orgánico lo que logra significar a los seres vivos como seres que duran.

<sup>86</sup> Si observamos *La energía espiritual* y no sólo *Materia y Memoria*, caemos en cuenta que es éste un materialismo bastante peculiar, ya que aunque la materia fue insertada por fin en el marco de la duración, lo fue a causa de algo que ella no tiene: la vida, la conciencia (de manera más precisa, la memoria). Es decir, se cayó en una explicación, si no idealista, por lo menos trascendental. ¿Se tratará, entonces, de pensar la materia desde la materia? ¿El proyecto vertoviano, la restitución de la percepción a la materia, responde plenamente a esta necesidad?

<sup>87</sup> Este último aspecto parece el más preocupante. Él se puede ejemplificar en que Deleuze, a lo largo de sus dos estudios sobre cine, sólo una vez le niega la razón a Bergson (donde negar significa que Bergson ha sido superado, no que no haya tenido la razón) en un asunto menor: el cambio de paradigma del movimiento de mundo, del burlesco (Chaplin) que considera al personaje el lugar en el cual la energía “nace”, al burlesco (Jerry Lewis) en el cual el personaje se mete involuntariamente en un “haz energético” y lo arrastra para constituir, precisamente, el movimiento de mundo: una nueva

que no es problemático pensar el *élan vital* en el movimiento de la vida, es probable también que el silencio sobre la metafísica de Bergson responda tanto a las necesidades de su propia reflexión, como al contexto en el cual se desarrolla (la segunda mitad del siglo XX, donde ya no se trataba de escaparle a la metafísica, sino a la fenomenología y a la hermenéutica, por lo menos en parte del ambiente francés<sup>88</sup>.) Por una parte, es cierto que para Deleuze, antes que un plano de materia, hay un plano de imágenes (la imagen logra pensarse de una manera fundamental, ya no como apariencia, ya no como estado subjetivo), sin embargo, el “en sí” de la imagen es la materia; por otra parte, las imágenes (privilegiadas) que crean los intervalos en dicho plano son *imágenes* (o materias) *vivas*.<sup>89</sup>

Me parece, no obstante, que a cualquier texto (sobre todo filosófico) se le debe conceder el principio de racionalidad suficiente. Los puntos arriba mencionados sean quizás menores respecto al logro deleuziano: una percepción sin sujeto percipiente, aunque haya “restos” (no explícitos) de metafísica en dicha explicación. Es también un logro (cosa que en Bergson no está desarrollada) el conformar la subjetividad de una manera material (percepción-acción-afección).

---

manera de bailar, “Por una vez, en este caso podemos decir que Bergson es superado: lo cómico ya no es lo mecánico insertado en lo viviente, sino movimiento de mundo que se lleva y aspira al viviente.” (*IT*, p. 94)

<sup>88</sup> Cfr. BADIOU, Alain, *Deleuze. El clamor del ser*. Trad. Dardo Scavino, Buenos Aires, Ed. Manantial, p. 15

<sup>89</sup> Este me parece un punto muy problemático. Es confusa la explicación que Deleuze realiza del intervalo tanto en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* como en *¿Qué es la filosofía?* En ambos textos el intervalo se ejemplifica con seres vivos, como si estos fueran los únicos seres capaces de crear desvíos en el plano de inmanencia. El problema consiste, (y esto me lo hizo ver mi querida amiga Alejandra Gudiño), en que se crea una jerarquía entre las imágenes de la materia no viva y las imágenes de la materia viva. La tarea, entonces, ha de consistir en pensar intervalos desde la pura materia. Empero, ¿Vertov no ofrece ya un esbozo de respuesta frente a esta problemática?

Cabe señalar que la filosofía deleuziana no intenta disolver al sujeto, lo deconstruye. Tampoco su crítica se dirige al sujeto humano (conciencia de hecho, no de derecho; un centro de indeterminación), se dirige a las filosofías que han hecho del ser humano *el* punto de partida del plano de inmanencia, o, en otras palabras, la referencia de lo real en tanto racional. Las características que ofrece Deleuze de las imágenes vivas (cara receptiva-cara activa) no le son exclusivas al ser humano, sino al ser vivo, hasta el más pequeño (micro-intervalos en el plano de inmanencia producidos por las materias dextrógiras y levógiras en la sopa prebiótica).

Hemos señalado las partes en que la argumentación es vulnerable. Quizás, una postura como la deleuziana deba desarrollarse *fuera* del bergsonismo, quizás, también, una de las consecuencias “naturales” del bergsonismo era la filosofía de Deleuze. El punto de encuentro entre ambos es la pregunta por el movimiento, pero no un movimiento que suponga un tiempo en eterno retorno (que nos traiga de vuelta las cosas), sino uno que se bifurque de manera infinita, que se extienda y se retraiga, que sea capaz de responder a la realidad múltiple y caótica.

### C) Algunas implicaciones de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo

Este último apartado lo dedicaré tanto a la implicación de ciertos conceptos o posturas deleuzianas para con el resto de la tradición filosófica, como para objetar ciertas interpretaciones contemporáneas del pensamiento deleuziano.

De la investigación precedente podemos concluir algunas camaraderías y algunas oposiciones severas. Es claro que el pensamiento deleuziano es una filosofía que intenta elaborarse más allá de la metafísica, más allá del sujeto, de ahí su estrecho vínculo con Nietzsche, Heráclito (este último no explicitado, pero intuido en nociones como “plano de inmanencia”) y, en una cierta reducción, con el propio materialismo. Estas afinidades llevarán a Deleuze a no pensar conceptos canónicos que jerarquizan la realidad en: inteligible-sensible, apariencia-esencia, alma-espíritu, verdad-falsedad. El último concepto par llevó a Alain Badiou a criticar severamente a Deleuze. Dice Badiou que, al preferir el tiempo y dejar escapar la verdad, Deleuze comete un intento vano, ya que sigue pensando la realidad con categorías, con una noción invertida de verdad: “las potencias de lo falso”:

“...”falso” se refiere a una categoría de verdad fundada precisamente en lo Mismo del modelo y lo Semejante de la copia, categoría que –no creo exagerado sostenerlo- ningún filósofo promovió más que como imagen mediadora, mientras que sus pensamientos no tuvieron otra misión que deshacerla.”<sup>90</sup>

Me parece que a Badiou se le escapa lo fundamental de la filosofía deleuziana: la posibilidad de pensar la realidad (una nueva manera de pensar)

---

<sup>90</sup> BADIOU, Alain, *Deleuze. Op. Cit.* p. 83

sin referentes ni anclajes, sin tradiciones ni horizontes...sin sujetos. Un concepto tan significado por la tradición metafísica como el de “verdad” era bastante difícil incluirlo en una filosofía que reflexiona no sobre eternidades ni esencias, sino sobre cambios y producción de novedades. Más aún, la filosofía deleuziana se elabora más allá del concepto<sup>91</sup>, el pensamiento aquí es móvil, equívoco, ambiguo y, por ende, polémico. La epistemología clásica es atacada continuamente (no siempre de manera directa) por Gilles Deleuze, al mostrar que ella no atiende a la crisis adentro-afuera, a la crisis de la imagen y el movimiento. Conceptos como el de “conocimiento”, “razón”, “representación” son marginados del análisis. Es más bien el concepto de materia y de vida los que permiten conformar a la subjetividad de manera *material*. La “verdad” de las cosas se vuelve una relación inexistente, las cosas son imágenes y con ese carácter se relacionan entre ellas. La cosa-imagen y la percepción de la cosa sólo difieren de manera cuantitativa, es la misma imagen en el plano de materia, una co-actuando con el resto de las imágenes, otra referida a un centro de indeterminación. Ni verdad ni verosimilitud, sino imágenes-movimiento e imágenes-tiempo.

---

<sup>91</sup> “Concepto” lo utilizo en un sentido moderno, es decir, como universal abstracto. Aunque Deleuze afirme que la filosofía se elabora con conceptos, los suyos son muy peculiares, ya que deben ser móviles (fieles representantes de la realidad), inmanentes y sujetos a la multiplicidad que es lo real (sujetos al cambio).

## V. Conclusiones

El estudio precedente intentó mostrar la posibilidad de una percepción distinta a la natural. A esa otra percepción se le llamó “post-humana”, donde lo que quiere decir tal término es que ella fue obtenida por medio del ojo de la cámara cinematográfica, que no funciona como la percepción natural y es capaz de aproximarse a una idea de movimiento más profunda.

La epistemología clásica sufre la más fuertes consecuencias en este cambio de paradigma, pues se probó que ni la imagen es la aprehensión de un movimiento que la conciencia representa en un concepto, ni el movimiento es el devenir bruto que ocurre “afuera” del sujeto. La suposición de un objeto fuera del sujeto (esquema tradicional sujeto-objeto) es falsa. Si ya la hermenéutica muestra la imposibilidad de un punto de vista objetivo del mundo (o un lugar más allá de los horizontes, o una suma de todos, imposible por ser ellos infinitos y estar dentro del tiempo), el “empirismo”<sup>92</sup> deleuziano muestra la continuidad (plano de materia) en la que está inserto todo; muestra la imposibilidad de aislarse de la materia-flujo. La subjetividad está definida de manera material (percepción-afección-acción), lo que lleva a una noción radicalmente distinta de razón: razón como selección de medios para la acción.

Las tradiciones, pues, con las que este trabajo toma una postura explícita fueron primero la fenomenología y después la hermenéutica. Reitero que el

---

<sup>92</sup> Llamo “empirismo” al pensamiento deleuziano sólo de manera lata. Me parece más problemático insertarlo en el materialismo por su sesgo moderno: reducción de lo real a lo social, un conflicto entre naturaleza y hombre y, sobre todo, por la afinidad éste a la dialéctica. El concepto de “empirismo” es más preciso por ser tanto una descripción del proceso de conocimiento (percepción-afección-acción) como un límite del resultado obtenido en este proceso (imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección). Véase *Empirismo y subjetividad* de Gilles Deleuze.

diálogo con dichas corrientes se estableció en un marco positivo (esto no quiere decir que fuera acrítico), es decir, dichas tradiciones fueron interpretadas como intentos acertados, aunque no suficientes, para dar cuenta de la crisis del adentro-afuera. La postura deleuziana hubiera sido imposible sin aquellos desarrollos previos.

La presencia de Bergson (por lo menos *La Evolución Creadora* y *Materia y Memoria*) es determinante en este estudio. Es el punto de partida de la investigación, la guía de la misma.

El cine fue utilizado en dos sentidos: 1) como recurso teórico, es decir, como una reflexión de la imagen, y 2) como ejemplo (películas) de los distintos tipos de imágenes aquí desarrolladas.

Esta investigación no es suficiente aún, se centra en la percepción y en la relación que establece tanto con el plano de immanencia, como con las imágenes-movimiento. La relación entre la percepción cinematográfica y el tiempo (el tiempo en el cine, la imagen-tiempo, imagen-duración) fue brevemente desarrollada para no cometer desvíos teóricos<sup>93</sup>.

Me parece necesario mencionar que la crítica a la percepción natural, en tanto limitada y parcial, ocurrió mucho antes en el arte que en la propia filosofía. Desde las vanguardias (incluso el impresionismo), hay ya una aguda reflexión sobre el ojo, la visión y la percepción. Por ejemplo, el cubismo, al descubrir los planos interpuestos, que son condición de posibilidad de la visión

---

<sup>93</sup> Digo “desvíos teóricos” porque no hay una relación clara entre la percepción y el tiempo. Cuando Deleuze trata este problema inserta facultades del entendimiento que en el problema del movimiento no habían aparecido: la memoria, el reconocimiento, el recuerdo, etc.

y punto de partida de la “solidez” de la misma, está cerca de nuestra noción de plano de materia (o por lo menos del primer estatuto de la imagen-percepción: el polo subjetivo). El futurismo, con sus líneas de fuerza y su intento de representar la velocidad, está cerca del estado gaseoso de la percepción (visión microscópica del mundo, del movimiento libre de las moléculas).

Lo logrado por el trabajo, antes que descubrir un tipo de percepción distinta, fue, más bien, descubrir la condición de posibilidad de toda percepción posible: el intervalo vertoviano.

## VI. Bibliografía

### Textos de Gilles Deleuze

- BS*      *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, (Teorema), 120 págs.
- IM*      *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff, Barcelona, Ed. Paidós, 1984, (Comunicación 16 Cine), 318 págs.
- IT*      *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff, Barcelona, Ed. Paidós, 1986, (Comunicación 26 Cine), 391 págs.

### Textos sobre Gilles Deleuze

- BADIOU, Alain, *Deleuze. El clamor del ser*. Trad. Dardo Scavino, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2002, 144 págs.
- RAJCHMAN, John, *Deleuze. Una guía*. Trad. Elena Marengo, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2004, 137 págs.

### Textos de Henri Bergson

- BERGSON, Henri, *Introducción a la Metafísica*. Trad. Rafael Moreno, México, D.F., Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, (Cuaderno 8), 47 págs.
- BERGSON, Henri, *La Evolución Creadora*. Trad. María Luisa Pérez Torres, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1973, 319 págs.

### Textos sobre Henri Bergson

- BARLOW, Michel, *El pensamiento de Bergson*. Trad. María Martínez Peñaloza, México, D.F., Ed. FCE, 1968, 149 págs.
- YANKÉLEVITCH, Vladimir, *Henri Bergson*. Trad. Francisco González Aramburu, Xalapa, Ed. Universidad Veracruzana, 1962, 379 págs.

## Bibliografía de Consulta

- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método I*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, 7º ed., 697 págs.
- GOMBRICH, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Madrid, Ed. Debate, 2000, 320 págs.
- HEIDEGGER, Martin, *El Ser y el Tiempo*. Trad. José Gaos, México, D.F., Ed. FCE, 1986, 2º ed., 478 págs.
- HUSSERL, Edmund, *Meditaciones Cartesianas*. Trad. Mario A. Presas, Madrid. Ed. Tecnos, 1986, 222 págs.
- MERLEAU PONTY, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*. Trad. Jem Cabones, Barcelona, Ediciones Península, 1975, 469 págs.

## Diccionarios filosóficos

- BRUGGER, Walter, *Diccionario de Filosofía*. Trad. José María Vélez Cantarell, Barcelona, Ed. Herder, 1978, 9o ed. Ampliada, 683 págs.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía 3*, Madrid, "Alianza Diccionarios", 1981, 3o ed., 2800 págs.

## Películas citadas

- *Chelovek s kino-apparatom*. Dirección: Dziga Vertov, Fotografía: Mikhail Kaufman, Guión: Dziga Vertov, Música: Pierre Henry, Nigel Humbestone, Konstantin Listov, Michael Nyman, Montaje: Yelizateva Svilova, Año: 1929, Nacionalidad: Rusia, Género: Documental, Duración: 86 min.
- *La leggenda del pianist sull'océano*. Dirección: Giuseppe Tornatore, Fotografía: Lajos Koltai, Guión: Giuseppe Tornatore (basado en la novela *Novecento* de Alessandro Barico), Música: Ennio Morricone, Reparto: Tim Roth, Pruitt Taylor Vince. Mélanie Thierry, Bill Nun, Peter Vaughan, Niall O'Brien. Gabriele Lavia, Alberto Vázquez, Clarence Williams III, Producción: Medusa Films, Año: 1998, Nacionalidad: Italia, Género: Drama, Duración: 120 min.

- *Metropolis*. Dirección: Fritz Lang, Fotografía y Montaje: Karl Freund y Günther Rittau, Guión: Fritz Lang basado en la novela de Thea von Harbou Música: Gottfried Huppertz, Vestuario: Aenne Willkomm, Reparto: Alfred Abel, Gustav Frohlich, Rudolph Klein-Rogge, Producción: Universum Film A.G. y Erich Pommer, Año: 1926, Nacionalidad: Alemania, Género: Ciencia Ficción, Duración: 117 min.
- *The Wall*, Dirección: Alan Parker, Fotografía: Peter Biziou, Guión: Roger Waters, Música: Pink Floyd, Reparto: Bob Geldof, Christine Hargreaves, Eleanor David, Alex McAvoy, Bob Hoskins y Michael Ensign, Producción: MGM, Año: 1982, Nacionalidad: Reino Unido, Género: Musical, Duración: 95 min.
- *Trois couleurs: Bleu*. Dirección: Krzysztof Kieslowski, Fotografía: Slawomir Idziac, Guión: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz, Música: Zbigniew Preisner, Montaje: Jacques Witta, Reparto: Juliette Binoche, Benoît Regent, Florence Pernel, Charlotte Véry, Claude Duneton, Yann Tregouet, Producción: Mann Karmitz e Yvon Decaux para MK2, CED Productions, France 3 Cinema, CAB Productions, Canal Plus, Zespol Filmowy TOR, Año: 1993, Nacionalidad: Francia, Suiza y Polonia, Género: Drama, Duración: 94 min.