

Màster Oficial en *Estudis avançats en Història de l'Art*

Treball Final de Màster

**La recepción de los conceptos bergsonianos de *Duración*,
Memoria e Impulso vital en los escritos de Gilles Deleuze
sobre el cine**

Antoni Maltas i Mercader

Tutor: Josep Casals Navas

Índice

Prefacio	1
La idea de "multiplicidad": lo "cualitativo" y lo "cuantitativo", lo "subjetivo" y lo "objetivo". Lo "virtual" y lo "actual"; lo "posible" y lo "real". Inmanencia y "plano de inmanencia"	9
La <i>Memoria</i> , las imágenes y los recuerdos. El cono invertido bergsoniano y el espacio achatado deleuzeano. Las nociones de coexistencia y coextensividad. Los caminos de la percepción: cuando el mundo se vuelve periferia. La afección, entre la faceta perceptiva y la activa	18
La <i>Duración</i> . (...) «el todo es el afuera»; (...) «el todo era lo abierto». La representación indirecta del tiempo y la presentación directa del tiempo. ¿Cómo curvar el plano de inmanencia? Cristales del tiempo, puntas de presente y capas del pasado	43
¿Es posible asignar un término a la acción del espectador? El <i>Impulso vital</i> . La idea bergsoniana de finalidad. Contornos e intersticios. Creación, invención, libertad... ¿Dualismo o monismo? Acción trascendente y acción inmanente	66
Donde se prosigue...	89
Bibliografía	99

Prefacio

En *Le Bergsonisme*, un escrito publicado en 1966, Gilles Deleuze (1925-1995) afirma que *Duración, Memoria e Impulso vital* señalan las grandes etapas de la filosofía de Henri-Louis Bergson (1859-1941)¹. Este trabajo tratará de indagar en qué medida las reflexiones que Deleuze elabora en su análisis acerca de la experiencia cinematográfica –*Cinéma 1. L'Image-mouvement* (1983) y *Cinéma 2. L'Image-temps* (1985)– son deudoras de estos conceptos bergsonianos.

Deleuze, además del escrito ya citado, publicó varios textos sobre Bergson. En 1956 escribió dos artículos² y en 1957 publicó una colección de textos escogidos de las obras de Bergson³. Mathias Vollet sostiene, al referirse a *L'Image-mouvement* y *L'Image-temps*, que “los conceptos claves que Deleuze utiliza son conceptos suyos; quizás son bergsonianos, pero no de Bergson”⁴. “La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar los conceptos”, dirá el propio Deleuze en *Qu'est-ce que la philosophie?*⁵ En el último pasaje de *L'Image-temps*, recuerda que escribe sobre conceptos del cine, no de teorías sobre el cine. En realidad, Deleuze afirma “que ya no cabe preguntarse «¿qué es el cine?», sino, «¿qué es la filosofía?»”⁶.

Sin ignorar las influencias de Spinoza, Kant, Fichte, Peirce o Maine de Birain, sostenemos que los escritos de Deleuze están fuertemente afectados por la filosofía de Bergson. Deleuze, por ejemplo, define el cine de Pudovkin con

¹ Cfr. Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, PUF, Paris, 1966.

² Deleuze, Gilles, “Bergson, 1859-1941”, en Maurice Merleau-Ponty (Ed.), *Les philosophes célèbres*, Editions d'Art Lucien Mazenod, Paris, 1956, pp. 292-299 (Ahora en *Gilles Deleuze. L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Ed. par David Lapoujade, Minuit, Paris, 2002, pp. 28-42); Gilles Deleuze, “La conception de la différence chez Bergson”, en *Les Etudes bergsoniennes IV*, 1956, pp. 77-112 (Ahora en *L'île déserte*, pp. 43-72).

³ Deleuze, Gilles, *Bergson. Mémoire et vie. Textes choisis*, PUF, Paris, 1957.

⁴ Vollet, Mathias, “Imágenes-percepción y cine en Bergson y Deleuze”, *Eidos: Revista de Filosofía*, ISSN-e 2011-7477, n.º. 5, 2006, pp. 70-93.

⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de Minuit, collection Critique, Paris, 1991, p. 8.

⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Biblioteca Paidós Comunicación 26 Cine, Paidós, Espasa Libros, S. L. U., Madrid, 2004, p. 371.

términos que habilitan una relación entre duración, memoria e impulso vital⁷. En los escritos de Bergson, en sus postulados, en sus expresiones, en su peculiar uso del lenguaje... hay algo que atrae la atención de Deleuze; y le seduce con tal fuerza que no puede prescindir de este filósofo en sus reflexiones. Nos parece que no podemos reducir los textos de Deleuze a un ejercicio gramatical de poner nombre a conceptos cuyo contenido puede ser más o menos discutible. Deleuze mismo despeja la incógnita cuando en *Le Bergsonisme* aborda en primer lugar el método de Bergson. La *Intuición* es un método con unas reglas muy estrictas, un método para establecer la filosofía como disciplina precisa, como lo es la ciencia con el suyo. Deleuze afirma que "la *intuición* es el método bergsoniano. La intuición no es un sentimiento ni una inspiración, no es tampoco una simpatía confusa, sino un método elaborado, incluso uno de los métodos más elaborados de la filosofía"⁸. Según Deleuze, Bergson distingue esencialmente tres tipos de actos, los cuales a su vez determinan las reglas del método: la primera se refiere al planteamiento y a la creación de problemas; la segunda al descubrimiento de las verdaderas diferencias de naturaleza; la tercera, a la aprehensión del tiempo real⁹. Se trata, en definitiva, de plantear y solucionar los problemas en función del tiempo más que del espacio¹⁰. El tiempo del que habla Bergson –la duración– es un tiempo más real que el tiempo de la ciencia, un tiempo segmentado y contaminado por el espacio. La intuición,

⁷ "Y el arte más profundo de Pudovkin está en revelar el conjunto de una situación por la conciencia que un personaje toma de ella, y en prolongarlo hasta donde la conciencia puede extenderse y actuar", Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Biblioteca Paidós Comunicación 16 Cine, Paidós, Espasa Libros, S. L. U., Madrid, 2012, p. 62.

⁸ Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 9. En una entrevista realizada por Didier Eribon en 1993, Deleuze afirma: "Es como Bergson. No se puede leer a un gran autor sin descubrir en él una novedad eterna. Y si hoy en día se trata a Sartre o a Bergson como autores superados, es porque no se sabe descubrir la novedad que han tenido en su época. Y las dos cosas no hacen más que una: si no se sabe descubrir la novedad de un autor en su época, se deja escapar también la eterna novedad que lleva consigo. Ya no se sabe descubrir lo que es él para siempre. Entonces es el reino de los copiones, que son los primeros en arrojar al pasado lo que ellos han copiado", *Le Nouvel Observateur*, 1619 (16-22 noviembre 1995), pp.114-115, en Gilles Deleuze, Últimos textos: El "Yo me acuerdo; La Inmanencia: una vida...", por Marco Parmeggiani, *Contraste. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, vol. VII (2002), pp. 219-237, Sección de Filosofía de la Universidad de Málaga.

⁹ Deleuze, *El bergsonismo*, p. 11.

¹⁰ En el primer capítulo de *Matière et mémoire*, Bergson predice que la conclusión que se desprenderá de la última parte de este escrito, es que "las cuestiones relativas al sujeto y al objeto, a su distinción y a su unión, deben plantearse en función del tiempo más que del espacio" (MM, p. 218, 74).

metódicamente hablando, supone ya la duración; y en consecuencia, la memoria y el impulso vital.

Imagen-movimiento e imagen-tiempo, cine clásico y cine moderno... Hitchcock, *Citizen Kane*, el neorrealismo italiano, la nouvelle vague, Artaud y el cine de un pensamiento apresado, "la evolución creadora de un Godard visionario"¹¹... Nos incumbe la trama conceptual bergsoniana que subyace bajo el discurso deleuzeano. Y aunque Deleuze afirma que el cine moderno aparece después de la segunda guerra mundial, pensamos que es una excesiva simplificación reducir su trabajo a la invocación de un tiempo cronológico para determinar el momento del paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. Deleuze se aproxima más a nuestros intereses cuando afirma que el objetivo del cine, su esencia, es el pensamiento. Nos afecta la idea del tiempo como devenir, de la duración bergsoniana como continuidad en la que cada momento contiene el momento precedente y el recuerdo que éste ha dejado, y como coexistencia el pasado con cada presente.

Al hablar de los dos tratados de Deleuze sobre el cine podemos caer en un error si no tenemos en cuenta la advertencia inicial que hace su autor. En el prefacio del primer volumen acierta a comparar su trabajo con el de Linné en el ámbito de las ciencias de la naturaleza: la sistematización de afinidades formales de los seres vivos –*Systema Naturae*– en categorías o "taxones" –clase, orden, género y especie– suponía un correlato de la vida. Los escritos de Deleuze no son una historia del cine, sino "una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos" que estas imágenes nos ofrecen del mundo¹². La primera conclusión que Deleuze nos ofrece al final de sus dos textos sobre la imagen cinematográfica es que "el cine no es una lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje". Califica el cine de correlato¹³ que saca a la luz una materia inteligible –una materia lingüísticamente no formada–, correlato necesario para que el lenguaje construya sus propios

¹¹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 23.

¹² Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 11.

¹³ Deleuze habla del cine como "correlato", pues con el uso de sucesivas imágenes cinematográficas se consigue producir un análisis del mundo que debe ser completado por el vidente. El término "correlato objetivo" fue usado por primera vez, hacia 1840, por Washington Allston, en el prólogo de sus *Lectures on Art*, y posteriormente por Thomas S. Eliot en "Crítico al crítico" y "Hamlet y sus problemas".

objetos, correlato que “consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre esos movimientos y procesos (signos presignificantes)”¹⁴.

En los dos escritos sobre el cine, Deleuze necesita introducir conceptos bergsonianos. Lo hace en forma de cuatro comentarios a textos de *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matière et mémoire*, *L'Évolution créatrice*, *L'Énergie spirituelle* y *Durée et simultanéité*. En una arriesgada –intencionada– lectura del primer capítulo de *Matière et mémoire* y del cuarto de *L'Évolution créatrice*, Deleuze da un giro copernicano a las consideraciones bergsonianas sobre la imagen y el cine. Bergson trabaja con la hipótesis de que entre la materia y la imagen que de ella tenemos no hay diferencia de naturaleza alguna, y Deleuze concluye que “la imagen-movimiento es la materia misma” y el conjunto de todas las imágenes un plano de immanencia¹⁵. Deleuze sostiene que, en el primer capítulo de *Matière et mémoire*, Bergson descubre la imagen-movimiento antes del nacimiento oficial del cine¹⁶. En el prefacio del primer volumen también atribuye a Bergson el descubrimiento de la imagen-tiempo¹⁷. Las tesis de Bergson sobre la memoria y los recuerdos son fundamentales en la confección de los principios que permitirán a Deleuze elaborar una imagen en la que el espacio nazca del tiempo.

En *L'Évolution créatrice*, Bergson afirma que el método cinematográfico no aporta algo distinto a lo ya postulado por la Filosofía de las Formas; esa filosofía para la cual la multiplicidad de lo real sólo era la degradación de la eternidad inmóvil. Bergson habla del cinematógrafo como artificio que consiste en yuxtaponer instantáneas para reconstruir una movilidad que siempre necesitará del movimiento del aparato. Según Bergson, nuestro conocimiento procede como un cinematógrafo: en lugar de fijar nuestra atención en el devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas para recomponer artificialmente su devenir. Se trata de tomar instantáneas de la realidad que pasa, y enhebrarlas luego a lo largo de un devenir abstracto,

¹⁴ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 347-348.

¹⁵ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 90-91; *La imagen-tiempo*, p. 54.

¹⁶ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 13-16.

¹⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 9.

uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que este devenir tiene de característico: el cambio. Percepción, intelección y lenguaje proceden así. Ya se trate de pensar el devenir, de expresarlo o de percibirlo, lo que hacemos es mover un cinematógrafo interior¹⁸.

Deleuze critica la postura de Bergson y la somete a varias correcciones: utilizando los mismos términos que Bergson, mantiene que la reproducción de una ilusión supone una rectificación de ésta y que la artificialidad de los medios no conlleva la artificialidad del resultado. Deleuze realiza un esfuerzo con el fin de validar una técnica a la que Bergson no le prestó atención. Según Deleuze, el movimiento pertenece a una "imagen media" que nos viene dada por un conjunto de fotogramas o cortes de un movimiento real. El movimiento pertenece entonces a esa imagen media como dato inmediato. Deleuze afirma que "el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil más movimiento abstracto"¹⁹. Deleuze insiste en su intento argumental: "la percepción natural introduce detenciones, anclajes, puntos fijos o puntos de vista separados, móviles o incluso vehículos distintos, mientras que la percepción cinematográfica opera de una manera continua, por un solo movimiento cuyas detenciones forman parte de él y no son más que una

¹⁸ Cfr. EC, pp. 752-753, 304-305. Bergson sintetiza su propuesta diciendo que "el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica". Más adelante afirma que "el carácter cinematográfico de nuestro conocimiento de las cosas se debe al carácter calidoscópico de nuestra adaptación a ellas", pues el calidoscopio nos proporciona imágenes fijas tras una sacudida, interesándonos sólo en cada figura y no en la sacudida (EC, pp. 753-754, 305-306). Citaremos las obras de Bergson por sus iniciales. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889: DI. *Matière et mémoire*, 1896: MM. *L'Évolution créatrice*, 1907: EC. *L'Énergie spirituelle*, 1919: ES. *Durée et simultanéité*, 1922 : DS. *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932 : MR. *La Pensée et le mouvant*, 1941: PM. Citamos DS según la 4ª edición. Nuestras referencias a las obras de Bergson remiten a la paginación de la edición del Centenario (Robinet, André et Gouhier, Henri (ed.), *Henri Bergson. Œuvres*, Édition du Centenaire, Presses Universitaires de France, Paris, 1970), y seguidamente, según las indicaciones de ésta, a las reimpressiones de 1939-1941.

¹⁹ Según Deleuze, el movimiento que extrae la máquina cinematográfica no es una abstracción, sino una liberación. Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 36-43.

vibración sobre sí”²⁰. Deleuze relega la crítica bergsoniana a un estado primitivo de la cinematografía, a una cámara fija²¹.

Jean-Michel Pamart sostiene que la influencia filosófica de Bergson es determinante: habla de los escritos de Deleuze como una reminiscencia de *Matière et mémoire*²². También Mathias Vollet y otros autores aceptan que *Matière et mémoire*, y en concreto el primer capítulo, es esencial en el contexto de *L’Image-mouvement* y *L’Image-temps*. Y aunque éstos reconocen el ascendiente de Bergson sobre estos libros de Deleuze, se quedan, frecuentemente, en consideraciones excesivamente genéricas²³.

La cuestión metodológica no podía prescindir de una reflexión más amplia: ¿puede el método bergsoniano aplicarse a la especulación deleuzeana cuando ésta se mueve en un campo inmanente, mientras que el esfuerzo de Bergson se dirige a la construcción de un sistema –una metafísica– según un modelo trascendente? Dicho de otra manera: si toda inmanencia elimina una metafísica del absoluto, ¿es posible sostener que Deleuze es bergsoniano? ¿Por qué recurre Deleuze, de manera redundante, al mismo proceso reflexivo en sus construcciones, en las cuales utiliza nociones, términos, expresiones e incluso la forma de redactar de Bergson? Nuestra aproximación a Deleuze queda restringida, fundamentalmente, a sus dos tratados sobre el cine. La Lectura de *L’Image-temps* y posteriormente de *L’Image-mouvement* ha evocado en nosotros lo genético bergsoniano que hay en ellos. Bergson ya

²⁰ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 36-43. En otro lugar dice: “lo propio de la imagen cinematográfica es extraer de los vehículos o de los móviles el movimiento que constituye su sustancia común, o extraer de los movimientos su movilidad que constituye su esencia”.

²¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 44-49.

²² Pamart, Jean-Michel, *Deleuze et le cinéma. L’armature philosophique des livres sur le cinéma*, Éditions Kimé, Paris, 2012, pp. 23-40.

²³ Jorge Martín, en “La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson”, sostiene que “si tenemos en cuenta que la intuición de Bergson es, por una parte, una percepción desinteresada, no pragmática y que no desemboca en una acción, y por otra, que permite aprehender el tiempo verdadero, es decir, la duración, a diferencia de la inteligencia espacializante, podemos afirmar que *la imagen-tiempo de Deleuze es la intuición bergsoniana en el plano cinematográfico*” (Martín, Jorge, “La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson”, *Areté Revista de Filosofía*, vol. XXII, N° 1, 2010 / ISSN 1016-913X, pp. 51-68.). Pensamos que se trata de una tesis poco precisa y que induce a un equívoco. La intuición bergsoniana es un método riguroso –filosófico– para alcanzar la esencia de las cosas: la duración. La intuición no es una percepción desinteresada, es un método esencialmente activo, que requiere un esfuerzo del pensamiento para llegar a conocer una realidad más real que la que nos presentan nuestros sentidos externos y nuestra inteligencia, para aprehender la duración real (Cfr. PM, p. 1416, 206).

formaba parte de nuestra memoria; un recuerdo dominante que tiene su origen en trabajos anteriores. No hemos impuesto límite alguno a la bibliografía bergsoniana. Ahora bien, estamos obligados a reconocer que *Le Bergsonisme* ha sido un texto que siempre ha acompañado nuestra reflexión sobre las tesis bergsonianas. Las conclusiones que hemos elaborado están directamente relacionadas con una limitación impuesta por la misma naturaleza de la investigación: nos hemos ceñido, fundamentalmente, a los dos escritos de Deleuze y a los escritos de Bergson que son citados en estos estudios.

Este trabajo se articula a partir de una crítica textual de los escritos de Deleuze sobre el cine. Los cuatro comentarios de Deleuze sobre las tesis bergsonianas del movimiento, la imagen, los recuerdos y la memoria son también nuestro punto de partida. Algunos textos inducen a confusión: ¿uno o varios planos de inmanencia?, ¿dualismo o monismo en Deleuze?, etc. Son pocas las individuaciones del trabajo de Deleuze que presentamos en este estudio. Durante el camino que hemos recorrido hemos dejado atrás algunos compañeros de viaje, siempre difíciles pero imprescindibles, pues excedían la extensión –en el sentido de extender– de este trabajo: obligadas referencias a la historia del pensamiento y de las ideas estéticas. También hemos descartado consideraciones que podían alejarnos de un discurso cristalino. Nos movemos en un horizonte en el que la prioridad va de lo universal a lo particular, es decir, de lo estructural y formal a lo eventual y material, aunque en contadas ocasiones ofrezcamos la visión de una forma posible que actualiza un virtual. Trabajamos siempre en la categoría de lo psicológico: no hay un hilo conductor lineal, pero sí actual. Ateniéndonos a los postulados bergsonianos, diremos que las direcciones que ha seguido, y seguirá, nuestra reflexión no están determinadas de antemano. Aceptamos que en nuestras hipótesis y conclusiones planea una cierta indeterminación; intersticios en los cuales el lector debe insertar su acción. Incluso en algún momento hemos dejado subsistir la duda. Las formulaciones que hemos ensayado nos dejan insatisfechos; no puede ser de otra manera. Además de ajustarnos a una determinada extensión, somos conscientes que en nuestro trabajo, como diría Bergson al hablar de la filosofía de Berkeley, estamos obligados a detenernos en la imagen, es decir, en una aproximación intelectual de las

intuiciones que estos autores han tenido²⁴. Para llegar hasta la intuición –no bergsoniana– con la que Deleuze hace suyo el método de Bergson, y en un ejercicio de destreza lingüística elabora sus construcciones inmanentes, sería preciso ser el mismo Deleuze.

En primer lugar debemos realizar algunas precisiones sobre nociones que nos parecen claves para analizar estos escritos. Nos acercaremos a la distinción entre “inmanencia” y “plano de inmanencia” en Deleuze a través del artículo de Giorgio Agamben “La inmanencia absoluta”²⁵ y del estudio de Moisés Barroso Ramos *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*²⁶. No podemos obviar el último texto publicado por Deleuze “La inmanencia: una vida...”²⁷. Para acercarnos a la diversidad de registros que manejaremos, abordaremos las ideas de “multiplicidad cualitativa” y “multiplicidad cuantitativa”, lo “subjetivo” y lo “objetivo”, lo “virtual” y lo “actual”, lo “posible” y lo “real”, a través de la reflexión de Deleuze en *Le Bergsonisme*. Su análisis del bergsoniano es un tamiz a través del cual accedemos a Bergson, y es la clave para entender el proceso constructivo de sus formulaciones. Pensamos que este escrito es la plataforma sobre la que articula su análisis del método bergsoniano –la intuición– y su relación con las nociones de duración, memoria e impulso vital. El vocabulario y los conceptos que fabrica Deleuze tienen un modelo ejemplar en los escritos de Bergson. En una visión anticipada de nuestra acción, sin importarnos el razonamiento seguido, sostenemos que las propuestas de Deleuze están fuertemente contaminadas de las nociones de Bergson. De la confrontación entre Deleuze y Bergson, nos atañe lo que el primero toma del segundo. Y concluiremos que las nociones bergsonianas de memoria y duración, y algunos postulados de su reflexión sobre la materia y la imagen debidamente modificados por Deleuze, sostienen el plano de inmanencia de las imágenes cinematográficas. Ésta es la hipótesis que subtiende nuestro trabajo.

²⁴ Chevalier, Jacques, *Conversaciones con Bergson*, Aguilar, Madrid, 1960, p. 263.

²⁵ Agamben, Giorgio, “La inmanencia absoluta”, en *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*, Encuentros internacionales Gilles Deleuze, Rio de Janeiro–Sao Paulo, de 10 al 14 de junio de 1996, pp. 69-82.

²⁶ Barroso Ramos, Moisés, *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2008.

²⁷ Deleuze, Gilles, “La inmanencia: una vida”, *Philosophie*, nº 47, septiembre de 1995, pp. 3-7.

La idea de “multiplicidad”: lo “cualitativo” y lo “cuantitativo”, lo “subjetivo” y lo “objetivo”. Lo “virtual” y lo “actual”; lo “posible” y lo “real”. Inmanencia y “plano de inmanencia”

Según Bergson, la experiencia nos presenta unidades impuras, la extensión y la duración mezcladas. La intuición, como método, nos empuja a sobrepasar el estado de la experiencia –nuestra condición humana nos condena a vivir entre mixtos mal analizados y a ser nosotros mismos un mixto mal analizado–. La descomposición de este mixto nos revela dos tipos de “multiplicidad”: una está representada por el espacio, la otra por la duración pura. El espacio es una multiplicidad de exterioridad, de simultaneidad, de orden, de diferenciación cuantitativa o numérica, discontinua y actual: de “diferencia de grado”. La otra multiplicidad nos presenta la duración pura, una multiplicidad de sucesión, de heterogeneidad, de discriminación cualitativa, una multiplicidad virtual y continua: de “diferencia de naturaleza”²⁸.

Recurrimos a un texto de *Les Données immédiates* en el que Bergson distingue lo subjetivo de lo objetivo: “llamamos subjetivo a lo que aparece entera y adecuadamente conocido, y objetivo a lo que es conocido de tal forma que una multitud siempre creciente de impresiones nuevas podría sustituir la idea que de ello tenemos actualmente. (...) Pero nada cambia en el aspecto total de un cuerpo, sea cual fuere el modo en el que el pensamiento lo descomponga, porque esas diversas descomposiciones, así como una infinidad de otras, son ya visibles en la imagen, aunque no realizadas: Esta percepción actual, y no sólo virtual, de subdivisiones en lo indiviso es precisamente lo que llamamos objetividad”²⁹. En *L’Image-temps*

²⁸ Deleuze sitúa el origen de la idea de multiplicidad en Riemann. Éste distinguía entre “multiplicidades discretas” y “multiplicidades continuas”. Las primeras llevaban consigo el principio de la métrica, es decir, la medida de sus partes estaba dada por el número de elementos que contenían; las segundas encontraban el principio métrico en otra cosa, aunque no fuera más que en los fenómenos que en ellas se desarrollaban o en las fuerzas que en ellas actuaban. Deleuze también recuerda que Bergson estaría al corriente de estas cuestiones, sobre todo en *Durée et simultanéité*, escrito en el que confronta sus propios postulados con la teoría de la Relatividad (Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 37). La noción aristotélica de cantidad está presente en esta reflexión.

²⁹ DI, pp. 57, 62-63.

Deleuze habla de dos polos de la percepción y de la posibilidad de pasar del polo objetivo al subjetivo. Recuerda que “el bergsonismo nos proponía la siguiente [definición]: *una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen respecto a una imagen central y privilegiada; una percepción será objetiva, tal como es en las cosas, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes*”³⁰.

Según Deleuze, Bergson llama “objetivo” u “objeto” a aquello que puede estar dividido de infinitas maneras. Estas divisiones, incluso antes de ser efectuadas, son aprehendidas por el pensamiento como posibles sin que nada cambie en el aspecto del objeto. Las divisiones son ya visibles en la imagen del objeto, aunque no estén realizadas y permanezcan simplemente como posibles. Son divisiones percibidas actualmente. Lo objetivo es aquello que no tiene virtualidad, lo que no cambia de naturaleza al dividirse, lo que se divide por diferencias de grado. Posible o real, todo es actual en lo objetivo. Hay una adaptación recíproca entre lo dividido y las divisiones, el número y la unidad. Lo objetivo es una multiplicidad numérica. En cambio, el sujeto o lo subjetivo –la duración– no es simplemente lo indivisible, sino lo que se divide y no cesa de dividirse, y cambia de naturaleza cada vez que se divide y en cada estadio de la división hay que hablar de “indivisibles”, es decir, se da otra cosa sin que se den muchas. Lo subjetivo o la duración es lo virtual, y lo virtual se actualiza por diferenciación, por líneas divergentes, y en este movimiento propio va creando otras tantas diferencias de naturaleza. Se trata de una multiplicidad no numérica que va de lo virtual a su actualización, y que se hunde en una dimensión temporal, ya no espacial. Deleuze concede tres propiedades esenciales a una multiplicidad cualitativa: la continuidad, la heterogeneidad y la simplicidad. Y confirma que para Bergson no hay dificultad alguna en conciliar heterogeneidad y continuidad³¹. Del debate Einstein-Bergson, Deleuze deduce que el tiempo bergsoniano también es una multiplicidad, pero no es múltiple precisamente porque es “uno” conforme a su tipo de multiplicidad. En *L’Image-mouvement* el “fuera de campo” deleuzeano tiene dos sentidos: en un caso, designa una multiplicidad cuantitativa, aquello que queda fuera de un ámbito material determinado, de

³⁰ Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 116.

³¹ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 38-41.

un encuadre, y que se limita a “añadir espacio al espacio”; en el otro designa una multiplicidad cualitativa, fuera de campo “fuera del espacio y del tiempo homogéneos”, un fuera de campo propio de un sistema que dura, propio de un sistema abierto, que introduce en el sistema “lo transparencial y lo espiritual”³².

En *Le Bergsonisme* Deleuze se extiende en la reflexión sobre estos conceptos y se pregunta: “¿cómo se explica que la filosofía de Bergson, primeramente en *Les Données immédiates* y después en *Matière et mémoire*, haya dado tanta importancia a la idea de virtualidad en el momento en que recusaba la categoría de posibilidad?” Deleuze sostiene que lo virtual se distingue de lo posible al menos desde dos puntos de vista. Desde un determinado punto de vista, lo posible es lo contrario de lo real, se opone a lo real; pero también lo virtual se opone a lo real, lo cual es algo completamente distinto. Lo posible no tiene realidad, aunque pueda tener actualidad; inversamente, lo virtual no es actual, pero posee en cuanto tal una realidad. Desde un punto de vista distinto, lo posible es lo que se realiza, o no se realiza; ahora bien, el proceso de realización está sometido a dos reglas esenciales, la de semejanza y la de limitación. La razón radica en que se considera que lo real es la imagen de lo posible que se realiza –sólo tiene de más la existencia o la realidad, lo cual se traduce diciendo que desde el punto de vista del concepto no hay diferencia entre lo posible y lo real–. Y como no todos los posibles se realizan, la realización supone una restricción para que los determinados posibles se consideren rechazados o impedidos, mientras otros pasan a lo real³³. En “Le Possible et le réel”, Bergson puntualiza que si lo real se asemeja a lo posible, significa que ese posible pasa a la existencia según una secuencia sucesiva de limitaciones. Todo lo real queda dado en una imagen, en una limitación. Pero, en realidad, no es lo real lo que se asemeja a lo posible, sino que lo posible es abstraído de lo real cuando éste ha surgido³⁴. Lo virtual, por el contrario, no tiene que realizarse sino actualizarse; y la actualización ya no tiene como reglas la semejanza y la limitación, sino la diferencia o la divergencia y la creación. Lo propio de lo virtual es existir de tal forma que

³² Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 34-35.

³³ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 101-103.

³⁴ Cfr. PM, “Le Possible et le réel”, pp. 1331-1345, 99-116. Ensayo publicado en la revista *Nordisk Tidskrift* en noviembre de 1930.

solamente se actualice diferenciándose, creando sus propias líneas de diferenciación. Mientras que lo real es a imagen y semejanza de lo posible que se realiza, lo actual por el contrario no se asemeja a la virtualidad que encarna. Lo posible, para Bergson, quedaría restringido al ámbito del porvenir. Así, en *Les Données immédiates* afirma: “lo que hace de la esperanza un placer tan intenso es que el porvenir, de que disponemos a nuestro gusto, se nos aparece al mismo tiempo bajo una multitud de formas igualmente sonrientes, igualmente posibles. Incluso si la más deseada de entre ellas se realiza, habrá que hacer el sacrificio de las demás y habremos perdido mucho. La idea del porvenir, preñado de una infinidad de posibles, es, pues, más fecunda que el porvenir mismo, y por eso se halla más encanto en la esperanza que en la posesión, en el sueño que en la realidad”³⁵.

En *Le Bergsonisme* Deleuze reconoce que la noción bergsoniana de multiplicidad nos evita pensar en términos de “uno” y “múltiple”³⁶. En “Introduction à la métaphysique” Bergson denuncia aquellas filosofías que examinan la duración a partir de la unidad o la multiplicidad, es decir, aquellos análisis que trabajan con métodos dialécticos e intentan recomponer lo real desde abstracciones que no permiten ni grados ni matices, y acaban fijando toda posible fluencia en la inmovilidad de un punto de vista. La duración bergsoniana no es la síntesis de una multiplicidad de estados de conciencia y de una unidad que los liga³⁷. En definitiva, se trata de la misma objeción que Bergson hace al cine: no es posible reconstruir la realidad a partir de la yuxtaposición de vistas inmóviles. La duración bergsoniana, como sostiene Deleuze, “no se deja reducir a una combinación demasiado amplia en la que los contrarios, lo Uno y lo Múltiple en general, coinciden sólo a condición de ser aprehendidos en el punto extremo de su generalización, vaciados de toda medida y de toda sustancia real”³⁸.

El término “inmanencia” tiene dos sentidos filosóficos fundamentales: el referido a los actos humanos sin mezcla de potencia –el acto de conocer es una adecuación que se ejercita en la vida propia del espíritu– y aquella

³⁵ DI, p. 10, 7.

³⁶ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 42.

³⁷ Cfr. PM, pp. 1409-1419, 198-211.

³⁸ Deleuze, *El bergsonismo*, p. 45.

actitud –principio de inmanencia– opuesta a la apertura cognoscitiva a la trascendencia. Para la inmanencia, la razón es incapaz de conocer toda realidad extramental, también la realidad sensible. Es decir, el conocer humano no alcanza a desvelar los primeros principios de la realidad, ni puede abrirse al ser o intimidad de otras personas o de la divinidad. En una experiencia inmanente todas las formas de conciencia, incluso la misma voluntad quedan reducidas a pensamiento; momento en el que se da una identificación entre ser y pensar, entre ser y operar. No cabe que lo conocido exista sin estar siendo objeto de una actividad de conocer. Dicho de otra manera, el objeto del conocimiento es todo el ser que puede tener lo conocido.

Si en el realismo es la experiencia del ser, su darse y presentarse a la conciencia, lo que fundamenta y actualiza la misma conciencia, en la reflexión inmanente la conciencia comienza consigo misma y desde sí misma a partir del propio acto del pensar, de modo que ser significa ser-en acto de la conciencia. La conciencia se identifica con su propia actualización. La única verdad que acepta es la inmediatez del acto, excluyendo todo aquello que trasciende al acto del momento. Para un pensamiento inmanente no es posible abarcar y fundamentar simultáneamente el acto y el objeto exterior. La inmediatez del acto comporta una inmediatez del contenido. Toda realidad exterior al pensamiento humano –aquello que el pensamiento clásico definía como verdad– queda reducida a un devenir de la naturaleza y de la historia. Lo verdadero es solamente lo absoluto, lo necesario, el todo. Spinoza niega el mundo de las representaciones finitas, y el mundo en sus aspectos fundamentales, extensión y pensamiento, se resuelve en Dios, pues sólo Dios es. Desde una ontología aristotélica, todo conocimiento versa sobre un objeto, pero no todo conocimiento versa sobre la propiedad de que su objeto sea cognoscible. Todo ente puede ser, por tanto, estudiado de dos formas diferentes, en sí mismo y en tanto que objeto de conocimiento. En definitiva, inmanencia, con relación al ser, es negación de trascendencia en el conocer.

Agamben, refiriéndose a Deleuze, sostiene que “una genealogía de la idea de inmanencia debería tener como punto de partida los capítulos III y XI de la gran monografía que el filósofo consagró a Spinoza. La idea de inmanencia

nace de la afirmación espinozista de la univocidad del ser, contra la tesis escolástica de la *analogia entis* según la cual no podemos decir Dios y las criaturas finitas de la misma manera". Agamben concluye que el principio de inmanencia deleuzeano coincide con la ontología de la univocidad que excluye toda trascendencia del ser, pero sin rechazar la idea espinozista de una causa inmanente según la cual el agente es en sí mismo su propio paciente, liberándose así de una inercia e inmovilidad que le atribuía la absolutización de la univocidad. Y como la emanación neoplatónica, la causa inmanente produce todo permaneciendo en sí misma, sin salir de ella los efectos que produce. Y en un análisis sintáctico-semántico del título del último artículo de Deleuze –“La inmanencia: una vida...”–, Agamben resuelve que “la inmanencia carga y porta ya en sí misma los dos puntos; es una fuente que no sale sin embargo fuera de sí misma, y vuelve a verterse en ella en un vertiginoso movimiento sin fin. Es por esto que Deleuze puede escribir –de una manera que testimonia ya en esa época la importancia que el concepto de inmanencia tomará más tarde en su pensamiento–: «la inmanencia es precisamente el vértigo filosófico»”³⁹.

Barroso Ramos sostiene que Deleuze elabora una metafísica naturalista e inmanente nutrida por una ontología de lo virtual. Deleuze concibe la inmanencia como una multiplicidad caótica autoconsciente, que sólo adquiere sentido a partir de los conceptos por él definidos. Pero estos vaivenes terminológicos deleuzeanos nos pueden inducir a confundir dos conceptos que son esencialmente distintos: “inmanencia” y “plano de inmanencia”. No hay equívoco posible. La inmanencia como tal no se reduce ni se consume en ninguno de los planos que podamos construir de ella, y es más profunda que toda imagen que podamos formarnos de ella. La inmanencia no puede ser inferida de los campos empíricos que construyamos. Las características que delimitan todo plano de inmanencia serán, según Barroso Ramos, su negación radical de la representación, de la analogía, del dualismo, de la carencia, y por su afirmación de las fuerzas, de la univocidad, de la vida. El

³⁹ Agamben, “La inmanencia absoluta”, pp. 69-82. Sobre los dos puntos del título dice: “Entre la inmanencia y una vida, los dos puntos introducen algo menos que una identidad, pero algo más que un *agenciamiento*, o más precisamente un *agenciamiento* de tipo particular, una especie de *agenciamiento* absoluto que incluye también la «no-relación» o la relación derivando de la no-relación de la que habla Deleuze, en su ensayo sobre Foucault, a propósito de la relación con el Afuera”.

plano de inmanencia es afirmarse en el devenir, en la diferencia. El plano de inmanencia no es una forma estable; su esencia es la variación de una multiplicidad inorganizada y dentro de la cual se organizan multiplicidades a través de caminos inesperados. Deleuze habla de un plano de inmanencia único –plano común de inmanencia donde están todos los cuerpos, todas las almas, todos los individuos y las partículas impersonales de las que se componen– en el que todo se construye, que varía con lo construido –inmanencia–, existiendo una diferencia de naturaleza entre el plano mismo –virtualidad– y lo construido de él –actualidad–. Hay trascendencia cada vez que se nos impide construir el plano de inmanencia. El plano de inmanencia debe actualizarse, pues de lo contrario el tiempo mismo quedaría reducido a un instante: no habría variación⁴⁰.

En *Qu'est-ce que la philosophie?* Deleuze nos ayuda a entender la diferencia que establece entre el plano de inmanencia y las virtualidades que lo pueblan: "la filosofía es un constructivismo, y el constructivismo tiene dos aspectos complementarios que difieren en naturaleza: crear conceptos y trazar un plano. Los conceptos son como las olas múltiples que ascienden y descienden, pero el plano de inmanencia es la ola única que los envuelve y desenvuelve. El plano envuelve los movimientos infinitos que lo recorren (...) "⁴¹. En Deleuze no hay varios caminos, pues la inmanencia es absoluta. Las diferencias de naturaleza son siempre dentro del mismo plano –dos lados del plano–, es decir, inmanentes. Sólo conocemos aquello que construimos dentro de ese plano y organizamos en un plano relativo. Todo problema se reduce a una cuestión de relación, composición o conexión dentro del plano. Barroso Ramos aclara que la inmanencia siempre será más intensa que el plano de inmanencia o corte realizado en ese virtual caótico. El plano de inmanencia se construye en cada instante, pues la inmanencia es variable, pura multiplicidad de planos en el mismo plano, variación constante que coincide con la continua creación de conceptos: el plano de inmanencia o la vida son lo "abierto" o el "afuera", lo "dividual", la "relación", la "máquina abstracta", el "cuerpo sin órganos". A lo abierto, al devenir, a lo posible, a aquello que quiere pensar no le convienen nombres que remitan conceptos

⁴⁰ Cfr. Barroso Ramos, *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*, pp. 39-43.

⁴¹ Deleuze; Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* p. 38.

ya acuñados los cuales retrotraerían lo ya devenido⁴². Deleuze otorga al plano de inmanencia las características del esquema bergsoniano de la memoria: la multiplicidad indefinida de planos relativos que se organizan dentro del único plano se asemeja a esa memoria en la cual conviven todos los recuerdos, en diferentes niveles, más o menos contraídos o dilatados; y si la memoria bergsoniana es más profunda que la multiplicidad virtual de recuerdos, también la inmanencia es más profunda que el plano de inmanencia. Los planos relativos que se organizan en el plano deleuzeano de inmanencia son flujos paralelos que se mueven en un único tiempo. Pero hay una diferencia radical: la memoria es, en Bergson, una máquina que se activa para hacer posible nuestra acción sobre las cosas.

En "La inmanencia: una vida..."⁴³, Deleuze, en un elaborado ejercicio de redacción, reformula la idea de trascendencia afirmando que ésta es siempre un producto de la inmanencia. Empieza el artículo preguntándose qué es un "campo trascendental". "Lo trascendental" deleuzeano no remite a la experiencia, es decir, al mundo del sujeto y de su objeto, al que atribuye la experiencia individual o "empirismo simple" que se da "fuera de campo". A Deleuze no le afecta la realidad exterior, sino la unidad, la simplicidad, una totalidad virtual. "El campo trascendental se definirá como un puro plano de inmanencia". Pero la "pura inmanencia" –"pura potencia", "inmanencia absoluta", "beatitud completa"– es un puro que está más allá de la experiencia. Este puro de Deleuze es "UNA VIDA y nada más"; y "una vida sólo contiene virtuales". La duración deleuzeana, "duración cualitativa de la conciencia sin yo", queda restringida al campo trascendental. En un mixto bergsoniano siempre se da una mezcla entre materia y tiempo, entre diferencias de grado y diferencias de naturaleza. Deleuze establece una escisión entre el campo trascendental y la realidad. Las singularidades o acontecimientos constitutivos de una vida coexisten con los accidentes de la vida correspondiente. Toda experiencia individual, un elemento de sensación, aparece como "un corte en la corriente de conciencia absoluta". Pero el plano de inmanencia otorga a los virtuales plena realidad; un acontecimiento no carece de nada y su actualización supone una limitación. En este texto

⁴² Cfr. Barroso Ramos, *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*, pp. 39-43.

⁴³ Deleuze, "La inmanencia: una vida", pp. 3-7.

Deleuze ha pretendido demostrar que la inmanencia es anterior a toda trascendencia, que la corriente de conciencia inmanente a ese plano de inmanencia –una conciencia impersonal– se antepone a la conciencia de una vivencia. Deleuze intenta validar su construcción a partir de un texto de Husserl. Ahora bien, nos parece que se trata de una tergiversación del sentido de ese texto. Husserl sostiene que “toda trascendencia se constituye únicamente en la vida de la conciencia”; se trata de la conciencia personal, individual, una conciencia que acepta la verdad de la realidad exterior⁴⁴.

⁴⁴ Deleuze, “La inmanencia: una vida”, pp. 3-7.

La Memoria, las imágenes y los recuerdos. El cono invertido bergsoniano y el espacio achatado deleuzeano. Las nociones de coexistencia y coextensividad. Los caminos de la percepción: cuando el mundo se vuelve periferia. La afección, entre la faceta perceptiva y la activa

Un texto de *L'Évolution créatrice* nos sirve para adentrarnos en el complejo mundo de la teoría bergsoniana de la memoria: "Nuestras percepciones nos dan el dibujo de nuestra acción posible sobre las cosas más que el de las cosas mismas. Los contornos que hallamos en los objetos indican, simplemente, lo que podemos alcanzar y modificar de ellos. Las líneas que vemos trazadas a través de la materia son las mismas de acuerdo con las cuales estamos llamados a circular. Contornos y caminos se han ido acusando a medida que se preparaba la acción de la conciencia sobre la materia, es decir, en suma, a medida que se constituía la inteligencia"⁴⁵. La percepción, en Bergson, tiene un sentido esencialmente pragmático: de los objetos materiales percibimos aquello que nos interesa, aquello que podemos utilizar, transformar. Requeriremos este texto cuando abordemos la noción bergsoniana de finalidad.

Analizaremos, en este capítulo, los diferentes estadios de un proceso que va desde la percepción a la acción. Indagación que requiere establecer detenciones en algo que es esencialmente continuidad, duración. Como diría Bergson, entre la realidad –continuidad de fluencia– y la percepción que nosotros tenemos de ella hay un desajuste imputable generalmente al lenguaje, a esa necesidad que tenemos de concebir, de delimitar objetos y fijarlos con un nombre. Pero, sobre todo, analizaremos cómo adopta y cómo adapta Deleuze el esquema bergsoniano del mecanismo de nuestra memoria en sus estudios sobre el cine. En *Matière et mémoire* Bergson afirma que sólo hay una diferencia de grado entre ser y ser útil; la percepción sólo se distingue de su objeto porque retiene únicamente aquello que nos es útil. Para Bergson, la inteligencia está inclinada a la acción sobre la materia. Nuestras percepciones tienen, en su origen, una finalidad utilitaria.

⁴⁵ EC., pp. 655, 189-190.

Percibimos el lado útil de las cosas⁴⁶. En un texto de *L'Energie spirituelle* leemos: "Sostenemos que *la formación del recuerdo nunca es posterior a la percepción; es contemporánea a ésta*"⁴⁷. Y la reflexión de Deleuze sobre la memoria bergsoniana siempre trabaja con este postulado: "del presente hay que decir que cada instante ya «fue»; del pasado que «es», que es eternamente, en todo momento"⁴⁸. En otro lugar afirma: "el pasado es «contemporáneo» al presente que *ha sido*. (...) Nunca el pasado se constituiría si no coexistiese con el presente cuyo pasado es"⁴⁹. A grandes rasgos, diremos que Bergson asigna una categoría ontológica al pasado y psicológica al presente.

Según Bergson el cuerpo viviente, y en concreto el sistema nervioso, no son más que lugares de paso para los movimientos: los recibidos como excitación, son transmitidos bajo una forma de acción refleja o voluntaria. Nuestro cuerpo se encuentra interpuesto entre los objetos que actúan sobre él y aquellos sobre los que él influye. Es decir, el cuerpo no es más que un conductor entre el movimiento recibido y el transmitido. Esta transmisión, a través de mecanismos motores, puede ser refleja –actuamos mediante mecanismos determinados– o voluntaria –escogemos los mecanismos–. Nuestro cuerpo actuaría como la última de las imágenes –la obtenida por un corte instantáneo practicado en el devenir– reunidas por una memoria que va almacenando imágenes a lo largo del tiempo. Bergson formula una primera hipótesis: "*El pasado sobrevive bajo dos formas distintas: 1ª En mecanismos motores; 2ª En recuerdos independientes*". La utilización de la experiencia pasada para el presente se producirá de dos maneras: en la acción misma por la puesta en juego totalmente automática de un mecanismo apropiado a las circunstancias, o mediante el trabajo del espíritu que buscará en el pasado las representaciones más adecuadas para insertarse en el presente. La segunda proposición dice: "*El reconocimiento de un objeto presente se produce por movimientos cuando procede del objeto, por representaciones cuando emana del sujeto*". Pero, ¿cómo se conservan estas representaciones y qué relaciones mantienen con los mecanismos motores? Bergson habla del

⁴⁶ Cfr. MM, pp. 296-302, 174-181.

⁴⁷ ES, pp. 913, 130.

⁴⁸ Deleuze, *El bergsonismo*, p. 55.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

cuerpo como un límite moviente entre el futuro y el pasado, un punto móvil que nuestro pasado lanza continuamente hacia el porvenir. El presente es un punto concreto en el que expira una acción del pasado, punto de enlace con lo real, con la acción. De ahí la última proposición de Bergson: *"Pasamos a través de grados insensibles, de los recuerdos dispuestos a lo largo del tiempo a los movimientos que delinear la acción naciente o posible en el espacio. Las lesiones del cerebro pueden afectar estos movimientos, pero no esos recuerdos"*⁵⁰.

Bergson establece una relación entre duración y memoria que nos presenta de dos maneras: "La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente contenga distintamente la imagen del pasado que se agranda sin cesar, sea que más bien testifique, por su continuo cambio de cualidad, la carga cada vez más pesada que uno arrastra detrás de sí, a medida que la vejez aumenta"⁵¹. La duración se distingue de una yuxtaposición discontinua de instantes porque el instante siguiente contiene el precedente y el recuerdo que éste ha dejado, y ambos instantes se contraen sin poder establecer una frontera entre ellos. En Bergson distinguimos dos memorias o, como dice Deleuze, dos aspectos indisolublemente unidos: la memoria-recuerdo y la memoria-contracción. Y como seguiremos el esquema que desarrolla Deleuze en *Le Bergsonisme*, planteamos la siguiente cuestión: "¿cómo, por medio de qué mecanismo, la duración llega a ser memoria de hecho? ¿Cómo se actualiza lo que es de derecho? Bergson mostrará igualmente que la conciencia es de derecho coextensiva a la vida; pero, ¿cómo, y en qué condiciones llega la vida a ser de hecho conciencia de sí?"⁵².

Estas dos facetas de la memoria bergsoniana son fundamentales en la estructuración de los escritos de Deleuze sobre el cine. Mathias Vollet apunta que Deleuze explica el cine a partir de dos nociones claves: imagen-movimiento e imagen-tiempo. Con la primera presentaría el cine hasta la Segunda Guerra Mundial como un cine que se concentra en acción y movimiento; con la segunda el cine de Posguerra, un cine reflexivo que

⁵⁰ MM, pp. 220, 77 y 223-225, 81-83.

⁵¹ PM, pp. 1411, 200-201.

⁵² Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 51-52.

privilegia la presencia del tiempo⁵³. Vollet aporta una reflexión sobre textos de Bergson y en una nota a pie de página transcribe uno de los dos pasajes esenciales para entender el uso que Deleuze hace de la noción bergsoniana de los "systèmes sensori-moteurs" de la memoria. Al hablar de los aspectos sensomotores del espectador, despertados por las películas de Hitchcock, Vollet recurre a *Matière et mémoire*, y trata aquellos textos en los que Bergson relaciona la materia con la imagen que tenemos de ella. Según Deleuze, en el primer capítulo de *Matière et mémoire* Bergson concluye que la materia no tiene virtualidad ni potencia escondida, por lo que podemos identificarla con la imagen. Ahora bien, hay más en la materia que en la imagen que percibimos, pero no puede haber otra cosa distinta, es decir, de otra naturaleza⁵⁴.

¿Qué media entre *L'Image-mouvement* y *L'Image-temps*? Deleuze empieza su primer escrito sobre el cine atribuyendo a Bergson el descubrimiento, en *Matière et mémoire*, de lo que llama "imagen-movimiento", pero Bergson nunca utiliza esta expresión. Aquí Deleuze sostiene una extraña postura y afirma que Bergson se traiciona a sí mismo con el cambio de actitud que adopta entre este texto y la publicación de *L'Évolution créatrice*. Apela a una lógica evolutiva que Bergson no habría seguido: el cine, como la vida que al principio tenía que imitar la materia, estaría forzado a imitar la percepción natural. Gracias al montaje y la cámara móvil, el cine no quedaría reducido a una relación directa entre la toma y la proyección y "el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. El cine arribará exactamente a la imagen-movimiento del primer capítulo de *Materia y memoria*". Deleuze utiliza las tesis bergsonianas a su favor. Recuerda la distinción que Bergson realiza entre la ciencia de los antiguos y la moderna. Los primeros distinguían en el movimiento momentos privilegiados: el paso de la potencia al acto era algo imperfecto; la perfección se predicaba de aquello que estaba en acto. En cambio, para la ciencia moderna –Copérnico, Kepler, Galileo, Newton...– cualquier instante es objeto de estudio. Este es el punto en el que Deleuze sentencia que la recomposición del movimiento "ya no será a partir de elementos formales

⁵³ Vollet, "Imágenes-percepción y cine en Bergson y Deleuze", pp. 70-93.

⁵⁴ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 39.

trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)". Deleuze empieza a gestionar el cambio de paradigma, es decir, los elementos formales trascendentes son siempre producto de la inmanencia. Deleuze considera que al hablar de las dos maneras de hacer ciencia, Bergson aporta algo nuevo: si para los antiguos el movimiento remite a elementos inteligibles –Formas o Ideas eternas e inmóviles–, para la ciencia moderna cualquier instante es válido. Según Deleuze, Bergson distingue dos ilusiones –las dos ciencias– en lugar de reducirlo todo a una misma ilusión sobre el movimiento⁵⁵. Pero para Bergson, tanto los antiguos como los modernos reconstruyen el movimiento a partir de instantes y posiciones. Bergson recriminaría a Deleuze que donde él ve una diferencia de naturaleza hay, en realidad, diferencias de grado. Deleuze habría caído en el mismo error de Aristóteles en la distinción que hacía entre la cantidad extensa o continua y la cantidad discreta o actualmente dividida. Tanto el tiempo de los antiguos como el de la ciencia moderna, es un tiempo segmentado, espacializado.

Al lector le puede parecer que en el primer capítulo de *L'Image-mouvement*, Deleuze establece un criterio de enjuiciamiento del cine a partir del análisis de la tesis bergsoniana sobre el movimiento. Deleuze seguirá insistiendo, a lo largo de sus dos publicaciones, en la diferenciación entre el cine clásico y el cine moderno. Y en consonancia con la sentencia que citábamos en el párrafo anterior Deleuze afirma: "La [ciencia] antigua es el orden de las formas trascendentes que se actualizan en un movimiento, mientras que la moderna es la producción y confrontación de los puntos singulares inmanentes al movimiento". Deleuze ha encontrado en la reflexión bergsoniana sobre la ciencia un soporte argumentativo para distinguir lo trascendente de lo inmanente. Habla de estas singularidades como un "salto cualitativo" que se da por la acumulación de ordinarios o "proceso cuantitativo". Deleuze introduce lo que denomina "la tercera tesis de Bergson" donde afirma que el movimiento es un corte móvil de la duración⁵⁶.

⁵⁵ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 13-21.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 19 y 22. La formulación, expresada en signos matemáticos, se enunciaría diciendo que los "cortes inmóviles" son al "movimiento" como el "movimiento como corte móvil" es al "cambio cualitativo".

La duración bergsoniana es una realidad que se da en el yo psicológico del hombre, en esa vía en la cual el impulso vital toma conciencia de sí mismo. Los seres vivos duran, pero su duración está esencialmente relacionada con la totalidad del universo. Este todo es lo abierto, y este todo cambia sin cesar, y cada vez que se divide cambia de naturaleza. El todo no está dado, no es un conjunto cerrado sino que siempre enlaza con el universo y ese todo que se crea constantemente no tiene partes, pasa de un estado cualitativo a otro. Ese todo bergsoniano es puro devenir, sin interrupción. Es nuestro entendimiento el que recorta momentos y estados. Deleuze resume del primer capítulo de *Matière et mémoire* con la siguiente sentencia: "1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo"⁵⁷.

En el primer capítulo de *L'Image-temps* Deleuze sostiene que el neorrealismo italiano introduce un punto de inflexión en el cine. Más que plantear una nueva forma de realidad –una realidad ambigua, dispersiva, elíptica, etc., que había que descifrar–, sugiere que el neorrealismo traslada problema, en términos de pensamiento, al ámbito de lo mental. Es el momento en que irrumpe en el cine un nuevo elemento que impedirá que la percepción se prolongue en acción. El conjunto de las imágenes-movimiento, percepciones y acciones dejaría paso a lo que Deleuze llama "situaciones puramente ópticas y sonoras". Se trata de escenarios fundamentalmente distintos a los sensomotrices de la imagen-acción del antiguo realismo, de la vinculación entre percepción y acción⁵⁸.

El término "sensomotriz" y la reflexión de Deleuze nos remiten a unos textos de *Matière et mémoire*. La memoria bergsoniana se caracteriza por un movimiento continuo que va de la esfera de la acción a la esfera de la memoria pura. El vértice del cono –figura geométrica con la que Bergson traza un esquema del funcionamiento de nuestra memoria– representa el presente, la percepción actual que tenemos de nuestro cuerpo: "un cierto

⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 11-26.

equilibrio sensomotor". La base de este cono representa el conjunto de todos los recuerdos. El vértice adopta una actitud corporal neta, una resolución, una palabra..., el vértice es contracción; la base esta formada por un conjunto de recuerdos –imágenes– sin apenas cohesión alguna entre ellas: dilatación. En los límites de esta figura cabe la posibilidad de que una idea se desvanezca en una multiplicidad de recuerdos o cristalice en unas palabras pronunciadas. Pero entre estos dos extremos hay lugar para una infinitud de repeticiones de nuestra vida psicológica, movimientos de contracción-dilatación. Si tendemos a esparcirnos –nos quedamos en la base– separándonos de nuestro estado sensorial y motor, vivimos de la vida del sueño. Cuando tendemos a concentrarnos en el vértice nos vinculamos a la realidad presente, respondiendo mediante reacciones motrices a excitaciones sensoriales. La memoria del cuerpo esta constituida por un conjunto de sistemas sensomotores que el hábito tiene organizados: se trata de una memoria casi instantánea. Bergson sostiene que el yo normal no se fija en estos extremos del cono, sino que adopta alternativamente diversas posiciones para dar a sus representaciones aquella parte de la percepción y aquella de la imagen que pueda ser más útil para la acción presente. La verdadera memoria del pasado, según Bergson, sirve de base a esa memoria del cuerpo, a esa reacción motriz. La memoria del cuerpo no es más que la punta móvil insertada por nuestro pasado en el plano movable de la experiencia. La memoria del pasado presenta a los mecanismos sensomotores aquellos recuerdos útiles para su acción, y los aparatos sensomotores proporcionan a los recuerdos impotentes –inconscientes– el medio de tomar un cuerpo, de materializarse en un presente⁵⁹.

En nuestra acción –en un yo normal– memoria-recuerdo y memoria-contracción siempre aparecen combinadas. En el cono bergsoniano se dan infinitud de niveles: una base extremadamente dilatada y un vértice contraído. Vivir puramente el presente, responder a una excitación con una reacción inmediata, es lo propio de un animal inferior. Bergson llama "impulsivo" al hombre que responde así. En un autómata la dispersión es imposible, no hay distinción de imágenes y sólo subsiste el nivel más contraído, el presente. En cambio, en el soñador faltaría la contracción, su

⁵⁹ Cfr. MM, pp. 293, 169-170 y 301-302, 180-181.

presente sólo reproduciría el nivel más distendido. Vive en el pasado por el placer de vivir en él y los recuerdos emergen a la luz de la conciencia sin provecho alguno⁶⁰. Deleuze habla de una estrecha relación de los niveles del cono con la actualización de cada nivel; ahora bien, en los niveles del cono se dan las variaciones virtuales del recuerdo en sí, en la actualización se da el recuerdo para nosotros, una imagen-recuerdo ⁶¹. La imagen-tiempo deleuzeana apela al pensamiento y la imagen-movimiento no se contenta con una reacción impulsiva.

Bergson afirma que nunca caemos en la absoluta pasividad de la misma manera que no podemos volvernos enteramente libres. Si pudiéramos interrumpir el esfuerzo que hace que la mayor parte del pasado entre en cada presente, si el reposo fuese completo, no habría memoria ni voluntad. En el límite la existencia estaría constituida por un presente que muere y renace indefinidamente, sin duración real⁶². Es el autómatas psicológico que no depende del exterior porque es autónomo y porque está desposeído de su propio pensamiento y obedece a una huella interior que se desenvuelve en visiones o en acciones elementales⁶³. El vértice del cono, es decir, nuestro presente, representa el punto más contraído de nuestra duración; pero también representa nuestra inserción en lo menos contraído, en una materia infinitamente distendida, en la cual se contrae nuestra inteligencia. En la duración bergsoniana, el presente no es otra cosa que el grado más contraído del pasado, y la materia el grado más distendido de la duración.

¿Cómo se actualiza un virtual? Del presente –de cada presente– surge una invocación al pasado según las necesidades de esa situación. Damos un salto y nos instalamos –de golpe– en el pasado, en un virtual en el que coexisten todos los grados de diferencia. Cuando buscamos un recuerdo nos situamos primero en el pasado en general y después en una determinada región del pasado. El presente se divide en cada instante en dos direcciones: una orientada y dilatada hacia el pasado –memoria-recuerdo– y otra contraída mirando hacia el futuro –memoria-contracción–. En cada estadio de la

⁶⁰ Cfr. MM, p. 294-296, 170-173.

⁶¹ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 68.

⁶² Cfr. EC, pp. 665, 201-202.

⁶³ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 348-349.

memoria bergsoniana encontramos la dualidad distensión-contracción. Hay, según Bergson, un pasado en general que hace posible todos los pasados, un pasado en sí –un ser en sí–. Al situarnos en el pasado en general hemos dado un salto ontológico. Poco a poco el recuerdo irá tomando una existencia psicológica; pero hemos ido a buscar el recuerdo allí donde se conserva, en el pasado ontológico, el pasado que es. Lo psicológico es, en Bergson, el presente.

Un texto de Bergson nos servirá para adentrarnos en nuestro mecanismo de percepción: “Tenemos conciencia de un acto *sui generis* por el cual nos distanciamos del presente para resituarnos primero en el pasado en general, luego en una cierta región del pasado: trabajo de tanteo análogo al enfoque de una cámara fotográfica. Pero nuestro recuerdo queda aún en estado virtual; nos disponemos simplemente de este modo a recibirlo adoptando la actitud apropiada. Poco a poco aparece como una nebulosidad que se condensaría; del virtual se pasa al estado actual; y a medida que los contornos se dibujan y que su superficie se colorea, tiende a imitar la percepción”⁶⁴. Todo nuestro pasado coexiste con cada presente, pero en el pasado mismo existen todo tipo de niveles de profundidad. Bergson distingue entre el pasado en sí y los niveles o cortes de ese pasado que, conteniendo cada uno todo el pasado, contienen los recuerdos en un nivel más o menos dilatado o contraído. Cada corte del pasado tiene su fragmentación, su distribución, sus puntos brillantes o recuerdos dominantes, en definitiva, una edad. Regiones del ser –el pasado– que coexisten y se repiten unas a otras. Este es el punto en que la memoria-contracción se inscribe en la memoria-recuerdo, y en cierto modo, la releva. Es distinta la invocación del recuerdo de la invocación de la imagen. Una vez instalados en un nivel determinado, bajo la invocación del presente los recuerdos ya no son ineficaces, se convierten en imágenes–recuerdo. Bergson nos presenta dos tipos de contracción: una contracción ontológica en la que las regiones coexisten virtualmente –contienen cada una todo el pasado aunque se organicen alrededor de recuerdos dominantes– y una contracción psicológica por la que cada recuerdo se actualiza en imagen-recuerdo. La formación del recuerdo nunca es posterior a la percepción, tienen lugar al mismo tiempo; entre

⁶⁴ MM, pp. 276-277, 148.

presente y pasado hay una recíproca adaptación. La duración es sucesión, pero más propiamente es coexistencia virtual de todos los grados de diferencia⁶⁵. Cada uno de los cortes del cono bergsoniano, una región del pasado más o menos distendida o contraída, es un virtual que contiene todo el pasado y que coexiste con el presente o vértice de ese cono. Entre los mecanismos sensomotores del presente representados en el vértice del cono y nuestro pasado más dilatado, se da una infinidad de repeticiones de nuestra vida psicológica⁶⁶.

¿Cómo adquiere el pasado puro una existencia psicológica, es decir, cómo se prepara nuestra posible acción sobre las cosas? Bergson afirma que la memoria responde a la invocación de un estado presente por medio de dos movimientos simultáneos: uno de traslación –contracción-traslación– mediante el cual se dirige en su totalidad al encuentro de la experiencia y se contrae más o menos, sin dividirse, en vistas a la acción; el otro de rotación –orientación-rotación– sobre sí misma para orientarse hacia la situación del momento y presentarle su cara más útil. La contracción ya no expresa aquí la diferencia ontológica entre dos niveles virtuales, sino el movimiento por el cual un recuerdo se actualiza –psicológicamente– al mismo tiempo que el nivel que le es propio. Hay contracción psicológica porque el recuerdo entra en coalescencia con el presente. La principal función de la conciencia es, en Bergson, integrar la memoria con la tensión hacia un presente. Bergson habla de planos de conciencia que nos permiten seleccionar de nuestros recuerdos dilatados en la base del cono aquellos que nos son útiles para nuestra acción sobre las cosas, es decir, hacia la contracción. Todo el nivel del pasado, todos los recuerdos en vías de actualización, en ese movimiento de traslación, se encuentran contraídos en una representación indivisa que ya no es recuerdo, pero todavía no es imagen. Poco a poco toma el recuerdo una existencia psicológica –la nebulosidad del estado virtual se ha ido condensando– y se actualiza. Hemos actualizado todo un nivel virtual. En el momento del choque con el presente, desarrollamos esa representación indivisa en imágenes distintas, exteriores unas a otras, que corresponden a tal o cual recuerdo. El movimiento ya no es de contracción indivisa, sino de

⁶⁵ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 56-61.

⁶⁶ Cfr. MM, p. 302, 181.

división, de expansión, de dilatación... El recuerdo se actualiza cuando llega a ser imagen. El recuerdo entra, no sólo en coalescencia, sino también en una especie de circuito con el presente, remitiendo la imagen-recuerdo a la imagen-percepción e inversamente. No vamos del presente al pasado, de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción⁶⁷.

¿Cuál es el marco común entre la imagen-percepción y la imagen-recuerdo? El movimiento. Los últimos momentos de la actualización los debemos encontrar en la relación de la imagen con el movimiento, en la forma que el movimiento se prolonga en imagen. En un primer momento, la percepción se prolonga de forma natural en movimiento, operando una descomposición de lo percibido en función de la utilidad; un reconocimiento automático sin intervención de los recuerdos –una memoria instantánea que reside en los mecanismos motores–. Pero los recuerdos intervienen y las imágenes-recuerdo, en la medida en que se asemejan a la percepción actual, se prolongan necesariamente en movimientos que corresponden a la percepción y se hacen adoptar por ella⁶⁸.

Bergson habla de cuatro aspectos o momentos de la actualización. Los dos primeros forman los momentos propiamente psíquicos –actitud psíquica–. Los otros dos movimientos dependen de la sensomotricidad del cuerpo. El primer momento, la traslación, asegura un puente de encuentro entre el pasado y el presente: el pasado se dirige al presente para encontrar un punto de contacto o de contracción con él. El segundo momento, la rotación, asegura una transposición, una traducción, una expansión del pasado en el presente: las imágenes-recuerdo restauran en el presente las distinciones del pasado, aquellas que sean útiles. El tercer momento o movimiento dinámico es la actitud del cuerpo necesaria para el buen equilibrio de las dos determinaciones precedentes corrigiendo al uno por medio del otro. El último momento o movimiento mecánico del cuerpo, representa el último estadio de la actualización, asegura la utilidad propia del conjunto y su rendimiento en el presente. No debemos olvidar, insiste Deleuze, que el pasado –el recuerdo

⁶⁷ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 62-67; Pamart, *Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, p. 36.

⁶⁸ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 68-69.

puro– es, para Bergson, contemporáneo al presente que ha sido. El pasado no sucede al presente. El pasado nunca se constituiría si no coexistiese con el presente cuyo pasado es⁶⁹. Cada presente remite a sí mismo como pasado –reminiscencia platónica–. Para que ese recuerdo sea útil, en cada uno de estos momentos se debe validar esta condición. El recuerdo tiende a actualizarse en una imagen contemporánea a dicho presente. Ese recuerdo o esa imagen sería inútil si sólo duplicara la imagen-percepción. Es preciso que el recuerdo se encarne, no en función de su propio presente del que es contemporáneo, sino en función de un nuevo presente respecto al cual es ahora pasado. El pasado es anterior al presente⁷⁰.

Nos interesa desarrollar la idea bergsoniana de la coexistencia de todo nuestro pasado con cada presente. Esta idea es, para Deleuze, uno de los signos de la imagen-tiempo. La metáfora del cono representa este estado completo de coexistencia. Ya hemos hablado del vértice del cono como la percepción actual que tenemos de nuestro cuerpo, un cierto equilibrio sensomotor; sobre la superficie de la base se encontraría la totalidad de nuestros recuerdos. Entre la frágil unidad de una infinidad de imágenes poco nítidas de la base y la percepción actual, hay miles de repeticiones de nuestra vida psicológica representadas por tantas secciones como queramos del cono⁷¹. Nuestro pasado –la base del cono– coexiste con cada presente –el vértice– y contiene todas los cortes o niveles –secciones perpendiculares al eje del cono–. Cada nivel es un virtual que pertenece al ser en sí del pasado. Bergson habla de intervalos que los separan y entre los cuales se mueve nuestra inteligencia, e incluso los crea de nuevo sin cesar⁷². Cada nivel contiene la totalidad de nuestro pasado en un estado más o menos dilatado o contraído en torno a determinados recuerdos dominantes. La contracción-traslación de la que habla Bergson no expresa la diferencia ontológica entre niveles, entre pasado y presente, sino un movimiento de actualización psicológica del recuerdo, al mismo tiempo que se actualiza el nivel que le es propio. Un recuerdo no cambia de nivel al actualizarse, sino que se actualiza

⁶⁹ Cfr. ES, 913-914, 130-131.

⁷⁰ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 72-73.

⁷¹ Cfr. MM, pp. 302-303, 181-182.

⁷² Cfr. MM, p. 371, 272.

pasando por planos de conciencia, distintos de los niveles del pasado según los cuales varía el estado del recuerdo virtual⁷³.

Algunas de las ideas que acabamos de ver en el proceso de actualización de un recuerdo se transmiten a la noción de plano de inmanencia deleuzeano. Entendemos este plano como una corriente de materia no formada, materia no organizada –término bergsoniano– cortado por organizaciones parciales, seccionado por individuaciones, con sus duraciones relativas y sus propias potencialidades⁷⁴. Los virtuales, es decir, las singularidades o los acontecimientos constitutivos de una vida –el plano de inmanencia– coexisten con los accidentes de la vida, aunque no se agrupan ni dividen de la misma manera. Según Deleuze, toda “sensación no es más que un corte en la corriente de conciencia absoluta”. Deleuze afirma que “toda trascendencia se constituye únicamente en la corriente de conciencia inmanente a ese plano. La trascendencia es siempre producto de la inmanencia”⁷⁵, pero “no hay ninguna necesidad de invocar una trascendencia”⁷⁶. Un acontecimiento, aunque no sea actual, es real y no carece de nada. Un virtual no es algo a lo que le falte realidad, sino algo implicado en un proceso de actualización según el plano que le otorga su realidad propia. También en Bergson todo virtual es real, actualizado o no.

Al inicio del quinto capítulo de *L'Image-temps* Deleuze expone los principios básicos de memoria bergsoniana. Ahora bien, la categoría ontológica que Bergson atribuye al pasado adquiere en Deleuze una importancia esencial. Al mismo tiempo que da una explicación de la memoria en Bergson se distancia de éste al afirmar que “la memoria no está en nosotros, sino que somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, una memoria-mundo”. Nuestros recuerdos y nuestras percepciones suponen y utilizan un pasado preexistente. Recordar supone salir de nosotros mismos. El propio presente existe porque existe como un pasado infinitamente contraído. Deleuze habla

⁷³ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 60 y 65-66.

⁷⁴ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 91; Barroso Ramos, *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*, p. 17.

⁷⁵ Deleuze, “La inmanencia: una vida”, pp. 3-7. Una herida, un virtual puro en sí mismo, se actualiza en la herida de un sujeto, y coexiste con ella.

⁷⁶ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 31-32. Deleuze sostiene que en la trivialidad cotidiana las relaciones sensomotrices tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras.

de capas del pasado que se encuentran entre el pasado como preexistencia en general y el presente como pasado infinitamente contraído. Círculos que coexisten, más o menos dilatados o contraídos, conteniendo cada uno de ellos todo el pasado, siendo el presente el límite extremo. Cada capa o región tiene sus rasgos propios, sus singularidades o puntos brillantes, los recuerdos dominantes bergsonianos⁷⁷. Bergson extendía la idea de coexistencia virtual de todos los niveles del pasado al conjunto del universo. Según Deleuze, esta idea significa la relación de todas las cosas con el ser y afirma que “todo sucede como si el universo fuera una formidable Memoria”⁷⁸. En una conversación con Chevalier, Bergson afirma que “ha tenido que haber evolución en alguna parte: si no en la naturaleza viviente, al menos en la manera cómo la ha pensado el Creador, o en el plano de la organización immanente de la vida”⁷⁹. En *L'Évolution créatrice*, la diferenciación de la vida tiene su origen en una memoria en la que coexisten todos los géneros o especies. Pero también en este escrito se afirma que las cosas duran, no tanto en sí mismas, sino más bien en relación con el todo del universo; ninguna forma está hecha sólo para sí misma. Como veremos más adelante, Deleuze concluye que para Bergson tendrán una duración los hombres –duración psicológica–, los seres vivos que forman sistemas relativamente cerrados, y el todo del universo.

Según Deleuze, para Bergson la conciencia es de derecho coextensiva a la vida⁸⁰. En realidad, Deleuze transcribe una frase de *L'Évolution créatrice* tomada de la introducción a este escrito en el que Bergson expone el camino

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁷⁸ Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 80-81; EC, 507, 15 y 637, 168; En *L'Évolution créatrice* apenas se aborda el problema de Dios, y lo poco que dice Bergson parece obligarnos a confundirlo con el impulso vital cuya fuente es el mismo impulso vital: llegamos a una interpretación panteísta. Además, si no existe distinción entre Dios y el mundo, nos hallamos ante un emanatismo similar al de Plotino. Pero en 1912, en una carta dirigida a De Tonquédec, Bergson declaraba que de sus diferentes obras “se desprende claramente la idea de un Dios creador y libre, que engendra a la vez la materia y la vida, y cuyo esfuerzo de creación prosigue del lado de la vida por la evolución de las especies y por la constitución de las personalidades humanas. Por consiguiente, de todo esto se desprende la refutación del monismo y del panteísmo en general”, Cfr. Robinet, André et Gouhier, Henri (ed.), *Henri Bergson. Mélanges (Correspondances, pièces diverses, documents)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 964.

⁷⁹ Chevalier, *Conversaciones con Bergson*, p. 88.

⁸⁰ Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 51-52. Cuando Deleuze utiliza la expresión “de derecho” lo hace en el mismo sentido que Bergson. Éste sostiene que los actuales de dos vías muy divergentes, debido a un origen común, se asemejan más de derecho que de hecho. “De derecho” remite a lo virtual.

que seguirán sus reflexiones sobre la naturaleza de la vida. Adelanta que la línea de evolución que desemboca en el hombre, línea en la que el impulso vital toma conciencia de sí, no es la única. Debido a caminos divergentes se han desarrollado otras formas de conciencia que no han podido liberarse de coacciones exteriores y reconquistarse sobre sí mismas como lo ha hecho la inteligencia humana, pero que también expresan algo inmanente y esencial al movimiento evolutivo. La cuestión que plantea Bergson es que si todas estas conciencias se fusionasen con la inteligencia, “¿no obtendríamos de esta manera una conciencia coextensiva a la vida y capaz, volviéndose bruscamente contra el empuje vital que siente tras ella, de obtener una visión integral, aunque sin duda desvaída?”. Bergson apunta que no somos puras inteligencias, sino que ha quedado una vaga nebulosidad constituida de la misma sustancia que hace posible nuestro pensamiento conceptual y lógico, en la cual residen potencias complementarias del entendimiento de las que tenemos una confusa impresión cuando permanecemos encerrados en nosotros, pero que se perciben a sí mismas al obrar, percibiendo el esfuerzo que han de realizar para dilatarse en el sentido mismo de la vida⁸¹. El mismo Deleuze afirma que en Bergson “la Duración, la Vida, es de derecho memoria, es de derecho conciencia, es de derecho libertad. De derecho significa virtualmente. (...) La respuesta de Bergson es esta: el impulso vital sólo «pasa» con éxito sobre la línea del Hombre; en este sentido el hombre es sin lugar a dudas «la razón de ser del desarrollo en su totalidad»”. En el hombre, y sólo en el hombre, lo actual se adecúa a lo virtual; el hombre puede recobrar todos los niveles de distensión y contracción que coexisten en el todo virtual⁸².

El mundo de las formas posibles que actualizan el campo trascendental es un mundo de homogeneidades, un mundo indiferenciado, una multiplicidad cuantitativa; el plano de inmanencia es un mundo heterogéneo, una multiplicidad cualitativa. Toda individuación –toda actualización supone deformidad– coexiste con su correspondiente singularidad en el plano de inmanencia. Cuando Deleuze dice que “el campo trascendental no puede

⁸¹ EC, pp. 491-492, VIII-IX.

⁸² Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 112-113; EC, pp. 649-652, 182-186, Bergson escribe: “el hombre sería la razón de ser de la organización entera de la vida sobre nuestro planeta”; Cfr. ES, 824 y ss., 13 y ss.

definirse por su conciencia, aunque ésta le sea coextensiva, pues se sustrae a toda revelación”⁸³, utiliza el término “coextensiva” en el mismo sentido que Bergson. Éste, en *Matière et mémoire* afirma que la memoria verdadera, aquella que se mueve en un pasado definitivo y no en un presente que recomienza sin cesar, es coextensiva a la conciencia, pues retiene y alinea nuestros estados a medida que se producen, reservando a cada hecho su lugar y asignándole una fecha⁸⁴. En el tercer capítulo de *L'Évolution créatrice* Bergson establece una correlación entre la inteligencia y la génesis de los cuerpos y afirma que “intelectualidad y materialidad se habrían constituido, en su detalle, por recíproca adaptación”. Bergson puntualiza que cuando habla de génesis se refiere sólo a su forma y a su materia, no a lo que tiene de esencial la inteligencia. Bergson critica aquellos sistemas que sostienen que la naturaleza es una y que la inteligencia tiene como función abarcarla por completo. Sostiene que la facultad de conocer no es coextensiva a la totalidad de la experiencia y adopta una postura más modesta. Restringe su formulación a la experiencia inmediata de la realidad, a la acción concreta, al presente. Entre el conocimiento que tenemos de las cosas y la experiencia que tenemos de ellas hay una mutua adaptación. Nuestra facultad de conocer tiene un sentido útil. La función de la inteligencia humana es entrar en contacto con la realidad sólo en aquello que interesa al trabajo que se realiza, al problema que se plantea y según éste es planteado⁸⁵. En *L'Energie spirituelle* Bergson afirma que “en principio, la conciencia es coextensiva a la vida”. Bergson sigue el siguiente razonamiento: aunque en el hombre la conciencia se asocia al cerebro, no significa que el cerebro sea esencial para la conciencia; en los animales inferiores los centros nerviosos se simplifican y se diferencian entre sí; en los organismos inferiores los centros nerviosos desaparecen y se disuelven en la masa indiferenciada, pero no por ello debemos suponer que no tienen conciencia. Bergson asegura que todo lo vivo puede ser consciente⁸⁶. En *L'Évolution créatrice* Bergson distingue la conciencia del animal de la del hombre y afirma que “es radical la diferencia entre la conciencia del animal, aun del más inteligente, y la conciencia

⁸³ Deleuze, “La inmanencia: una vida”, pp. 3-7.

⁸⁴ Cfr. MM, p. 292, 168.

⁸⁵ EC, pp. 653-657, 187-192.

⁸⁶ ES, p. 820, 8 y 824, 13; EC, pp. 492, VIII y 795, 358. En *L'Évolution créatrice* distingue entre un sistema nervioso descentralizado o instinto y un sistema nervioso centralizado o inteligencia.

humana, pues la conciencia responde exactamente al poder de elección de que dispone el ser vivo; es coextensiva con la franja de acción posible que rodea a la acción real: conciencia es sinónimo de invención y de libertad⁸⁷. En otro lugar escribe que “la materia es coextensiva a la inteligencia”⁸⁸. Con este término, Bergson siempre equilibra contracción y distensión. En este sentido, nos parece que debemos seguir indagando en el texto de *Le Bergsonisme* en el que Deleuze reflexiona sobre la génesis bergsoniana de la materia y la inteligencia: “la inteligencia se contrae en la materia al mismo tiempo que la materia se distiende en la duración; ambas a dos encuentran en la extensión la forma que les es común, su equilibrio, a sabiendas de que la inteligencia a su vez eleva esta forma a un grado de distensión que la materia y la extensión jamás alcanzarán por sí mismas: la de un espacio puro”⁸⁹. Concluimos que el término “coextensividad” indica una forma común, algo que se da a la vez. El campo trascendental no se define por su conciencia, pero se da a la vez que cada conciencia o devenir-hombre conectado a todos los devenires.

Bergson, en el primer capítulo *L'Évolution créatrice*, había rechazado el mecanicismo porque éste suponía un sistema cerrado, y había aceptado el finalismo a condición de instaurar en él una finalidad externa⁹⁰. Deleuze acepta esta condición y sostiene, como Bergson, que esos recortes –sistemas cerrados– sobre el plano material son posibles gracias a la exterioridad de las partes de ese plano. Pero Bergson insiste que se trata de sistemas que cerramos por conveniencia, que acotamos para determinar un ámbito de nuestra acción sobre la materia. Nuestra actividad se traslada mediante saltos, durante los cuales nuestra conciencia se desentiende del movimiento pues sólo le interesa el estado inmóvil, y va de un fin alcanzado a otro, de un reposo a otro. Y aunque Deleuze tiene razón cuando dice que ese devenir atraviesa todos los cortes e impide que sean sistemas completamente cerrados, Bergson no se cansa de afirmar que si la materia se nos presentase como un eterno transcurso no podríamos asignar un término a nuestras

⁸⁷ EC, p. 718, 264.

⁸⁸ EC, p. 798, 358.

⁸⁹ Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 93-94.

⁹⁰ Ambos sistemas parten de que el todo está dado. Para el mecanicismo, todo es calculable en función de un estado; el finalismo supone que todo sigue un determinado programa. En las dos doctrinas, ni la duración ni la libertad tienen valor alguno. Cfr. EC, pp. 525-534, 37-47.

acciones. Y un espíritu que se hubiera colocado en el devenir notaría que, en ese transcurso, nuestras acciones se van disolviendo a medida que se realizan⁹¹. A partir de este texto Deleuze concluye que para Bergson “*la imagen-movimiento y la materia-flujo* son estrictamente lo mismo. El devenir material o extensivo bergsoniano –el plano de inmanencia deleuzeano– es movimiento. La consecuencia es inmediata: el mismo plano de inmanencia es un corte, pero se trata de un corte móvil. En el siguiente capítulo veremos con más detalle este punto.

La cuestión que se plantea Deleuze es, en resumen, la siguiente: “¿cómo hablar de imágenes en sí y que no son para nadie y no se dirigen a nadie?” En primer lugar es necesario distinguir entre las imágenes y las cosas concebidas como cuerpos. Deleuze parte de un texto de *L'Évolution créatrice* sobre el proceso de nuestra percepción. Bergson distingue tres tipos de movimiento –cualitativo, evolutivo y extensivo– y afirma que nuestro intelecto se las arregla para tomar vistas estables sobre la inestabilidad. Nuestro conocimiento, llega a tres especies de representaciones: las cualidades, las formas o esencias y los actos. A estas tres representaciones les asignamos tres categorías de palabras: adjetivos, sustantivos y verbos. Las dos primeras simbolizan estados, la tercera simboliza la representación que evoca⁹². Nuestra percepción y nuestro lenguaje, prosigue Deleuze según postulados bergsonianos, distinguen cuerpos, cualidades y acciones, es decir, sustantivos, adjetivos y verbos. El cuerpo sustituye el movimiento por la idea de un sujeto ejecutor; la cualidad habría sustituido el movimiento por la idea de un estado que persiste a la espera de que otro lo reemplace; y las acciones sustituyen al movimiento por la idea de un lugar al que éste se dirige, o del resultado que obtiene. En esta sustitución del movimiento se forman las imágenes-afección, imágenes-percepción e imágenes-acción. La segunda razón –Deleuze también se apoya en Bergson– “es que el plano de inmanencia es enteramente Luz”. El conjunto de los movimientos, de sus acciones y reacciones, es luz que se propaga sin resistencia y sin merma alguna. Deleuze identifica materia y luz de la misma manera que ha identificado imagen y movimiento. Deleuze recurre ahora a *Durée et*

⁹¹ Cfr. EC, p. 748, 299.

⁹² Cfr. EC. 750-751, 302-303.

simultanéité y afirma que para Bergson, que acepta la teoría de Einstein, las cosas son luminosas por sí mismas, sin necesidad de una fuente de luz que las alumbré. Y toda conciencia se confunde con la imagen de luz. Se trata de una conciencia de derecho –virtual–, difundida por todas partes y que no se revela. No es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de las imágenes, es decir, la luz, lo que es conciencia inmanente a la materia. Deleuze sentencia que el plano de inmanencia o el plano de materia es: “conjunto de imágenes-movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques espacio-tiempo”. Y el plano de inmanencia se revela en nuestra conciencia –conciencia de hecho– que es esa opacidad sin la cual la luz, propagándose sin cesar, nunca se hubiese revelado⁹³.

La percepción natural suponía, en Bergson, tomar vistas instantáneas. El modelo bergsoniano de la realidad debía ser un estado de las cosas que no cesase de cambiar, una materia-flujo sin puntos de anclaje ni centros de referencia. Deleuze afirma que el cine –la imagen-movimiento– presenta una gran ventaja: carece de centro de anclaje y de horizonte. Por tanto, los cortes que efectúa, cortes móviles, no le impiden remontar el camino por el cual desciende la percepción natural. En lugar de ir del estado de las cosas acentrado a la percepción centrada, puede remontarse hacia el estado acentrado de las cosas. Deleuze habla de una universal variación en la que todas las imágenes actúan y reaccionan sobre el resto de imágenes⁹⁴. Continuamos, como Deleuze, en el primer capítulo de *Matière et mémoire*. Bergson afirma que los seres vivientes constituyen en el universo “centros de indeterminación” cuyo grado se mediría por el número y la complejidad de sus funciones. Centros que “se dejarán atravesar, en cierto modo, por aquellas de entre las acciones exteriores que le son indiferentes; las otras, aisladas, devendrán percepciones por su mismo aislamiento”. La percepción bergsoniana aísla acciones, ilumina la cara que nos interesa, lo que nos afecta. Reflejamos sobre las superficies la luz que emana de ellas; las

⁹³ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 92-94. En *Matière et mémoire* Bergson escribe: “si se considera un lugar cualquiera del universo, se puede decir que la acción entera de la materia pasa allí sin resistencia y sin desperdicio, y que la fotografía es allí del todo traslúcida: falta, tras la placa, una pantalla negra sobre la cual se recortaría la imagen” (Cfr., MM, 188, 36). Bergson, en su reflexión sobre la teoría de la relatividad, sostenía que los bloques espacio-tiempo no debían impedir la existencia de un tiempo único concebido como devenir o duración.

⁹⁴ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 89-90.

imágenes que nos rodean parecerá que se vuelven hacia nosotros. Pero, indiferentes entre ellas, se presentan todas sus caras, es decir, actúan y reaccionan entre ellas a través de todas sus partes⁹⁵. Deleuze sostiene que en Vertov el montaje consiste en colocar la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todas las acciones y reacciones que se dan en todas y cada una de las caras de las cosas. El trabajo de Vertov consistiría en filmar la universal interacción de las imágenes que varían unas con respecto a otras, en todas sus partes y sobre todas sus facetas⁹⁶.

“¿Qué acontece o qué puede acontecer en ese universo acentrado donde todo reacciona con todo?” En un punto cualquiera del plano aparece un intervalo, una desviación entre la acción y reacción, un desfase entre movimientos en ese universo acentrado del plano de inmanencia donde todo reacciona con todo. Recordemos que Bergson habla de contornos entre los cuales se inserta nuestra acción. El intervalo sólo es posible en la medida que el plano de la materia suponga tiempo. Y en este intervalo –desviación– se dan, siempre según Deleuze, las imágenes o materias vivas de Bergson, imágenes que sólo reciben acciones sobre una de sus facetas o en determinadas partes y sus reacciones también se ejecutan mediante otras partes. Ciertas acciones padecidas son aisladas por el cuadro –encuadre–, y las reacciones ejecutadas no se encadenan con aquellas. Se trata de reacciones retardadas en virtud del intervalo. Reacciones que, por presentar algo de imprevisible y de nuevo, su movimiento ya no es una simple prolongación de la excitación recibida. Las imágenes vivientes se convierten en esos centros de indeterminación bergsonianos del universo acentrado de las imágenes-movimiento, consecuencia de la desviación entre el movimiento recogido y el movimiento ejecutado. Si se considera el aspecto luminoso, a la imagen reflejada por una imagen viviente la denomina “percepción”⁹⁷.

⁹⁵ MM, pp. 186-187, 33-34.

⁹⁶ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 91 y 122-123.

⁹⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 94-96. Deleuze, siguiendo a Bergson, establece un doble sistema de referencia de las imágenes. El texto de Bergson dice: “las mismas imágenes pueden entrar a la vez en dos sistemas diferentes, uno en el que cada imagen varía por sí misma y en la medida bien definida en que ella padece la acción real de las imágenes circundantes, otro en el que todas varían por una sola, y en la medida variable en que ellas reflejan la acción posible de esta imagen privilegiada” (MM, pp. 176-177, 20-21).

El cerebro constituye, para Deleuze, una imagen especial entre las demás, un intervalo entre una acción y una reacción, un centro de indeterminación en el universo acentrado de imágenes. Bergson, en cambio, sostiene que no se trata sólo de saber cómo nuestras percepciones se vinculan a las modificaciones del cerebro, y habla de nuestro cuerpo como una imagen privilegiada que ocupa el centro y que trastorna, por suaves variaciones, el sistema de imágenes que llamamos nuestra percepción del universo⁹⁸. Deleuze traslada este planteamiento a la evolución de la vida, y afirma que habría que concebir estos intervalos desde el nivel de los seres vivos más elementales. Con el enfriamiento del plano de inmanencia, correlativo a las primeras opacidades que obstruirían la luz, se habrían formado los primeros esbozos de sólidos o de cuerpos geométricos. Y haciendo suya una manera de expresarse bergsoniana, sostiene que "la misma evolución que organiza la materia en sólidos organizará la imagen en percepción cada vez más elaborada"⁹⁹.

¿Es posible una percepción parcial y subjetiva en el universo de las imágenes-movimiento? Movilidad de centros y variabilidad de encuadres inducen a restaurar zonas acentradas y desencuadradas. Ahora bien, Deleuze propone una restauración por eliminación o sustracción. La percepción nos está dando el dibujo de nuestra acción posible sobre las cosas, más que las cosas mismas: nos movemos alrededor del centro de indeterminación. Deleuze habla de un universo que se curva y rodea la imagen acentrada. Vamos del mundo al centro, pero este mundo ha adoptado una curvatura convirtiéndose en periferia, formando un horizonte. La percepción es una cara del intervalo, un lado de la desviación; el otro es la acción. La acción es, en realidad, una acción retardada del centro de indeterminación. Esta imagen especial ha recibido una excitación sobre una cara privilegiada y ha organizado una respuesta imprevista, pues la percepción es sensomotriz. El universo se ha curvado alrededor de un centro perceptivo en función de la acción, y gracias a esa encorvadura las cosas nos presentan su cara utilizable. El plano de inmanencia deleuzeano es la cara de ese movimiento de plegado, es un corte móvil, un bloque espacio-tiempo. La desviación se

⁹⁸ Cfr. MM, p. 176, 20.

⁹⁹ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 96-97.

expresa en un tiempo que mide la acción y en espacio que hace posible la percepción¹⁰⁰. En *Matière et mémoire* Bergson escribe que “la percepción dispone del espacio en la exacta proporción en que la acción dispone del tiempo”¹⁰¹. En unos textos de *L'Évolution créatrice* presenta el instinto y la inteligencia como dos soluciones distintas por las cuales la vida resuelve un problema de adaptación. Y aunque nos representemos la organización como una fabricación, se trata de dos cosas muy diferentes. Fabricar es una operación humana que consiste en ensamblar partes de materia que han sido cortadas de tal modo que se las pueda insertar unas dentro de otras y se pueda obtener de ellas una acción común; la fabricación va de la periferia al centro, de lo múltiple a lo uno. El trabajo de organización, propio del instinto, va del centro a la periferia¹⁰².

¿Qué sucede cuándo lo violento o inesperado llega del interior? “El medio exterior pierde su encorvadura y cobra la figura de una tangente a partir de un punto o de un segmento que funciona como interioridad: el afuera y el adentro se vuelven, pues, exteriores *el uno al otro*, entran en una relación puramente lineal que posibilita una permutación funcional de los opuestos. (...) Si el afuera o el adentro son puras funciones, el adentro puede tomar la función del afuera”¹⁰³. La imagen-movimiento deleuzeana no puede sustraerse de la acción. La reacción sensomotriz anula todo afuera que no se inserte en un adentro con el fin de obtener una acción común. El plano de immanencia pierde su curvatura. Cada nuevo afuera es abolido por un adentro. No es posible huir de un espacio achatado.

Deleuze ha definido el intervalo por la especialización de sus dos facetas límite: la perceptiva y la activa. Lo que ocupa el intervalo, sin llenarlo ni colmarlo, es la afección. Surge del centro de indeterminación –sujeto–, entre una percepción perturbadora y una acción vacilante, una cierta coincidencia entre sujeto y objeto, la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo o se siente interiormente. La afección vincula el movimiento a una cualidad como estado vivido –adjetivo–. Deleuze sostiene que hay movimientos exteriores a

¹⁰⁰ Cfr., *Ibid.*, pp. 97-99.

¹⁰¹ MM, p. 183, 29.

¹⁰² Cfr. EC, pp. 573-574, 93.

¹⁰³ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 234-235.

nosotros que absorbemos y refractamos sin transformarse en objetos de percepción ni en acción de un sujeto, sino que marcan esa coincidencia de los dos en una cualidad pura. El movimiento de traslación no ve interrumpida su propagación directa por ese intervalo que por un lado recibe un movimiento y por otro lo ejecuta, sino que entre ambos está la afección que restablece la relación al mismo tiempo que convierte esta traslación en movimiento de expresión, en cualidad, agitando nuestros órganos receptivos inmóviles. El rostro es, para Deleuze, la faceta de ese centro de indeterminación que somos, que saca a la luz estos movimientos de expresión. Cuando las imágenes-movimiento se refieren a un centro de indeterminación o a esa imagen privilegiada que es nuestro cuerpo, hay que hablar de una composición de tres imágenes: imágenes-percepción, imágenes-afección e imágenes acción. Uno de los aspectos del montaje es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de estas tres variedades¹⁰⁴.

Deleuze desarrolla la idea de la imagen-afección y recurre a la definición bergsoniana de afección: “una especie de tendencia motriz sobre un nervio sensible”. Deleuze sostiene que una parte del cuerpo ha debido sacrificar lo esencial de su movilidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, aunque conservan una tendencia al movimiento que ya no se expresará sobre la extensión sino sobre la expresión. El rostro de una persona es la placa nerviosa inmovilizada que expresa los pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo suele mantener ocultos. Un primer plano, un rostro, expresaría lo que media entre la acción sufrida y la reacción ejecutada¹⁰⁵. El primer plano cinematográfico se remonta al plano de inmanencia, es decir, arranca la imagen de las coordenadas espacio-tiempo

¹⁰⁴ MM, pp. 203-205, 56-58; Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 99-101 y 105.

¹⁰⁵ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 132. Bergson escribe esta frase en un contexto algo distinto: “así nace el dolor, que no es para nosotros otra cosa que el esfuerzo del elemento lesionado para volver a poner las cosas en su sitio, una especie de tendencia motriz sobre un nervio sensible. Todo dolor debe pues consistir en un esfuerzo, y en un esfuerzo impotente” (MM, p. 204, 56). Encontramos un razonamiento similar cuando Bergson, *L'Évolution créatrice*, explica su noción de tendencias divergentes y complementarias. Los grados de diferencia que se almacenaban en esa multiplicidad virtual se vuelven incompatibles al actualizarse. Cada actualización supone una elección, y la evolución es una continua elección o un continuo abandono. Cada elección o abandono es una tendencia que se bifurca al desarrollarse; nada se desperdicia: el impulso vital crea series divergentes que evolucionarán por separado. Esas series tendrán, además, una importancia desigual (Cfr. EC, p. 580, 101).

para hacer surgir el afecto puro. El afecto no es independiente de aquello que lo expresa: el afecto, una potencia o cualidad, coexiste con las formas posibles que lo actualizan en un estado de cosas. Las cualidades y potencias se actualizan en acciones, sensaciones, pasiones, sentimientos... De la imagen-afección hemos pasado al ámbito de la imagen-acción. El afecto, distinto del estado de las cosas, es una virtualidad compuesta por toda clase de singularidades. Y en consecuencia, el afecto, como todo virtual, no cesa de variar y de dividirse cambiando de naturaleza¹⁰⁶. Además de la cualidad-potencia expresada en un rostro, Deleuze afirma que hay otra figura de la imagen-afección: la cualidad-potencia expresada en un "espacio cualquiera"¹⁰⁷. Más adelante trataremos este aspecto.

En la imagen-acción las cualidades y las potencias ya no son virtuales en vías de actualización que pueblan espacios cualesquiera o mundos originarios, sino que se captan como actualizadas en estados de cosas, en medios geográficos o históricamente determinables, es decir, en espacios-tiempo. Los afectos y las pulsiones se han encarnado en vivencias, comportamientos, emociones o pasiones que los ordenan y transforman. La imagen-acción no es otra cosa que las variedades de relaciones entre los medios que actualizan y las conductas que encarnan. Todo está individuado. Y siguiendo un lenguaje bergsoniano, Deleuze afirma que la dualidad medio-acción –sea ficticia o real– constituye una representación orgánica en la que la acción se contrae en un medio dilatado¹⁰⁸. El movimiento de la imagen-afección a la imagen-acción alude a la última fase de la actualización de la imagen-recuerdo bergsoniana. Encontramos un paralelismo entre los acontecimientos y las singularidades del plano de inmanencia deleuzeano en proceso de actualización y los planos de conciencia bergsonianos en los que los recuerdos se encuentran contraídos en una representación indivisa que aún no es imagen pero tampoco es recuerdo. Bergson habla de una contracción psicológica que en coalescencia con el presente se expande o dilata. Recordemos, una vez más, que nuestra inteligencia se contrae en una materia infinitamente dilatada.

¹⁰⁶ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 143-144, 154-155.

¹⁰⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 161-163.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 203-204.

En el último capítulo de *L'Image-mouvement* Deleuze sitúa a Hitchcock en el punto de inflexión entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. En la imagen-afección aparecía ya lo mental, una pura conciencia. También la imagen acción, en el fin de la acción y en los medios, lo implicaba. Pero la imagen-mental es algo distinto. Se trata de una imagen que toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento; imagen que toma por objeto relaciones, sentimientos, actos simbólicos... Y, a juicio de Deleuze, es Hitchcock quien introduce la imagen mental o imagen-relación en el cine, y al espectador en la película. Sólo los movimientos de cámara pueden dar testimonio de las relaciones que se dan entre los personajes y objetos. Acción, percepción y afección se enmarcan en una trama de relaciones, y cada imagen en su cuadro debe exponer una relación mental. Hitchcock consumaría la imagen-movimiento llevándola hasta el límite¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 277 y 280-285.

La *Duración*. (...) «el todo es el afuera»; (...) «el todo era lo abierto». La representación indirecta del tiempo y la presentación directa del tiempo. ¿Cómo curvar el plano de inmanencia? Cristales del tiempo, puntas de presente y capas del pasado

En el primer capítulo de *L'image-mouvement* Deleuze analiza las tesis bergsonianas sobre el movimiento. En el segundo capítulo relaciona figuras cinematográficas con las conclusiones que extrae del primero. Deleuze suscribe la idea bergsoniana de que no hay sistemas completamente cerrados sobre sí mismos¹¹⁰. Bergson sostiene que no obstante definamos la materia por los sistemas aislados que tiende a construir, esta manera de proceder no es más que una tendencia. Y aunque el hilo que une estos sistemas al resto del universo sea tenue, a lo largo de éste se trasmite hasta la más pequeña partícula del mundo en que vivimos, es decir, la duración inmanente al todo del universo. Los sistemas que la ciencia aísla duran, y si se les reintegra en el todo su existencia es análoga a la nuestra. "Los distintos contornos que atribuimos a un objeto, y que le confieren su individualidad, no son más que el dibujo de un cierto género de *influencia* que podemos ejercer en un cierto punto del espacio; es el plano de nuestras acciones eventuales que llega hasta nuestros ojos, como en un espejo, cuando percibimos las superficies y las aristas de las cosas"¹¹¹. Deleuze sentencia que si para Bergson el ser vivo es un todo asimilable al todo del universo, lo es en cuanto está abierto al mundo, y "el mundo es él mismo lo Abierto". Y concluye que para Bergson "el todo es lo Abierto". Un todo que remite al tiempo y al espíritu más que a la materia y al espacio. En otro lugar menciona "un todo que se confunde con lo Abierto o el cambio en la duración"; también alude al "movimiento que se establece entre las partes o los conjuntos, pero que expresa también la duración, es decir, el cambio del todo". Deleuze reconoce el postulado bergsoniano de un tiempo único con distintos flujos o duraciones. Afirma que dichas duraciones o sub-duraciones, que califica de heteróclitas, se reúnen en una duración inmanente al todo del universo. Duraciones que se dividen y se reúnen en una conciencia, especificando que además de nosotros como

¹¹⁰ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 34.

¹¹¹ EC, pp. 502-504, 10-11.

espectadores y de los protagonistas, el plano cinematográfico también deviene conciencia¹¹². Ya hemos dicho que para Bergson la duración es una experiencia psicológica, es decir, el hombre es consciente de sí, de su duración. Y esta duración es un dato inmediato.

En realidad, lo que se descompone y recompone es, según Deleuze, el movimiento mismo. Se descompone como movimiento divisible entre los elementos del conjunto que interaccionan entre sí y se recompone como movimiento indivisible que expresa el cambio del todo. Este movimiento es el plano –cinematográfico–, al cual Deleuze atribuye la función de mediador entre el todo que cambia y un conjunto que tiene partes, y que no cesa de convertir al uno en el otro. El plano es, en consecuencia, la imagen-movimiento. El plano es el corte móvil de una duración, pues relaciona el movimiento con un todo que cambia. Deleuze atribuye las detenciones bergsonianas, los cortes instantáneos, a la percepción natural, y afirma que la percepción cinematográfica opera de una manera continua, y en esa continuidad asume los cortes instantáneos bergsonianos. El plano es la imagen-movimiento, imagen que consigue el anhelo de Bergson: extraer de todo lo moviente la movilidad que es su esencia¹¹³. La imagen-movimiento deleuzeana está fundamentalmente ligada a una representación indirecta del tiempo; sólo la música ofrece una presentación directa¹¹⁴. En la imagen-movimiento la duración es siempre resultado del movimiento. Pero caeríamos en un error si asociamos esta representación indirecta del tiempo con el tiempo espacializado que Bergson denuncia, resultado de una asociación entre la duración y el mundo exterior que le es contemporáneo¹¹⁵. El montaje proporciona, según Deleuze, la imagen indirecta del tiempo, de la duración. Deleuze habla de un tiempo efectivo que emana de la articulación de las imágenes-movimiento, de un tiempo no homogéneo, de una duración cualitativa¹¹⁶.

¹¹² Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 34 y 38; EC, p. "El plano, es decir, la conciencia, traza un movimiento que hace que las cosas entre las cuales se establece no cesen de reunirse en un todo, y el todo, de dividirse entre las cosas (lo Dividual)", Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 39.

¹¹³ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 39-42; MM, p. 331-219.

¹¹⁴ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 360.

¹¹⁵ Cfr. DI, 72-76, 83-84.

¹¹⁶ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 52.

En *L'Évolution créatrice* Bergson reflexiona sobre los argumentos que Zenón de Elea utiliza para defender la doctrina de su maestro. Bergson parte de que todo movimiento es susceptible de ser analizado como un mixto. La línea recorrida por un móvil puede describirse en un solo rasgo indivisible o bien presentarse a cualquier modo de división, de la que todas las partes, posibles o reales, son actuales. Todo movimiento está articulado interiormente, y cualquier división debe tener en cuenta estas articulaciones. Cualquier salto es siempre indivisible, es decir, dura. El error surge cuando se confunde una multiplicidad cuantitativa –el espacio– con una multiplicidad cualitativa –el tiempo–, o lo que es lo mismo, la experiencia física con la experiencia psicológica del movimiento¹¹⁷.

Volvamos al primer capítulo de *L'Évolution créatrice*, en el cual Bergson afirma que no podemos comparar un ser vivo a un objeto material, sino más bien a la totalidad del universo material. Dicha comparación no serviría de mucho, pues un ser vivo es algo observable en sí mismo, en cambio el todo del universo es una reconstrucción mental. Ahora bien, el ser vivo, al igual que el universo en su conjunto, es algo que dura: su pasado se prolonga entero en su presente. Bergson reflexiona sobre la relación entre envejecimiento e individualidad y determina que "*donde quiera que algo vive hay, abierto en alguna parte, un registro donde el tiempo se inscribe*"¹¹⁸. En *L'Image-mouvement* Deleuze resume este texto de Bergson y transcribe la frase que su mismo autor subraya¹¹⁹.

En *L'Image-temps* aparece de nuevo esta afirmación bergsoniana. Deleuze la ha hecho suya. El texto dice: "El autómatas está separado del mundo exterior, pero hay un afuera más profundo que viene a animarlo. La primera consecuencia es un nuevo estatuto del todo en el cine moderno. Sin embargo, no parece haber una gran diferencia entre lo que decimos ahora, «el todo es el afuera», y lo que decimos del cine clásico, «el todo era lo abierto». Pero lo abierto se confundía con la representación indirecta del tiempo: allí donde había movimiento había también abierto en alguna parte, en el tiempo un todo que cambiaba. (...) El todo no cesaba de hacerse, en el

¹¹⁷ Cfr. EC, pp. 757, 309-310; Deleuze, *El bergsonismo*, p. 47.

¹¹⁸ EC, pp. 507-508, 15-16.

¹¹⁹ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 24.

cine, interiorizando las imágenes y exteriorizándose en las imágenes, según una doble atracción. Era el proceso de una totalización siempre abierta, que definía el montaje o la potencia del pensamiento. Cuando se dice «el todo es el afuera», es otra cosa. Pues, primeramente, la cuestión ya no es la de la asociación o atracción de las imágenes. Por el contrario, lo que cuenta es el «intersticio» entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él. (...) No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición, como dicen los físicos¹²⁰. Lo abierto queda asociado al cine clásico, a una representación indirecta del tiempo, a una duración asociada al movimiento. La imagen-movimiento Deleuzeana se enmarca en un corte móvil de la duración bergsoniana, del todo o de un todo, de lo abierto. Volveremos sobre algunas consideraciones de este texto.

El cine moderno debe crear nuevas relaciones con el pensamiento. Deleuze le asigna la función del "borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta entre ellas"¹²¹. La imagen-tiempo no abandona el lenguaje bergsoniano ni la idea de coexistencia de los diferentes niveles del pasado con el presente, aunque a veces este presente no sea necesario. La imagen-tiempo deleuzeana necesita de conceptos diferentes. Entendemos el "afuera" como lo impensado del pensamiento, un pensamiento capaz de llegar a lo imposible, al límite de lo pensable, a lo no pensable. Un pensamiento que se revela a sí mismo. Personajes del presente y sentimientos que se hunden en el pasado. En un pasado que es el resultado de la circulación del sentimiento por varias capas. Transformaciones que forman una capa que atraviesa transversalmente todas las capas del pasado. Se desprende un pensamiento que es un tiempo no cronológico, donde el cerebro es el conjunto de las relaciones no localizables entre todas las capas, elemento de continuidad que impide coagularse en una posición de muerte¹²². Los intersticios entre imágenes comprometen la estabilidad de los encadenamientos acción-reacción, rompen los vínculos sensoriomotores.

¹²⁰ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 239-240.

¹²¹ *Ibid.*, p. 250.

¹²² Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 167-170.

Un pasaje de *L'Évolution créatrice* nos ayuda a entender la distinción que hace Deleuze entre el cine clásico y el moderno. "El universo dura. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, mejor comprenderemos que la duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo. (...) Es verdad que en el universo mismo hay que distinguir (...) dos movimientos opuestos, el uno de «descenso» y el otro de «ascenso». El primero no hace más que desenvolver un rollo ya preparado. En principio podría realizarse de una manera casi instantánea, como lo hace un resorte que se distiende. Pero el segundo, que corresponde a un trabajo interior de maduración o de creación, dura esencialmente, y le impone un ritmo al primero, que le es inseparable"¹²³.

Nos centramos ahora en la noción bergsoniana de duración. El método de Bergson, la intuición, tiene por objeto la movilidad de la duración, siendo ésta de esencia psicológica. La intuición es posterior respecto a la duración y a la memoria. Deleuze confirma que las relaciones entre duración, memoria e impulso vital permanecerían indeterminadas desde el punto de vista del conocimiento sin el hilo metódico de la intuición¹²⁴. Bergson, en "Introduction à la métaphysique", afirma que "un absoluto no podrá ser dado sino en una *intuición*, mientras que todo lo demás surge del *análisis*. Llamamos aquí intuición a la *simpatía* por la cual uno se transporta al interior de un objeto, para coincidir con aquello que tiene de único y en consecuencia de inexpresable. El análisis es, por el contrario, la operación que reduce el objeto a elementos ya conocidos, es decir, comunes a este objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que no es. Todo análisis es así una traducción, un desarrollo en símbolos, una representación tomada de puntos de vista sucesivos. (...) El análisis multiplica sin fin los puntos de vista para completar la representación siempre incompleta, y cambia continuamente los símbolos para perfeccionar la traducción siempre imperfecta. El análisis, pues, se prolonga hasta el infinito. La intuición, en cambio, si ella es posible, es un acto simple"¹²⁵. En el prefacio apuntábamos las tres reglas del método bergsoniano. Deleuze afirma que la intuición forma "un método esencialmente *problematizante* (crítica de

¹²³ EC, p. 503, 11.

¹²⁴ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 10.

¹²⁵ PM, pp. 1395-1396, 181.

los falsos problemas e invención de los verdaderos), *diferenciante* (divisiones e intersecciones), *temporalizante* (pensar en términos de duración)”¹²⁶.

En *Les Données immédiates* Bergson define la duración pura como una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se compenetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a otros, sin parentesco alguno con el número, pura heterogeneidad. Sensaciones que se agregan dinámicamente unas a otras y que se organizan entre sí como lo hacen las sucesivas notas de una melodía. Sensaciones que no revisten la forma de una línea¹²⁷. En “Introduction à la métaphysique” constata que nuestra duración es sólo un caso entre una infinidad de duraciones posibles¹²⁸. Otros textos de *Les Données immédiates* enriquecen sustancialmente la idea bergsoniana de duración. Ésta no es simplemente lo indivisible, sino aquello que se divide sin cesar. La duración es una multiplicidad cualitativa, pues cambia de naturaleza al dividirse. En cada estadio de la división debemos hablar de indivisibles. Se trata de otra cosa sin que se den muchas. Lo virtual se actualiza sucesivamente por diferenciación, por líneas divergentes. Y lo virtual en cuanto se actualiza es inseparable del movimiento de actualización¹²⁹.

En un texto de *Le Bergsonisme*, Deleuze se expresa correctamente cuando subraya que “en *Les Données immédiates* la duración se define realmente por sucesión, remitiendo al espacio las coexistencias, y por la potencia de novedad, remitiendo la repetición a la materia”¹³⁰. En *Matière et mémoire*, Bergson define la duración como una coexistencia virtual, coexistencia de todos los grados de contracción y distensión, coexistencia de todo el pasado con cada presente. Lo hemos visto al analizar la metáfora del cono. Es cierto que entre pasado y presente, entre recuerdo puro e imagen-recuerdo hay diferencias de naturaleza. Pero la memoria bergsoniana nos prepara para nuestra acción sobre el presente, y ese presente que pasa queda inmediatamente acumulado en nuestro pasado. Deleuze, además de la

¹²⁶ Deleuze, *El bergsonismo*, p. 34.

¹²⁷ Cfr. DI, pp. 69-70, 77-78.

¹²⁸ Cfr. PM, 1416-1419, 207-209.

¹²⁹ Cfr. DI, pp. 80-81, 89-91; Deleuze, *El bergsonismo*, p. 41.

¹³⁰ Deleuze, *El bergsonismo*, p. 61.

coexistencia, insiste en la idea de la repetición de la duración: repetición psíquica distinta de la repetición física atribuible a la materia; repetición de planos en lugar de repetición de elementos sobre un mismo plano; repetición virtual en lugar de repetición actual. Todo nuestro pasado se repite al mismo tiempo sobre cada uno de los niveles que traza¹³¹. Pero lo propio de la vida es replicar, crear; no repetir¹³².

En "Introduction à la métaphysique" Bergson tantea cuál es el método apropiado para reflexionar sobre la duración. Todo análisis conlleva una descripción de lo analizado mediante conceptos ya hechos, es decir, tomar sobre lo analizado dos vistas opuestas para tratar de recomponerlo. Si actuamos de esta manera con la duración, llegaríamos a la conclusión de que hay una multiplicidad de estados de conciencia sucesivos y, por otra parte, una unidad que los liga. La duración se definiría como una síntesis entre la multiplicidad y la unidad. Hipótesis de la que se deduciría una única duración, aquella bajo la que actúa nuestra conciencia, pues este análisis no comporta matices ni grados. Bergson habla de la intuición como una serie indefinida de actos –no un acto único–, correspondiendo esta diversidad de actos a todos los grados del ser. Bergson, que sugiere instalarse en la duración por un esfuerzo de intuición, la define como "el sentimiento de una cierta tensión bien determinada, cuya determinación misma aparece como una elección entre una infinidad de duraciones posibles, (...) todas muy diferentes unas de otras". Bergson advierte que si intentamos reducir a conceptos las numerosas duraciones que descubrimos, llegamos siempre a la misma combinación indefinible de lo múltiple y lo uno¹³³.

Deleuze admite que en el método bergsoniano todo es duración y recapitula las diversas hipótesis bergsonianas. En *Matière et mémoire* Bergson habla de una pluralidad de ritmos de duración, que se medirían según el grado de relajación o de tensión de las conciencias. Estamos ante un pluralismo generalizado. Bergson distingue entre nuestra duración y el tiempo en general. La duración vivida por nuestra conciencia es una duración a un ritmo determinado, distinto del tiempo de la física que puede almacenar en un

¹³¹ Cfr. *Ibid.*, p. 61; MM, pp. 250-251, 115 y 302, 181.

¹³² Cfr. EC, p. 544, 58.

¹³³ PM, pp. 1416-1417, 207-208.

intervalo dado un número de fenómenos tan grande como se quiera. En cambio, en nuestra duración, la que percibe nuestra conciencia, un intervalo dado sólo puede contener un número limitado de fenómenos conscientes. Nuestros sentidos captan una pluralidad de fenómenos que nuestra duración no puede abarcar, sucesiones mucho más rápidas que las de nuestros estados interiores. Bergson niega que haya una duración impersonal y homogénea, la misma para todo y para todos¹³⁴. En *L'Évolution créatrice* se dice que las cosas duran, pero no es tanto en sí mismas o absolutamente, sino en relación con la totalidad del universo material. Es el momento del pluralismo restringido. Las cosas no tienen duración propia. Sólo tienen duración los seres que son conscientes de sí mismos, en segundo lugar los vivientes que forman un sistema cerrado, y finalmente la totalidad del universo. Las cosas materiales no se distinguirían por sus duraciones absolutamente diferentes, sino por una cierta forma de participar de nuestra duración y dividirla, medirla¹³⁵. La hipótesis que Bergson presenta en *Durée et simultanée* es la de un tiempo único, impersonal y universal. Deleuze habla de una duración única de la que todo participaría: nuestras conciencias, los seres vivos y la totalidad del universo material. Deleuze califica la hipótesis bergsoniana como un monismo del tiempo¹³⁶. Bergson no se contradice cuando en *Durée et simultanée* dice que este tiempo único es impersonal y en *Matière et mémoire* afirma el carácter personal de las duraciones, de una memoria fruto de una experiencia personal¹³⁷. Nuestra duración tiene el poder de revelar otras duraciones, de englobar a las demás y de englobarse a sí misma hasta el infinito. Deleuze deduce una triplicidad de flujos en la duración bergsoniana, al ser nuestra duración necesaria como flujo y como representante del tiempo en el que todos los flujos se sumen: "no hay más que un solo tiempo (monismo), aunque hay una infinidad de flujos actuales (pluralismo generalizado) que participan necesariamente del

¹³⁴ Cfr., MM, pp. 340-342, 230-233.

¹³⁵ Cfr. EC, p. 507-508, 15-16.

¹³⁶ Cfr. DS, p. 58-59; Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 81-82.

¹³⁷ Cfr., MM, p. 293, 168. En *Matière et mémoire* son numerosos los pasajes en los que Bergson habla de nuestro pasado, presente y futuro, de nuestra historia, de nuestros recuerdos y de los recuerdos acumulados en nuestra memoria, de nuestra acción y experiencia, de nuestra percepción y conocimiento de las cosas, de nuestro entendimiento y nuestra voluntad, de nuestra conciencia y nuestra libertad, de nuestro espíritu, de nuestra vida mental y psicológica...

todo virtual (pluralismo restringido). Con esta formulación, Deleuze asegura que no hay contradicción alguna entre los diversos textos de Bergson¹³⁸.

En segundo capítulo de *L'Image-mouvement*, al hablar de las figuras narrativas de la imagen cinematográfica –cuadro, plano, encuadre, montaje, raccord...–, Deleuze introduce la idea bergsoniana de duración como multiplicidad cualitativa. Afirma que la concepción dinámica o física del cuadro induce a conjuntos imprecisos y difíciles de zonificar, y concluye que “el conjunto no se divide en partes sin cambiar cada vez de naturaleza: no es ni lo divisible ni lo indivisible, sino lo «dividual». (...) La imagen cinematográfica es siempre dividual”¹³⁹. El mundo de lo dividual, de los acontecimientos y de las singularidades, es un mundo anterior a lo individual; la trascendencia es, en Deleuze, producto de la inmanencia. En *L'Image-temps*, Deleuze insiste en este aspecto. Con el montaje Eisenstein alcanza lo Dividual, “es decir, individuar una masa en cuanto tal, en vez de dejarla en una homogeneidad cualitativa o de reducirla a una divisibilidad cuantitativa”. Según Deleuze, Eisenstein justifica la primacía del montaje, pues el cine tiene por sujeto la individuación de la masa y no de una persona, y por objeto la Naturaleza, no una historia concreta¹⁴⁰.

Es el momento de abordar las cuestiones fundamentales sobre las tesis bergsonianas que figuran en *L'Image-mouvement*. Ya hemos esbozado alguna. En los primeros capítulos Deleuze presenta las tesis de Bergson sobre el movimiento. En realidad, la reflexión de Deleuze tiene por objeto adaptar los postulados bergsonianos a su discurso cinematográfico. La primera tesis corresponde a la denuncia que hace Bergson de los problemas mal planteados, que se definen por el hecho de que sus términos representan mixtos deficientemente analizados: la confusión entre el movimiento y el espacio recorrido por el móvil. El primero es indivisible, una totalidad, irreductible; el segundo, en cambio, es infinitamente divisible¹⁴¹. Con la inmovilidad de una fotografía, argumenta Bergson, nunca podremos reconstruir el movimiento por más que la yuxtapusiéramos a sí misma; para

¹³⁸ Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 84-86; Cfr. DS, p. 70.

¹³⁹ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 30-31 y 157.

¹⁴⁰ Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 217.

¹⁴¹ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 13-14.

que las imágenes se muevan es necesario el movimiento que está en el aparato cinematográfico. Nuestro conocimiento funciona de manera similar: tomamos vistas instantáneas de la realidad que pasa y las ensartamos a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento. Bergson habla de la ilusión cinematográfica, imitando así aquello que es propio del devenir mismo¹⁴². Deleuze sostiene que la producción de esta ilusión es precisamente su corrección: “el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil¹⁴³. Esta corrección es esencial en el discurso deleuzeano sobre la representación o presentación del tiempo en el cine.

Aunque Bergson usa el término “inmanencia” en muy pocas ocasiones, Deleuze asemeja el devenir material o extensivo bergsoniano, lo material, con su plano de inmanencia. También es cierto que Bergson, en *L'Évolution créatrice*, habla de una duración inmanente al todo del universo. Deleuze apela al primer capítulo de *Matière et mémoire* para identificar la materia con la imagen. El texto de Bergson dice: “Podríamos resumir, de hecho, nuestras conclusiones sobre la percepción pura, diciendo que en la materia hay algo más, pero no es algo diferente de aquello que es dado actualmente”¹⁴⁴. En “L'Intuition philosophique”, a propósito de un comentario a la idea de Berkeley por haber identificado cuerpo e idea, Bergson escribe que “la materia es coextensiva a nuestra representación; que en ella no hay interior, no tiene fondo; no esconde nada, ni oculta nada; no posee potencias ni virtualidades de ninguna especie; está desplegada en superficie y se mantiene toda entera en cada instante en lo que da”¹⁴⁵. Bergson sostiene que la materia no tiene ningún poder oculto o incognoscible, y coincide en lo esencial con la percepción pura. La materia es una multiplicidad cuantitativa. Esta sentencia bergsoniana tiene una consecuencia de mayor alcance: al eliminar de la materia toda virtualidad, los fenómenos del espíritu deben tener una realidad autónoma, y la memoria es una potencia absolutamente independiente de la materia. Deleuze obviaré la vía del espíritu, pues éste no

¹⁴² Cfr. EC, pp. 753-754, 305-306.

¹⁴³ Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 15.

¹⁴⁴ MM, pp. 161-162, 1-2, y 218-220, 74-77.

¹⁴⁵ PM, p. 1353, 127; Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 39

cabe en un pensamiento inmanente. Pero Deleuze afirma que “la imagen existe en sí, sobre este plano [de inmanencia]. Este en sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento. La identidad de la imagen y el movimiento es lo que nos lleva a concluir inmediatamente en la identidad de la imagen-movimiento y la materia”¹⁴⁶.

Una vez identificada la materia con la imagen, Deleuze recurre al cuarto capítulo de *L'Évolution créatrice* y presenta una tesis bergsoniana diciendo que, “además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo”¹⁴⁷. Es preciso recordar que Deleuze acepta la tesis de Bergson que niega la existencia de sistemas completamente cerrados. Pero estos sistemas que la ciencia aísla y cierra por exigencias de método, siempre quedan sometidos a ciertas influencias exteriores. Un sistema cerrado es propio del mecanicismo, y remitiéndose a *L'Évolution créatrice*, afirma que el mecanicismo supone cortes inmóviles e instantáneos. Pero es sobre el universo material –plano de inmanencia– donde recortamos conjuntos finitos gracias a la exterioridad de sus partes, aunque él mismo no lo sea. Deleuze habla del plano de inmanencia bergsoniano y afirma que es el movimiento, la cara que se nos muestra del movimiento. El plano de inmanencia es el movimiento entre las partes de cada sistema y entre los diversos sistemas, un corte móvil, un movimiento que los atraviesa todos y les impide ser absolutamente cerrados, una perspectiva temporal, un bloque espacio-tiempo... Cada corte es, según Deleuze, un bloque espacio-tiempo, y habrá una infinidad de estos bloques, infinidad de planos, infinidad de cortes móviles, tantos como presentaciones del plano, correspondientes a los sucesivos movimientos del universo. El plano de inmanencia no es distinto de esa presentación de planos. El plano de inmanencia constituye el conjunto infinito de todas las imágenes, el universo material. Deleuze presenta estas conclusiones advirtiendo que en este punto puede ser acusado de apartarse de Bergson, pues opina que cuando éste presenta el plano de la materia como un corte instantáneo, lo hace por comodidad. Deleuze se remite a otro

¹⁴⁶ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 90-91.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

pasaje de *Matière et mémoire* y recuerda que Bergson habla de un plano en el que no cesan de aparecer y propagarse los movimientos que expresan los cambios en el devenir. Y Deleuze reconoce que estos movimientos y cambios suponen tiempo como variable del movimiento¹⁴⁸. Decimos “reconoce” porque para Bergson el tiempo como variable del movimiento es el resultado de una mezcla inadecuada de lo heterogéneo con lo homogéneo, de la duración con el espacio. El resultado es un tiempo homogéneo. El texto de Bergson al que se refiere Deleuze dice: “esta imagen completamente particular, que persiste en medio de las otras y que llamo mi cuerpo, constituye en cada instante, como decíamos, un corte transversal del universal devenir”. Es cierto que el vértice del cono –memoria inmediata– es la punta móvil de la verdadera memoria del pasado que se inserta en el plano moviente de la experiencia; pero cada inserción es un corte instantáneo¹⁴⁹. Y en este corte transversal, existe un perfecto acuerdo entre la percepción y la acción, pues los órganos sensoriales y los órganos motores están coordinados entre sí¹⁵⁰. Deleuze crea un nuevo concepto. Puesto que no es posible hablar de mecanicismo, acuña el término “maquinismo”. Deleuze considera que ha realizado las precisiones y correcciones necesarias en las tesis bergsonianas sobre el movimiento y atribuye a Bergson la idea de considerar el universo como cine en sí, como metacine. Y afirma que “el universo material, el plano de inmanencia, es la disposición maquinística de las imágenes-movimiento”¹⁵¹. En *L'Évolution créatrice* Bergson sostiene que las formas o imágenes son recortes que nuestro pensamiento –empírico– practica sobre el devenir universal y de lo cual somos conscientes cuando, gracias a un esfuerzo de intuición, nos colocamos en ese devenir y seguimos su curso. La forma es inseparable del devenir extensivo que la ha materializado; y toda forma ocupa espacio y tiempo. Bergson sostiene que si tratamos el devenir con el método cinematográfico, las imágenes instantáneas –las formas inmóviles– se convierten en los elementos constitutivos de la realidad móvil¹⁵².

¹⁴⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 90-91. En realidad, aunque el texto citado sea de *Matière et mémoire*, Bergson habla de nuestro cuerpo como la última imagen, aquella que obtenemos como un corte instantáneo practicado en el devenir general (Cfr. MM, p. 223, 81)

¹⁴⁹ MM, pp. 292-293, 168-169.

¹⁵⁰ Cfr. EC, pp. 748-749, 299-300.

¹⁵¹ Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 91.

¹⁵² Cfr. EC, pp. 763-764, 317-318.

El plano de inmanencia deleuzeano se presenta como una memoria universal, una conciencia-mundo, una duración cualitativa sin yo, una corriente de conciencia impersonal. Las virtualidades –singularidades y acontecimientos– se ciernen por encima del tiempo cronológico, están fuera del espacio. Pero Deleuze presenta el plano de inmanencia bergsoniano como el conjunto infinito de todas las imágenes, de todos los cortes móviles posibles, cortes que adquieren una perspectiva temporal, bloques espacio-tiempo. Deleuze adapta nociones bergsonianas a su discurso sobre el cine.

Según Deleuze, “la imagen-movimiento constituye el tiempo bajo su forma empírica, el curso del tiempo: un presente sucesivo según una relación extrínseca del antes y el después”. El tiempo que refleja la imagen-movimiento deleuzeana es un tiempo relacionado con el medio, un tiempo contaminado de espacio. Deleuze también atribuye a su imagen-movimiento la capacidad de suscitar una imagen del tiempo que se distinga del presente como curso empírico, un tiempo que él mismo sea el número o la medida del movimiento. Deleuze habla de una “representación metafísica”. La imagen-movimiento queda ligada a una representación indirecta del tiempo. ¿Es posible una experiencia directa del tiempo anterior a cualquier motricidad? Deleuze califica la imagen-tiempo de “trascendental” en el sentido que atribuye Kant a este término, imagen que sustituye a la imagen empírica y metafísica propias de la imagen-movimiento. Una imagen que presenta el tiempo en estado puro¹⁵³.

En el tiempo indirecto deleuzeano, la duración emana de los planos sucesivos, del montaje¹⁵⁴. Al igual que el tiempo espacializado bergsoniano, el tiempo de la imagen-movimiento es una variable del movimiento. Y aunque ambos sean tiempos cronológicos, mientras Deleuze ve en su imagen-movimiento la expresión de un cambio en la duración, Bergson sostiene que el tiempo que surge de confundir la duración con el espacio es un tiempo sustraído a la duración. En términos bergsonianos –es suficiente con remitirnos a *Les Données immédiates*– hablaríamos de un tiempo

¹⁵³ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 359-360.

¹⁵⁴ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 48.

asociado al espacio, una duración espacializada, un tiempo segmentado, un tiempo necesario para nuestras operaciones en la materia, un corte instantáneo... Un tiempo como un medio indefinido, diferente del espacio, pero homogéneo como él¹⁵⁵. En Deleuze hay una única duración, duración cualitativa de ese plano de inmanencia, soporte de la presentación de los infinitos planos, de los infinitos cortes o bloques. La representación indirecta del tiempo o la presentación directa del tiempo, no supone progreso alguno en la duración, sí en el cine. El todo, el plano o montaje, reúne todos los flujos en una única duración¹⁵⁶.

Con sentencias propias de la idea bergsoniana de duración que nos ofrece *L'Évolution créatrice*, Deleuze nos propone dos características de la imagen-movimiento. Por una parte expresa un todo que cambia, que no cesa de dividirse según los objetos y de reunir a los objetos en un todo. Por otro lado, la imagen-movimiento supone intervalos. Deleuze habla de especies distintas de imágenes que guardan cierta independencia al mismo tiempo que se componen unas con otras: la imagen-percepción y la imagen-acción en los extremos, y la imagen-afección en el intervalo mismo. El primero es, según Deleuze, un proceso de "diferenciación", el segundo de "especificación". Se trata de dos procesos íntimamente relacionados, la especificación es consecuencia de la diferenciación. La imagen-movimiento es la materia misma, insiste Deleuze recordando que se trata del gran descubrimiento de Bergson. Pero se trata de una materia no formada lingüísticamente, aunque lo esté semióticamente. Las diferentes especies de imágenes –Deleuze introduce tres especies más, imagen-pulsión, imagen-reflexión e imagen-relación–, constituyen una materia en la cual significante y significado son lo mismo, no hay otra cosa distinta. En el intervalo entre la imagen-percepción y la imagen-acción Deleuze intenta remontarse hacia un tiempo no cronológico: los intervalos del movimiento introducen una variación o desproporción entre el movimiento recibido y el ejecutado que cuestiona el esquema sensomotor. Ahora bien, la imagen-movimiento sólo da lugar a una representación indirecta del tiempo por medio del montaje, y siempre que sea movimiento normal: existencia de centros del movimiento mismo, de

¹⁵⁵ Cfr. DI, pp. 66, 73.

¹⁵⁶ Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 41.

equilibrio de fuerzas, de gravedad de los móviles y de observación del espectador capaz de conocer o percibir el móvil y de asignar el movimiento. Entendemos que se trata de una mecánica clásica¹⁵⁷.

Con lo que Deleuze denomina crisis de la imagen-movimiento, el cine toma conciencia de las posibilidades de esos intervalos, de una representación del tiempo que no se extraiga por asociación, generalización, o como concepto. La sustitución de la imagen-movimiento por la imagen-tiempo afecta directamente la materia inteligible del propio cine¹⁵⁸. Un tiempo que suministre el propio tiempo. Es el momento, según Deleuze, de un movimiento anormal, aberrante, de un movimiento que escapa a ese centrado, a las relaciones de número. Dicha aberración –la imagen cinematográfica la hace posible– libera el tiempo de la subordinación al movimiento definido por la motricidad en la que el tiempo emana del montaje. El tiempo es anterior al movimiento y no debe quedar regulado por la acción. El movimiento aberrante revela el tiempo como todo, como apertura infinita, y opera una presentación directa del tiempo. La imagen-movimiento está necesariamente en presente; en la imagen-tiempo cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Deleuze habla de un cine-verdad, un cine directo que se hunde en una dimensión temporal. “Quiero decir que las percepciones y las acciones ya no se encadenan y los espacios ya no se coordinan ni se llenan. Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a lo errático o al vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo del movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime, que les permitiría volver a unirse a la materia y conquistar el espíritu. (...) El movimiento ya no es únicamente aberrante, sino que ahora la aberración vale por sí misma y señala al tiempo como su causa directa”. Desproporción de escalas, disipación de centros, el falso-raccord de las imágenes... son técnicas utilizadas para esa presentación

¹⁵⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 48-49, 54, 58 y 62-63. La idea del intervalo la encontramos en el comentario de Bergson al modo que tiene la ciencia positiva de hablar del tiempo. En la trayectoria de un móvil, el tiempo considerado se puede reducir tanto como se quiera, descomponer el intervalo entre dos divisiones consecutivas. La sucesión es una realidad, pero mientras la ciencia se interesa por el número de unidades del movimiento, nosotros nos interesamos por las unidades, sin tener en cuenta los intervalos mismos, Cfr. EC, pp. 779-781, 336-338.

¹⁵⁸ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 352.

directa. Ya no existe la alternativa del cine clásico entre montaje y plano; en el cine moderno montaje e imagen se identifican. El tiempo fluye sin quedar encorsetado por el plano¹⁵⁹. El intervalo del movimiento, lo aberrante, se convierte en el lugar propio del espectador. En Bergson los contornos de las cosas son el lugar propio de nuestra posible acción sobre esas cosas.

El cine moderno deleuzeano se caracteriza por una operación de diferenciación, no de asociación, que rompe todo encadenamiento de imágenes propio del cine clásico¹⁶⁰; cadena de la que el espectador era cautivo. Lo virtual bergsoniano se actualiza por diferenciación, por líneas divergentes, creando por su propio movimiento diferencias de naturaleza. En *L'Évolution créatrice* leemos que el impulso vital, la vida, "*no procede por asociación y adición de elementos, sino por disociación y desdoblamiento*"¹⁶¹.

Deleuze habla de dos signos directos del tiempo: la coexistencia de "capas de pasado" virtual y la simultaneidad de "puntas de presente" desactualizado. El primero se organiza según la teoría bergsoniana de la memoria. Deleuze entiende que el recuerdo puro bergsoniano no debe confundirse con la imagen-recuerdo. El recuerdo puro es un continuo que se conserva en el tiempo. Cada capa del pasado tiene su distribución, sus puntos brillantes, recuerdos dominantes. La imagen-tiempo se prolonga en una imagen-lenguaje y en una imagen-pensamiento. Lo que el pasado es al tiempo, el sentido lo es al lenguaje y la idea al pensamiento. Recurrimos al pasado –el sentido o la idea– como forma de preexistencia del lenguaje o del pensamiento para comprender las imágenes. Un pasado que se organiza según capas coexistentes entre las cuales nos movemos para elegir aquellas que más se acomoden a los signos actuales. La noción bergsoniana de la coexistencia de todas las capas del pasado en la memoria lo vemos reflejado, según Deleuze, "en el primer gran film de un cine del tiempo, *Ciudadano Kane* de Welles"¹⁶².

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 59-65.

¹⁶⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 240.

¹⁶¹ EC, p. 571, 90.

¹⁶² Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 137 y 144.

Con la idea de la simultaneidad de puntas de presente, Deleuze pretende separar el presente de su propia actualidad, es decir, considerar el presente para el conjunto del tiempo, de la misma manera que distinguimos el pasado de la imagen-recuerdo que lo actualiza. Estamos acostumbrados a entender el presente como el momento actual de una sucesión en la que pasado y futuro quedan separados por un acontecimiento. ¿Qué pasa cuando nos instalamos en el interior de un solo y mismo acontecimiento? La propuesta de Deleuze consistiría en sustituir la visión pragmática longitudinal por una visión cualitativa, una visión puramente óptica, vertical, anacrónica. El acontecimiento no se confunde con el espacio que ocupa ni con el actual o presente que pasa. Descubrimos un tiempo interior al acontecimiento constituido de la simultaneidad de presentes, de puntas de presente¹⁶³. Deleuze aplica a esta visión la fórmula agustiniana de la simultaneidad de los tres presentes¹⁶⁴.

El paralelismo con un texto del cuarto capítulo de *L'Évolution créatrice* que ya hemos citado sucintamente nos parece evidente. Cuando nos instalamos en el interior de un acontecimiento presenciamos que cada cualidad, cada forma, cada estado sucesivo aparecen como un corte en el devenir universal, un momento recogido a lo largo de la duración; que la forma es esencialmente extensa, que ocupa espacio como también ocupa tiempo. Espacio y tiempo son, según Bergson, el campo de una realidad incompleta, una realidad fuera de sí. Pero este campo se crea a medida que se corre al encuentro de sí. Espacio y tiempo no tienen más positividad que el movimiento mismo¹⁶⁵. Es la posibilidad de tratar como un solo y mismo acontecimiento aquello que se nos presenta como sucesión. En el segundo capítulo de *Le Données immédiates*, Bergson relaciona la duración con el espacio y afirma que conocemos dos realidades de orden diferente: una heterogénea, de cualidades sensibles, y otra homogénea, que es el espacio. Hay un espacio real, sin duración, en el que aparecen y desaparecen

¹⁶³ Cfr. *Ibid.*, pp. 137-139.

¹⁶⁴ Agustín de Hipona afirma que los atributos divinos son eternos. En cambio, el hombre percibe las manifestaciones de la divinidad en una sucesión temporal que tiene inicio y final: "No hay, en efecto, tiempo alguno que exista todo de una vez y que esté presente todo. También conocerían [los hombres] que el tiempo futuro echa fuera al pasado, y se sigue a él; que todo el pasado, como el futuro, tienen el ser sucesivo, creado por el que es siempre presente", Agustín, San, *Confesiones*, Editorial Iberia, Barcelona, 1957, XI, XI, 13.

¹⁶⁵ Cfr. EC, pp. 763-765, 316-318.

fenómenos simultáneamente con nuestros estados de conciencia. El espacio es una realidad que nos pone en condiciones, operar distinciones, contar, hablar... Hay también una duración real, cuyos momentos heterogéneos se penetran entre sí, y cada momento de la cual puede unirse a un estado del mundo exterior que le es contemporáneo y separarse de otros momentos por efecto de esa misma unión. De la comparación de estas dos realidades, surge una representación simbólica de la duración, sacada del espacio. La duración adquiere la forma ilusoria de un medio homogéneo, una simultaneidad fruto de la intersección del tiempo con el espacio: el tiempo espacializado, cronológico. Lo homogéneo reviste una doble forma según lo llene una coexistencia o una sucesión¹⁶⁶.

La idea deleuzeana de la simultaneidad de puntas de presente desactualizado también debe abordarse desde *Durée et simultanété*, es decir desde la crítica bergsoniana a la teoría de la Relatividad. Bergson recrimina a Einstein haber confundido dos tipos de multiplicidad, la virtual y la actual. Sólo puede haber un tiempo vivible y vivido, pero estas diferencias cualitativas de las diversas duraciones vividas no pueden constituir distinciones numéricas. En una simultaneidad definida por las indicaciones de dos relojes alejados hay una variación o relatividad. Pero esta relatividad no expresa lo vivido o vivible, sino un factor simbólico que le atribuye la ciencia. Hay simultaneidad entre un instante del reloj y un instante de un fenómeno, y simultaneidad entre estos instantes con instantes de nuestra duración. Además también hay simultaneidad entre los flujos. Para Deleuze la teoría bergsoniana de la simultaneidad confirma la noción de duración como coexistencia virtual de todos los grados en un único y mismo tiempo¹⁶⁷.

El fuera de campo sonoro de la imagen-movimiento deja de ser "voz en off" para convertirse en un intersticio entre imágenes, para hacerse objeto de un encuadre. Intersticios, cortes, rupturas... forman parte, según Deleuze, de "la potencia de lo continuo". El todo ya no es la representación indirecta del tiempo según puntos racionales y relaciones conmensurables, sino que es la potencia del afuera que pasa al intersticio según una serie de puntos

¹⁶⁶ Cfr. DI, pp. 64-66, 71-74 y 82.

¹⁶⁷ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 88-89.

irracional y relaciones de tiempo no cronológicas. El todo es la presentación directa del tiempo. La potencia del pensamiento da paso a lo impensado del pensamiento, a un irracional propio del pensamiento, a un “afuera más allá del mundo exterior pero capaz de volver a darnos creencia en el mundo”. Deleuze habla de “lo «inevocable» en Welles, lo «inexplicable» de Robbe-Grillet, lo «indecible» de Resnais, lo «imposible» de Marguerite Duras, o incluso eso que podríamos llamar lo «inconmensurable» de Godard (entre otras cosas)”. El montaje determina las relaciones en la imagen-tiempo directa. Montaje cortado y plano secuencia son conciliables¹⁶⁸. No nos extraña el discurso de Deleuze. Ya sabemos que en una multiplicidad cualitativa, lo heterogéneo es conciliable con lo continuo. Y creencia en el mundo significa la potencia de construir ese mundo, de crear, innovar. El pensamiento se contrae en un impensado infinitamente distendido; lo que se crea sin cesar es un mundo immanente, el plano de immanencia.

El cine no sólo presenta imágenes, sino que las rodea de un mundo, necesita circuitos que unan una imagen actual a las imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo. Según Deleuze se trata de circuitos cada vez más amplios, en lugar de los circuitos pequeños de la respuesta inmediata. El esquema sensoriomotor contrae la imagen; ahora Deleuze propone dilatarla. En el cono bergsoniano, los recuerdos más distendidos de la base suponen un vértice o presente, punto más contraído de todo el pasado. Lo real se refleja en un espejo como objeto virtual. En realidad, la imagen-recuerdo es anterior a la imagen-percepción. Deleuze afirma que la indiscernibilidad entre lo real y lo virtual se constituye en el más pequeño de los circuitos interiores, en la coalescencia entre pasado y presente. ¿Que sucede cuando seccionamos la imagen actual de su prolongamiento motor? Aparecen los grandes circuitos hasta los recuerdos más distendidos, hasta el recuerdo puro. Deleuze habla de una imagen-cristal –la imagen actual cristaliza con su propia imagen virtual–, de un circuito cristalino con dos caras que no se confunden, aunque sean indiscernibles. Entre las dos caras persistirá siempre una duda, ¿cuál es la actual y cuál la virtual? La imagen-cristal deleuzeana encierra una mutua búsqueda entre lo virtual y lo actual, entre el espíritu y la materia, más allá

¹⁶⁸ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 240-243.

de la imagen-movimiento. Búsqueda que Deleuze califica de ciega y titubeante. Un film dentro de un film¹⁶⁹.

Deleuze sintetiza las tesis bergsonianas sobre el tiempo en tres puntos. De hecho, es otra manera de enunciar la teoría bergsoniana de la memoria: “el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra en cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva”. Los modos de ser del cristal reflejan restricciones al circuito bergsoniano entre la imagen-percepción y la imagen-recuerdo. En un estado ideal, la perfección cristalina no dejaría subsistir ningún afuera. Imagen actual y virtual coexisten y cristalizan, una nos lleva a la otra. Todos los presentes pasan rodeándose a sí mismos. La escena se convierte en plano-secuencia. Ahora bien, es difícil que este cristal sea puro y perfecto, algo huye a través de una fisura. Se ve el tiempo en esa doble dimensión de los presentes que pasan y se reemplazan en dirección al futuro, y que se conservan en el pasado. El presente se ha desdoblado en dos direcciones heterogéneas. Deleuze habla de un tiempo que sale del cristal, tiempo que es libertad y creación de lo real. Deleuze también habla de un cristal en formación; en realidad todo cristal está en un proceso de constante formación que hace cristalizar todo lo que toca y al que sus gérmenes dotan de un poder de crecimiento infinito. A través del cristal se ve el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y diferenciación. Es la vida como espectáculo, y sin embargo espontánea¹⁷⁰.

Encontramos un parentesco entre la idea deleuzeana de los cristales del tiempo y el segundo epígrafe de “Introduction à la métaphysique”, en el cual Bergson reflexiona sobre la duración. Afirma que hay, por lo menos, una realidad que captamos desde dentro, por intuición y no por simple análisis: nuestra propia persona en su fluencia por el tiempo, nuestro yo que dura. Bergson sostiene que nuestra conciencia, en su mirada interior, advierte a manera de una corteza superficial solidificada todas las percepciones que nos llegan del mundo material. Percepciones que se agrupan en objetos y que

¹⁶⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 97-107.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 115-125.

despiertan en nosotros recuerdos que manifiestan, maquinalmente, hábitos o tendencias motrices, acciones virtuales más o menos ligadas a las percepciones y recuerdos. Cuanto más se exteriorizan, más distintos entre sí y más distintos de nosotros nos parecen. Constituyen la superficie de una esfera que tiende a dilatarse y perderse en el mundo exterior, a cristalizar. Y “debajo de esos cristales bien cortados y de esta congelación superficial, hay una continuidad de fluencia que no es comparable a nada que yo haya visto fluir”¹⁷¹.

La imagen moderna se instaure en lo inconmensurable o cortes irracionales, un corte que no forma parte de ninguna de las secuencias que separa. Los reencadenamientos de imágenes entre intervalos liberados o intersticios que valen por sí mismos se efectúan por fragmentación. No corresponde hablar de un “posible” prolongamiento real capaz de constituir un mundo exterior porque la imagen queda separada de él, pues ya no se cree en ese mundo exterior. Tampoco es posible interiorizar un todo como conciencia de sí. “El pensamiento, como potencia que no siempre existió, nace de un afuera más lejano que cualquier mundo exterior y, como potencia que no existe todavía, se enfrenta con un adentro, un impensable o un impensado más profundo que cualquier mundo interior”. Según Deleuze, ya no hay movimiento de interiorización o integración en un todo como conciencia de sí, sino enfrentamiento de un afuera y un adentro, el pensamiento fuera de él mismo y el impensado dentro del pensamiento. Los signos de la imagen-tiempo ya no tienen coordenadas euclidianas. Reencadenamiento perpetuo entre dos caras asimétricas –un afuera y un adentro– de una relación no totalizable: lo visual alcanza su propio límite que lo separa de la palabra, y viceversa. Acto independiente entre un afuera donde el acto de habla sube y un adentro donde el acontecimiento se hunde. Fabulación creadora y enterramiento arqueológico. El afuera y el adentro son las dos caras del intersticio, dos caras límite del corte irracional. El intersticio es un afuera autónomo que se da necesariamente en un adentro¹⁷². Las virtualidades del plano de immanencia están en vías de actualización pero todavía no son un estado de las cosas.

¹⁷¹ PM, pp. 1396-1397, 182-183.

¹⁷² Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 367-368.

En el capítulo anterior veíamos que la imagen-movimiento refleja la prioridad de la acción. ¿Es posible invertir la prioridad, es decir, movernos del centro a la periferia, experimentar una imagen que ya no sea sensomotriz? En *L'Image-temps* Deleuze busca un cine cuya esencia sea el pensamiento. Un cine cuyo objeto directo sea el mismo tiempo, no un tiempo extraído de la acción¹⁷³. Una imagen en la que el espacio nazca del tiempo¹⁷⁴. En la imagen-movimiento el todo interviene como aquello que impide a los conjuntos cerrarse sobre sí o unos sobre otros, al mismo tiempo que expresa la unidad de una duración que cambia y que no cesa de cambiar. El plano o movimiento no cesa de dividir y subdividir la duración y de reunirlos en una única y misma duración. El todo es lo que cambia, es lo abierto o la duración¹⁷⁵. El todo bergsoniano es el mundo, el universo, lo abierto; el todo deleuzeano es, ahora, el afuera, un todo no totalizable¹⁷⁶. El afuera es un virtual, es vida que da vida al adentro, pero es una vida impensable, inevitabile, indecible, inexplicable, inconmensurable, irreconciliable, imposible... Una vida no organizada, no conquistada, demasiado amplia, máximamente distendida. El afuera es la materia máximamente plegada, contraída –la duración es el grado más contraído de la materia–, materia virtual. El adentro se curva alrededor de un centro de indeterminación, se crea un horizonte, un reborde. El pliegue es vida. La materia desplegada crea mundos individuados.

¿Cómo mantener ese plano de inmanencia en un estado de persistente convulsión? El afuera, como instancia que constituye un problema –un problema no es un obstáculo– rompe el espacio sensomotor que poseía sus propios focos y trazaba entre ellos caminos y obstáculos. El afuera rompe con un espacio en el cual todo está dado, es decir, rompe con la perspectiva central. El afuera rompe, según Deleuze, con lo intolerable del mundo. El afuera pone el pensamiento fuera de sí mismo, fuera del saber, fuera de la acción... El plano de inmanencia ya no es un espacio achatado, pues el afuera

¹⁷³ Deleuze afirma que "la esencia del cine (...) tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento" (*Ibid.*, p. 225).

¹⁷⁴ Deleuze menciona como ejemplo el decorado de Parsifal (Cfr. *Ibid.*, p. 351).

¹⁷⁵ Cfr. Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 38 y 49.

¹⁷⁶ Barroso Ramos habla de ese todo, como un no-lugar formado por los diversos planos de individuación, y sostiene que Deleuze da a ese lugar de comunión el nombre de «cristal del tiempo», «circuito» o «pliegue» entre lo virtual y lo actual (Barroso Ramos, *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*, prólogo, VII).

consigue dar curvatura al plano. La situación sensomotriz ya no anula el afuera. En el plano de inmanencia se dirime un afuera y un adentro de tensiones y contra-tensiones que agitan este plano sin cesar. Afuera y adentro se habrían constituido por recíproca adaptación. Un problema es inseparable de una elección. Y Deleuze afirma que cuando el problema recae sobre cuestiones de orden existencial, la elección se identifica cada vez más con el pensamiento viviente, con una decisión insondable. La elección prescinde de todo automatismo y cualquier camino trazado de antemano. Elección que recae sobre el modo de existencia de aquel que elige, y no sobre tal o cual término. La elección abarca un dominio tan grande como el pensamiento, algo más profundo que todo vínculo con el mundo¹⁷⁷. El todo no está dado. ¿No está entonces Deleuze aceptando la idea de finalidad, idea que comporta libertad?

En la V conclusión de *Matière et mémoire*. Bergson reconoce que en este escrito ha tratado poco del espíritu, y contra la teoría de la conciencia-epifenómeno, sostiene que la selección de las percepciones entre las imágenes en general es el efecto de un juicio que anuncia el espíritu. El texto dice: “el universo material mismo, definido como la totalidad de las imágenes, es una especie de conciencia, una conciencia donde todo se compensa y se neutraliza, una conciencia de la que todas las partes eventuales se equilibran unas con otras a través de reacciones siempre parejas a las acciones, impidiéndose recíprocamente dejar reborde. Pero para contactar con la realidad del espíritu, es preciso ubicarse en el punto en que una conciencia individual, prolongando y conservando el pasado en un presente que se enriquece con él, se sustrae de este modo a la ley misma de la necesidad, la cual pretende que el pasado se suceda sin cesar a sí mismo, en un presente que simplemente lo repite bajo otra forma y que siempre transcurre completamente. Al pasar de la percepción pura a la memoria, marchábamos definitivamente de la materia al espíritu”¹⁷⁸. Deleuze no seguirá esta vía.

¹⁷⁷ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 235-238.

¹⁷⁸ MM, pp. 365, 264-265.

¿Es posible asignar un término a la acción del espectador? El *Impulso vital*. La idea bergsoniana de finalidad. Contornos e intersticios. Creación, invención, libertad... ¿Dualismo o monismo? Acción trascendente y acción inmanente

¿Qué pasa cuando ese cristal deleuzeano tiene un defecto, una falla? Deleuze habla entonces de una profundidad de campo por la que algo se fuga: un nuevo real. Lo que se ve a través de este cristal es el tiempo en su doble movimiento de hacer pasar los presentes, reemplazándolos en dirección al futuro mientras conserva todo el pasado. "El tiempo en el cristal se ha diferenciado en dos movimientos, pero es uno de los dos el que se encarga del futuro y de la libertad, a condición de salir del cristal. Entonces lo real será creado, al mismo tiempo que escapa a la eterna remisión de lo actual y lo virtual, de lo presente y lo pasado"¹⁷⁹. Recogemos, también, ese pasaje en el que Deleuze afirma que para Bergson "la Duración, la Vida, es de derecho memoria, es de derecho conciencia, es de derecho libertad. De derecho significa virtualmente. Toda la cuestión (*quid facti?*) está en saber bajo qué condiciones la duración llega a ser *de hecho* conciencia de sí, cómo la vida accede *actualmente* a una memoria y a una libertad de hecho"¹⁸⁰.

Deleuze encuentra la respuesta en unos textos de *L'Évolution créatrice* en los cuales Bergson habla de una ancha corriente de conciencia que, cargada de una enorme multiplicidad de virtualidades, ha arrastrado a la materia hacia la organización, es decir, la vida. Movimiento lento que, si bien por una vía tendía a fijar su atención en el propio movimiento, por otra lo hacía en la materia que atravesaba. La inteligencia se adapta a los objetos de fuera, circulando entre ellos, eludiendo barreras y ensanchado su dominio. Y liberada, puede replegarse sobre sí misma y despertar las virtualidades de intuición que aún conserva. El hombre ocupa, entre los seres conscientes, un lugar privilegiado¹⁸¹. En *L'Évolution créatrice* Bergson otorga al universo en su conjunto aquellas categorías que en sus anteriores trabajos había encontrado en el hombre. El universo dura y está atravesado por una

¹⁷⁹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 118-122.

¹⁸⁰ Deleuze, *El bergsonismo*, p. 112.

¹⁸¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 52 y 112; EC, pp. 649-650, 182-183; ES, p. 818-820, 5-8.

corriente de conciencia –corriente creadora, causa profunda de las variaciones– que se transmite de un germen a otro, sin mermar, sin perder fuerza. La vida se manifiesta como un impulso, un movimiento espontáneo, una tendencia a obrar sobre la materia bruta, una imprevisible creación de formas, una inmensa corriente de conciencia, una fuerza espiritual que extrae de sí misma más de lo que contiene, capaz de crear especies nuevas y que aún divergiendo cada vez más, al llegar a ciertos puntos definidos, podrían evolucionar de idéntica manera. Bergson llama a este principio *élan vital*¹⁸². El impulso vital sólo pasa con éxito sobre la línea del hombre, razón de ser de la evolución en su totalidad. Deleuze finaliza *Le Bergsonisme* relacionando el impulso vital con la memoria y la duración, y confirmando que en la línea del hombre este impulso toma conciencia de sí¹⁸³. En los escritos objeto de nuestro trabajo, Deleuze sólo utiliza la expresión “impulso vital” en dos ocasiones¹⁸⁴.

A Deleuze no le incumben las actualizaciones de un virtual. Tanto en *L'Image-mouvement* como en *L'Image-temps* su ámbito de reflexión no excede de las imágenes como virtualidades de un plano de inmanencia. Lo virtual es, en Deleuze, anterior a la trascendencia de ese virtual como actualidad superior. Deleuze descarta recurrir a formas ya dadas en las cuales sea imposible insertar la acción del lector, del vidente. Lo virtual es real; no hay necesidad alguna de invocar un trascendente, un posible. En este punto los caminos de Bergson y Deleuze son, en apariencia, totalmente divergentes. Preferimos hablar de inmanencia y trascendencia como tendencias más que de estados: la vía que tiende a lo inmanente conserva algo de trascendente y la que tiende a la trascendencia conserva algo de inmanencia. El mismo Deleuze justifica la conciliación entre los dos momentos del método bergsoniano postulando que no hay diferencias de naturaleza entre dos tendencias, entre extensión y duración, sino que una de las dos direcciones toma sobre sí todas las diferencias de naturaleza y la otra las diferencias de grado. La duración comprende todas las diferencias

¹⁸² Cfr. EC, pp. 507-517, 15-27.

¹⁸³ Deleuze, *El bergsonismo*, p. 120.

¹⁸⁴ En *L'Image-mouvement* Deleuze afirma que en las últimas películas de Chaplin –*Candilejas* es el ejemplo concreto– “las pequeñas diferencias de los hombres o de un mismo hombre pasan a ser, por su cuenta, estados de vida aun en lo más bajo, variaciones de un impulso vital que el payaso puede imitar (Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 243).

cualitativas hasta el punto de definirse como la alteración consigo misma. La extensión experimenta exclusivamente diferencias de grado hasta el punto de aparecer, el espacio, como el esquema de una divisibilidad infinita. Por eso ya no hay diferencia de naturaleza entre dos tendencias, sino diferencias entre diferencias de naturaleza que corresponden a una tendencia y diferencias de grado que remiten a otra¹⁸⁵.

La noción de finalidad es capital en la filosofía de Bergson. La existencia de órganos de idéntica estructura y mecanismos análogos que encontramos en líneas evolutivas muy divergentes es, para Bergson, una prueba de la finalidad en la evolución de la vida: las profundas semejanzas entre el ojo de un vertebrado y el ojo de un molusco serán el recurso científico al que Bergson acudirá varias veces para argumentar sus tesis¹⁸⁶. Deleuze resume magistralmente el primer capítulo de *L'Évolution créatrice* –la idea bergsoniana de finalidad– en el siguiente texto: “en los procesos de actualización, la categoría misma de semejanza se encuentra subordinada a la de divergencia, de diferencia o de diferenciación. Aunque las formas o los productos actuales puedan parecerse, ni los movimientos de actualización se parecen, ni los productos se asemejan a la virtualidad que encarnan. Por eso la actualización y la diferenciación son una verdadera creación. Es preciso que el Todo *Cree* las líneas divergentes según las cuales se actualiza y los medios desemejantes que utiliza en cada línea. Hay finalidad, porque la vida no opera sin direcciones; pero no hay «fin», porque dichas direcciones no preexisten ya hechas, sino que son creadas «a la par» del acto que las recorre. Cada línea de actualización corresponde a un nivel virtual; pero debe inventar cada vez la figura de esta correspondencia, crear los medios para el desarrollo de lo que sólo estaba envuelto, para la distinción de lo que estaba confuso”. Duración y finalidad están íntimamente relacionadas. La vida progresa, y este progreso es duración. Cuando dirigimos la mirada hacia el camino recorrido vemos que este camino ha sido creado a la vez que el acto que lo recorre y que no es más que ese mismo acto. La evolución de la vida,

¹⁸⁵ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 96-97.

¹⁸⁶ Cfr. EC, pp. 574-578, 94-98.

es decir la duración, implica en todo momento una interpretación psicológica¹⁸⁷. El todo nunca está dado.

El finalismo no acepta, según Bergson, una finalidad "externa" en virtud de la cual los seres vivos estarían coordinados los unos con los otros, pues propone una finalidad "interna" por la cual se dice que cada ser está hecho para sí mismo. Bergson se opone a una finalidad inmanente a la vida, a un plan que se realiza, a ese finalismo radical que se ha reducido hasta tal punto de no abarcar más que un solo ser vivo a la vez¹⁸⁸. Si el ser vivo tiene finalidad, comenta Deleuze, la tiene en la medida en que está esencialmente abierto a una totalidad también abierta. Bergson zanja la cuestión al escribir que "por radical que nuestra propia tesis pueda parecer, o la finalidad es externa o no es nada de nada". Puntualizará esta idea afirmando que "en la naturaleza no hay ni finalidad meramente interna ni individualidad marcada de un modo absoluto". Cada elemento organizado que entra en la composición del individuo tiene una cierta individualidad y cada uno podría reivindicar su principio vital si el individuo ha de tener el suyo. Pero el individuo no es lo bastante independiente ni permanece aislado del resto para poder concederle un principio vital propio. Bergson resuelve el sistema afirmando que todo ser vivo permanece unido a la totalidad de los seres vivos, por la vía de una descendencia divergente a partir de un centro u origen de la vida. La finalidad abarcará entonces la vida entera, una vida común a todos los vivientes. Pero es una finalidad que deja a cada ser viviente individualizarse en cierto grado. Bergson reconoce ciertas incoherencias y lagunas, pero se decide por la hipótesis que coordina no sólo las partes de un organismo al propio organismo, sino cada ser vivo con el conjunto de los demás seres vivos¹⁸⁹.

Ya sabemos que entre intelectualidad y materialidad hay, según la forma que Bergson atribuye a nuestra inteligencia, una mutua adaptación. El objeto de nuestra inteligencia es la materia; es, en realidad, aquello que podemos utilizar de la materia. Transcribimos de nuevo el texto de *L'Évolution créatrice* que habíamos escogido para adentrarnos en la memoria

¹⁸⁷ Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 111-112; Cfr., EC, pp. 537-538, 51-52.

¹⁸⁸ Cfr. EC, pp. 528-529, 39-41.

¹⁸⁹ Cfr. EC, p. 529-531, 41-44 y 541-55; Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 111.

bergsoniana: "Nuestras percepciones nos dan el dibujo de nuestra acción posible sobre las cosas más que el de las cosas mismas. Los contornos que hallamos en los objetos indican, simplemente, lo que podemos alcanzar y modificar de ellos. Las líneas que vemos trazadas a través de la materia son las mismas de acuerdo con las cuales estamos llamados a circular. Contornos y caminos se han ido acusando a medida que se preparaba la acción de la conciencia sobre la materia, es decir, en suma, a medida que se constituía la inteligencia"¹⁹⁰. Los contornos que nuestra inteligencia delimita son el ámbito de nuestro trabajo, son el lugar en el que nuestra inteligencia inserta su acción, una acción eficaz, una acción que se adapta a los objetos. Ahora bien, entendemos que los contornos de estos objetos deben ser suficientemente permeables para que nuestra acción, también nuestro yo psicológico, los modifiquemos según nuestras necesidades.

Bergson sostiene que la percepción no consiste sólo en las impresiones recibidas, incluso elaboradas por el espíritu, sino que "toda percepción atenta supone verdaderamente, (...) una *reflexión*, es decir, la proyección exterior de una imagen activamente creada, idéntica o semejante al objeto, y que viene a modelarse sobre sus contornos". Se trata de la intervención de imágenes almacenadas en la memoria. Toda imagen-recuerdo capaz de interpretar nuestra percepción actual se inserta de tal modo que ya no discernimos la percepción del recuerdo. Bergson afirma que "nuestra percepción distinta es verdaderamente comparable a un círculo cerrado, en el que la imagen-percepción dirigida sobre el espíritu y la imagen-recuerdo lanzada en el espacio corren una detrás de otra"¹⁹¹. Es el momento de una auténtica creación, invención, expansión intelectual. En "Introduction à la métaphysique" sostiene que "hay una realidad exterior y sin embargo dada inmediatamente a nuestro espíritu; esta realidad es movilidad, tendencia, en cuanto que no existen cosas hechas, sino cosas que se hacen". Bergson afirma que "las demostraciones que se han dado sobre la relatividad de nuestro conocimiento están, (...) manchadas con un vicio original: suponen,

¹⁹⁰ EC, pp. 655, 189-190. Traducimos el término francés "dessin" por dibujo; pero un dibujo intencionado, elaborado, un dibujo adaptado a la influencia que podemos ejercer sobre las cosas. Una especie de constante bosquejo que busca la forma más útil.

¹⁹¹ MM, pp. 248-249, 112-113. Es el único texto de *Matière et mémoire* en que Bergson utiliza la expresión "imagen-percepción".

como el dogmatismo que atacan, que todo conocimiento debe necesariamente partir de conceptos de contornos acabados, para alcanzar con ellos la realidad que fluye”¹⁹².

En *L'Évolution créatrice* leemos que “las cosas se constituyen por el corte instantáneo que en un momento dado practica el entendimiento en un flujo de esa especie, y lo que es misterioso cuando se comparan los cortes entre sí, resulta claro cuando uno se refiere al flujo”¹⁹³. La yuxtaposición de todas las vistas instantáneas no nos permite elevarnos a una intuición que no hemos tenido o, mejor aún, que no hayamos vivido. Y aunque nos situemos en la misma realidad, sólo percibimos distintos planos de esa realidad, apuntes, contornos que tienen, para nosotros, un especial interés. Consideramos el todo bajo un cierto aspecto. Estos contornos no han sido obtenidos por una fragmentación, sino por análisis: percibimos, dirá Bergson, elementos, no partes de esa realidad, pues la recomposición que de ella podemos hacer es siempre artificial¹⁹⁴. En el capítulo anterior citábamos un texto de Bergson en el que asegura que mientras la fabricación procede por asociación y acumulación, la organización –la vida– lo hace por disociación y desdoblamiento. Pero, sigue Bergson, todavía hay una diferencia más profunda. La obra fabricada dibuja la forma del trabajo de fabricación, es decir, la máquina deja ver todas las piezas y el proceso de su reunión. En cambio, un aparato organizado representa todo el trabajo organizador, pero “el todo de una máquina organizada representa, en rigor, la totalidad del trabajo organizado (aun cuando esto no sea verdad más que de un modo aproximado), pero las partes de la máquina no corresponden a partes del trabajo, pues *la materialidad de esa máquina no representa ya el conjunto de medios empleados, sino un conjunto de obstáculos superados*”¹⁹⁵.

¹⁹² Cfr., PM, pp. 1420-1421, 211-213.

¹⁹³ EC, p. 706, 250.

¹⁹⁴ Cfr. PM, pp. 1403-1404, 191-192.

¹⁹⁵ EC, pp. 573-575, 93-95. Se trata de un texto en el que Bergson expone su teoría del impulso vital. El ejercicio de una función es la finalidad que organiza una máquina: “La visión de un ser viviente es una visión eficaz, limitada a los objetos sobre los que puede actuar; es una visión *canalizada*, y el órgano visual simplemente simboliza el trabajo de canalización. Desde este momento, la creación del órgano visual ya no se explica por el conjunto de sus elementos anatómicos, del mismo modo que la apertura de un canal no se explicaría por un supuesto acarreo de tierra que haya formado sus orillas”.

¿Cómo podemos conocer los cuerpos organizados, si el campo de acción de la inteligencia es la extensión –la materia bruta– y el instinto no tiene capacidad para reflexionar sobre la vida? La materia viva, es decir, los cuerpos organizados, se presentan a la acción de la inteligencia en la medida en que puedan ser tratados por los procedimientos propios de la ciencia positiva: por los métodos de la física y de la química. Los seres vivos sólo serán objeto de estudio científico si son asimilados a una máquina: las células serían las partes de esa máquina y el organismo su reunión. Nuestra inteligencia se subleva contra la originalidad e imprevisión de las formas. En *L'Évolution créatrice* Bergson sostiene que la inteligencia humana, tal como ha sido moldeada por la evolución de la vida, sólo tiene como función esencial iluminar la conducta del hombre, preparar la acción sobre las cosas y prever para una situación dada los sucesos favorables o desfavorables. La ciencia –la física y la química– observa un momento del proceso evolutivo sustrayéndose a la influencia de la duración; la ciencia así entendida rompe la continuidad de la vida y sólo conserva de las cosas la repetición¹⁹⁶.

En *L'Image-mouvement* Deleuze busca siempre el entorno en que lo virtual todavía no se ha individuado, esa secuencia que se hunde de nuevo en el plano de inmanencia. Deleuze, en su propuesta de imágenes para el cine no necesita actualizar, trascender..., se queda en lo virtual, en lo no configurado. El ámbito de especulación de Deleuze es aquello que falta en el correlato, lo que se escapa entre la acción recibida y la ejecutada, la posibilidad de invertir la situación... Indecisiones y sucesivas situaciones equívocas en la acción que forman unas con otras, y con los instantes de duda que las suscitan: una línea quebrada de recorrido imprevisible. Medios y acontecimientos se multiplican y se desdoblan sin sucesión temporal. El camino más corto ya no es la línea recta. El trazado englobante de un gran contorno es sustituido por un trazado quebrado¹⁹⁷. En las primeras páginas de *Les Données immédiates* Bergson reflexiona sobre la idea de ritmo y proporción, y afirma que a nuestra conciencia reflexiva le repugna toda representación dinámica, pues se adapta perfectamente a las distinciones tajantes que se expresan sin dificultad con palabras, y a las cosas de

¹⁹⁶ Cfr. EC, p. 519, 29.

¹⁹⁷ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 237-238.

contornos bien definidos como las que se perciben en el espacio. Así, preferiríamos una línea curva a una quebrada porque, aunque la curva cambia de dirección en todo instante, cada nueva dirección estaría indicada en la precedente. Nuestro razonamiento es capaz de advertir la regularidad de un ritmo en el movimiento; establecemos así una comunicación entre éste y nosotros¹⁹⁸. Dos formas –la curva y la quebrada– que sugieren dos tipos de adaptación entre intelecto y materialidad: lo previsible y conocido, y lo desconocido, inédito, incógnito, ignoto...

Deleuze habla de la imagen-acción como una representación orgánica. Todo está perfectamente definido, incluso entre oposiciones y complementariedades. Situaciones, el medio, las potencias... El cuadro es el lugar propio de todas las tensiones y contra-tensiones, de la alternancia entre conflicto y acuerdo, lo abierto y lo cerrado, fuerzas hostiles y favorables, contracción y dilatación, etc. No hay nada fuera de la superficie del plano o de la sucesión de planos, fuera de la pantalla. El todo, el medio y sus fuerzas, se incurva alrededor del grupo o del personaje, actúa sobre ellos y lanza un desafío; configura una situación en la que el personaje queda atrapado. Éste reacciona para responder a la situación, modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación, con otros personajes; es el momento de la acción propiamente dicha. Todo está dado, individuado. De una situación englobante a la acción, o de una acción o comportamiento a una situación parcialmente revelada y hacia una nueva acción, no apreciamos salto cualitativo alguno. Un esquema sensomotor que se adueña de la imagen. Deleuze enuncia unas leyes propias de la imagen-acción que resume diciendo que la representación orgánica está regida por "*una gran desviación entre la situación y la acción futura, pero esa desviación sólo existe para ser colmada*"¹⁹⁹. En cambio, en *L'Image-temps* Deleuze entiende la pantalla como la membrana cerebral o lugar de enfrentamiento directo entre pasado y futuro, entre lo interior y lo exterior, el afuera y el adentro, sin interposición de un espacio que introduzca distinciones. Pero ya en *L'Image-mouvement* descubrimos el esfuerzo de Deleuze por remontarse, en el trascurso de la percepción a la acción, hasta un virtual puro y simple. ¿Cómo introducir la

¹⁹⁸ Cfr. DI, pp. 9-12, 6-9.

¹⁹⁹ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 216-224.

potencia del pensamiento en un proceso que desemboca en la inserción de nuestro intelecto contraído en una materia infinitamente distendida? ¿Es posible alcanzar un espacio desposeído de direcciones privilegiadas, un espacio no configurado lingüísticamente?

Para adentrarnos en la idea deleuzeana del espacio, debemos trasladarnos a un plano que no se defina por un sujeto o un objeto capaces de contenerlo, y situarnos en un virtual, en un espacio de acontecimientos y singularidades, donde los medios no estén actualizados ni los comportamientos encarnados. Deleuze distingue tres nociones: a un ámbito físico-biológico le afecta la noción de medio; al dominio matemático le corresponde la noción de espacio; y en el terreno estético corresponde hablar de la noción de paisaje. Cada una de ellas suscita dos concepciones distintas. Nos detenemos en el ámbito matemático. Deleuze habla de espacios límite que difieren en naturaleza: un espacio vacío y un espacio desconectado cuyas partes pueden empalmarse en una infinidad de maneras. Los dos límites se reúnen en lo que Deleuze llama un "espacio cualquiera"²⁰⁰. Deleuze habla de distintos tipos de espacio y estipula las condiciones bajo las cuales se pasa de un espacio a otro a partir del concepto matemático de espacio topológico. Entendemos por espacio topológico una estructura matemática que permite la definición formal de conceptos como convergencia, conectividad, continuidad, vecindad, usando subconjuntos de un conjunto dado²⁰¹.

²⁰⁰ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 261-263.

²⁰¹ En un texto de *L'Image-mouvement* Deleuze ofrece una definición, desde un punto de vista filosófico, de un espacio topológico: "La divisibilidad de la materia significa que las partes entran en conjuntos variados, que no cesan de subdividirse en subconjuntos o de ser ellos mismos el subconjunto de un conjunto más vasto, el infinito" (Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 33). Los espacios topológicos se definen como un conjunto X compuesto de una colección T de subconjuntos abiertos de X , que satisfacen las siguientes propiedades: el conjunto vacío y el conjunto X pertenecen a T ; la intersección de cualquier subconjunto finito de T pertenecen a T ; y la unión de toda colección de conjuntos de T también pertenece a T . El conjunto de los números reales y el subconjunto de los intervalos –los intervalos abiertos son los que contienen puntos en la frontera– y de las reuniones cualesquiera entre ambos es un ejemplo de espacio topológico. Una característica fundamental de los conjuntos o subconjuntos que componen un espacio topológico es que son abiertos. Un conjunto abierto, en topología, y en general en matemáticas, es un conjunto en el que todos y cada uno de sus elementos están rodeados por otros elementos que también pertenecen al conjunto. Es decir, cualquier elemento del conjunto nunca puede llegar a tocar la frontera del conjunto, pues siempre habrá más elementos entre él y dicho borde.

En *Les Données immédiates*, Bergson reflexiona sobre las cuestiones del tiempo y del espacio. Ya hemos tratado algunos de estos aspectos. Coexistencia y sucesión son las dos formas en que se nos presenta lo homogéneo. Pero si la homogeneidad es la ausencia de cualidad, ¿cómo pueden distinguirse entre sí dos formas de lo homogéneo? El espacio, principio de diferenciación distinto del cualitativo, nos permite distinguir sensaciones simultáneas e idénticas, es decir, una realidad sin cualidad. De hecho, interpretamos una diferencia de cualidad según una diferencia de situación. Nuestra mente percibe en forma de homogeneidad extensa aquello que le es dado como heterogeneidad cualitativa. En este punto Bergson propone distinguir entre la percepción de la extensión y la concepción del espacio. Las determinaciones o direcciones del espacio no revisten para el animal una forma puramente geométrica, homogénea. Bergson sugiere que también a nosotros nuestra propia extensión nos presenta una diferencia de cualidad, pero a diferencia de los animales, tenemos la facultad de percibir o de concebir un espacio sin cualidad. El tiempo es considerado como un medio indefinido, diferente del espacio, pero homogéneo como él. Un tiempo despojado de duración, un tiempo dado todo a la vez. Concebimos que las cosas materiales exteriores unas a otras y exteriores a nosotros mismos adoptan este doble carácter de la homogeneidad de un medio que establece intervalos entre ellas y fija sus contornos. La exterioridad es el carácter propio de aquello que ocupa espacio, mientras que los hechos de conciencia no son exteriores unos a otros, sino que incluso siendo sucesivos, se penetran unos a otros, a no ser que construyamos con ellos una inadecuada representación del espacio con la duración²⁰². En coherencia con esa recíproca adaptación entre intelectualidad y materialidad de las cosas, Bergson afirma que “el espacio de nuestra geometría y la espacialidad de las cosas se engendran mutuamente por la acción y la reacción recíprocas de dos términos que son de una misma esencia, pero que marchan en sentido inverso uno de otro”²⁰³.

Deleuze determina dos clases de signos de imagen afección: la cualidad-potencia expresada en un rostro y la cualidad-potencia expuesta en un

²⁰² Cfr. DI, pp. 64-67, 70-74.

²⁰³ EC, pp. 667, 203-204.

espacio cualquiera. Un primer plano extrae el rostro de toda dimensión espacio-tiempo. El primer plano niega la perspectiva. ¿Puede el afecto obtener un espacio sin rostro e independiente de un primer plano? ¿Cómo conseguir un espacio de convergencias y continuidades, reuniones y divisiones, un espacio donde el acontecimiento no se reduzca a un estado de cosas?

Un espacio cualquiera es parte del acontecimiento que no se ha reducido a un estado de cosas. Un espacio que ha perdido su homogeneidad: sus partes no son exteriores unas a otras ni a nosotros. Espacio sin contornos definidos, donde se ha disipado toda relación métrica, es decir, la conexión de sus partes. Espacio inestable, heterogéneo, sin vínculos, sin presencias. Espacio de potencialidades no actualizadas y materia no individuada. Espacio ilimitado, de sombras, tinieblas y luz, sin referencia temporal. Espacios desconectados o vaciados. Espacio inhabitable, sin coordenadas. Espacio en el que el hombre está ausente. Un espacio cualquiera es, según Deleuze, un espacio topológico en el cual todavía no se han definido las colecciones o subconjuntos que trazarán las direcciones de ese espacio. Deleuze habla de una imagen arqueológica, estratificada o tectónica. Lo lluvioso como afecto presenta la lluvia tal como es en sí, aunque esté actualizado en un estado de cosas. Deleuze propone estrategias de orden cinematográfico para remontarse desde una acción hasta una afección. Cualidades-potencia, afecciones, singularidades, son en sí mismas virtuales puros en el plano de inmanencia; pertenecen a espacios dinámicos que permanecen en un estado de suspensión antes de actualizarse en formas posibles. Un espacio cualquiera es un lugar dinámico, de continua creación, y aunque no de acción, puede anunciar la acción que cristalizará en un plano dinámico particular e individuado. Un espacio cualquiera no tiene recorridos asignados ni lugares estratégicos²⁰⁴. Deleuze otorga indistintamente las características de virtual y posible a un espacio cualquiera. ¿Acaso Deleuze se ha olvidado de su acertada reflexión sobre las diferencias entre lo actual y lo virtual, lo posible y lo real en *Le Bergsonisme*? ¿No sería mejor definir un espacio cualquiera como un posible que todavía no se ha realizado; lo real será una limitación de este posible?

²⁰⁴ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 159-163 y 174-175.

Nos detenemos en la reflexión deleuzeana sobre cómo construir un espacio cualquiera según el procedimiento de la abstracción lírica. Partimos de un espacio determinado, de un estado de las cosas hecho de una alternancia de símbolos: el blanco señala el deber, el negro la impotencia. El espíritu ha de elegir entre dos modos de existencia, pero cuando elegimos, lo elegido ya no se distingue de la elección. Deleuze sostiene que sin movernos de lugar hemos pasado de un espacio físico a un espacio espiritual. Afirma que hemos seguido el proceso que sugiere Bergson con su principio de fragmentación²⁰⁵. Deleuze recurre a un texto de "Introduction à la métaphysique", en el que Bergson afirma que es absurdo reconstruir una cosa a través del análisis de una parte o por operaciones practicadas sobre meros elementos simbólicos de esa cosa, pero deja abierta la posibilidad de su reconstrucción mediante fragmentos de la cosa, es decir, por lo que llama "partes componentes" de esa cosa y no por "expresiones parciales"²⁰⁶. El blanco y el negro de un espacio determinado serían fragmentos, partes componentes de un espacio espiritual.

Un mundo originario se sitúa en un estadio en el cual las cualidades y potencias –virtualidades– se captan como actualizadas en estados de cosas, en lugares geográfica e históricamente determinados. Entramos en el ámbito de la imagen acción, en un medio en el que el realismo se opone al idealismo de la afección. Hemos dejado el par "Espacios cualesquiera-Afectos" propio de la imagen-afección para dirigirnos a la imagen-acción con el par "Mundos-originarios-Pulsiones". ¿Afecto degenerado o acción embrionaria? Ya no es una afección pero todavía no ha llegado a la acción. Un mundo originario difiere de un espacio cualquiera porque sugiere el fondo de los medios determinados, aunque no es un medio determinado. Una pulsión no es un afecto, es una impresión pero todavía no es una expresión, y tampoco debe confundirse con los sentimientos o emociones que regulan un comportamiento. No es un lugar de paso, sino de consistencia y autonomía. Percibimos los mundos originarios como el cimiento de los medios reales, de los espacios actualizados. La pulsión es la energía, la crueldad del tiempo cronológico que inserta su acción contraída en esos mundos infinitamente

²⁰⁵ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 170-171.

²⁰⁶ Cfr. PM, pp. 1403-1405, 191-192.

dilatados, en una materia virgen, en un sin-fondo constituido por materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos que no remiten a sujetos constituidos: un desierto, un bosque virgen, una superficie helada... Un mundo originario es inmanente al medio o espacio real, pero coexiste con los accidentes que le otorgan su eventualidad. El mundo originario no elude una realidad temporal y geográfica como fondo; las pulsiones están extraídas de comportamientos reales –pasiones, emociones...– que los humanos experimentan en un medio determinado. Un mundo originario dura en un movimiento de deconstrucción más que de construcción. La crueldad del tiempo también origina mundos de necesidad, de repetición, de eterno retorno... Deleuze describe la imagen-pulsión como violencia en acto antes de entrar en acción, violencia innata, estática, originaria, violencia que invade un medio dado, pulsión que ya no sabe de otra satisfacción que la de apoderarse del medio y que opta por el pedazo más difícil de alcanzar. Deleuze predice que todas las pulsiones se reúnen en una sola y misma pulsión de muerte. La pulsión toma como sea, con astucia y con violencia, de lo que el medio le presenta. La pulsión nunca supone resignación, sino que siempre recobra su potencia de elección. Lugares sin perspectiva o de multiplicidad de perspectivas, lugares que no se sabe si son naturales o artificiales, máquinas de movimientos inesperados que dejan ver todas sus facetas y que afectan a todas las facetas de los elementos que las rodean²⁰⁷. Deleuze percibe en la imagen-pulsión un cine que se aproxima a una imagen-tiempo. Pero precisamente la dependencia de una pulsión impide que este cine alcance el tiempo por sí mismo.

En *L'Image-temps* Deleuze nos presenta un espacio que nace del tiempo, es decir, un nuevo régimen de la imagen. Un espacio que surge de un encabalgamiento de perspectivas, anterior a la acción, donde conjuntos inconexos interfieren y rivalizan. Un espacio sin límites ni obstáculos, una manera de pertenecer a diversos conjuntos incompatibles y sin embargo

²⁰⁷ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 179-189. Deleuze también apunta algunos escenarios propios de un mundo originario: "El mundo originario está poblado de grutas y de pájaros, pero también de fortalezas, helicópteros, esculturas, estatuas; y no sabe si sus canales son artificiales o naturales, lunares. El mundo originario no opone la Naturaleza a las construcciones del hombre: ignora esta distinción que sólo vale en los medios derivados. Pero surgiendo entre un medio que no acaba de morir y otro que no acaba de nacer, se apropia tanto de los restos de uno como de los esbozos del otro. (...) El mundo originario abraza el futurismo y el arcaísmo".

coexistentes. Deleuze invoca una imagen cinematográfica que presente una experiencia directa del tiempo, anterior a cualquier motricidad del cuerpo. Experiencia que requiere ir más allá de todas las informaciones visuales y sonoras, y extraer de ellas un acto puro, un acto creativo, en lugar de explotarlo y sacarle beneficio. Acto capaz de superar todos los estratos visuales del espacio; acto que accede a un pensamiento puro, a lo impensado del pensamiento. Expresiones que emanan reverberaciones de la duración bergsoniana. Deleuze afirma que nos enfrentamos a una complejidad que desborda al individuo psicológico, una complejidad no totalizable, no representable por un solo individuo. Una complejidad que desborda la memoria-contracción y que necesita recurrir a la memoria-recuerdo. Una complejidad que sólo encontrará su representación en el autómata espiritual, una memoria-recuerdo colectiva²⁰⁸. Deleuze habla de unos medios técnicos que comportan ya la imagen-tiempo: la proyección y la transparencia; situaciones en la cuales la organización del espacio ha perdido sus direcciones privilegiadas, y ante todo, el privilegio de la vertical; espacios omnidireccionales que no cesan de modificar sus ángulos y sus coordenadas, de intercambiar la vertical y la horizontal, de enredar sus direcciones y orientaciones. La propia pantalla ya no es el marco de referencia a la postura humana respecto a un espacio dado, sino un tablero de información en el cual los personajes, los objetos y las palabras se inscriben como datos. Un cine en el que lo sonoro adquiere la categoría de imagen autónoma respecto a la visual²⁰⁹.

Deleuze recurre al esquema bergsoniano de la memoria que comenta en el cuarto y quinto capítulos de *L'Image-temps*. En algunos pasajes de este segundo libro confronta Welles con Resnais. En uno de los textos afirma que en el primero los niveles del pasado coexisten y se confrontan con relación a un punto fijo; en el segundo desaparece este centro. En su mirada sobre la

²⁰⁸ Deleuze habla de diversos autómatas: el autómata espiritual de la lógica invocado por Spinoza y Leibniz, el autómata psicológico de la psiquiatría de Janet, el autómata mental representado por Hitler y que sojuzga a los autómatas psicológicos, el autómata espiritual separado del mundo exterior y animado por un afuera (Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 347 y ss). El autómata bergsoniano es el modelo de hombre impulsivo, el hombre que vive puramente el presente, que responde a una excitación a través de una reacción inmediata que la prolonga, algo propio de un animal inferior (Cfr. MM, p. 294, 170). Las diversas nociones de autómata y sus semejanzas y divergencias desbordan el ámbito de este trabajo.

²⁰⁹ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 352-359.

obra de Resnais, Deleuze descubre la idea bergsoniana de diferentes flujos coexistentes, duraciones inferiores y superiores al hombre. Un comentario sobre *Je t'aime je t'aime* nos remite a la idea de la duración como multiplicidad cualitativa: "El continuo no cesa de fragmentarse para dar otro continuo, él mismo es la fragmentación. Las fragmentaciones no son inseparables de la topología, es decir, de la transformación de un continuo". Deleuze afirma que las características de la imagen del cine moderno ya no son el espacio y el movimiento, sino la topología y el tiempo. Y un poco más abajo añade: "Lo mismo que en la matemática, los cortes no indican soluciones de continuidad sino reparticiones variables entre los puntos de lo continuo"²¹⁰.

Espacios cualesquiera y mundos originarios presuponen la independencia de un medio –independencia respecto de los personajes y del espectador– en el cual se define una situación sensomotriz. Los personajes reaccionan a las situaciones, o bien actúan de tal forma que ponen la situación al descubierto. Se trata, según la calificación de Deleuze, de una narración o descripción orgánica. En cambio, la narración cristalina supone un desmoronamiento de los esquemas sensomotores. Emergen situaciones ópticas y sonoras puras en las cuales los personajes no deben reaccionar, sino ver y oír lo que tienen alrededor. Situaciones en las cuales el espacio deja de organizarse según tensiones, obstáculos, medios... La narración cristalina quiebra la complementariedad de un "espacio hodológico"²¹¹ vivido –campo de fuerzas, de tensiones y contratensiones– y un espacio euclidiano representado. Deleuze, una vez realizada la advertencia de que se sustrae del terreno científico, habla de espacios riemannianos, espacios cuánticos, espacios probabilísticos y topológicos, espacios cristalizados; espacios vacíos, espacios amorfos, etc. Espacios que implican relaciones no localizables. Espacios que son presentaciones directas del tiempo. El tiempo cronológico propio de un régimen cinético, deja paso a un tiempo o régimen crónico que origina movimientos "anormales" y "falsos". Un tiempo que se presenta directamente

²¹⁰ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 163-164 y 170.

²¹¹ Según Kurt Lewin, un espacio hodológico es aquel que engloba al sujeto en cualquier situación y que corresponde a una visión cualitativa, subjetiva e individual del espacio ligado a un deseo o a un proyecto de acción (Martínez Contreras, Jorge y Ponce de León, Aura, coordinadores, *El saber filosófico: Antiguo y moderno*, siglo XXI editores, México, 2007, p. 197).

según esas dos formas que Deleuze llama “las puntas de presente desactualizadas” y las “capas de pasado virtuales”. Espacios y mundos inseparables de una irreductible multiplicidad. ¿Qué es lo real y qué es lo imaginario? Lo descriptivo o proyectivo ha sido sustituido por lo narrativo o tenebroso: “el plano secuencia con profundidad de campo señala poderosamente los volúmenes y relieves, las playas de sombra de donde los cuerpos salen y donde entran, las oposiciones y combinaciones de lo claro y lo oscuro...”²¹². En otro lugar Deleuze habla “de un espacio cerebral topológico” o “de un espacio mental probabilístico o semifortuito”, lugar propio de “una copresencia de un adentro más profundo que cualquier medio interior, y de un afuera más lejano que cualquier medio exterior”. También afirma que “lo que define la imagen cerebral es una estructura topológica del afuera y el adentro, y un carácter fortuito en cada estadio de los encadenamientos o mediaciones”²¹³. Concluimos que entre las situaciones ópticas y sonoras puras y nuestro cerebro se da una adaptación recíproca. Un adentro y un afuera coextensivos, que comparten un mismo espacio. En una situación sensomotriz el todo está dado; en una situación óptica y sonora pura, adentro y afuera, pantalla y cerebro se constituyen mediante adaptación recíproca.

Sostenemos que Deleuze configura el plano de inmanencia de las imágenes según las premisas de un espacio topológico. Las propiedades que Deleuze le asigna son las que definen estos espacios de configuración matemática. En *L'Image-mouvement* define el plano de inmanencia como el conjunto infinito de todas las imágenes. En Deleuze, la imagen-movimiento y la materia-flujo son lo mismo. El plano de inmanencia es un sistema abierto –característica principal de la colección de subconjuntos de un espacio topológico–, aunque en él recortemos sistemas finitos. Es movimiento que se establece entre las partes de cada sistema y de un sistema a otro, que los atraviesa todos impidiéndoles ser absolutamente cerrados. El plano de inmanencia es un corte móvil, una perspectiva temporal. Es un bloque de espacio-tiempo, y hay una serie infinita de tales bloques o presentaciones de un mismo plano que se corresponden con la sucesión de los movimientos del universo. El

²¹² Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 172-176 y 194-195.

²¹³ *Ibid.*, pp. 279-281.

plano de inmanencia no es distinto de la presentación de planos. Cada nuevo movimiento, cada nuevo bloque espacio-tiempo, cada nuevo subconjunto, es creación²¹⁴. En "La Inmanencia: una vida..." define un espacio topológico cuando escribe: "La inmanencia no lo es de alguna cosa como unidad superior a toda cosa, ni de un Sujeto como acto que opera la síntesis de las cosas: sólo cuando la inmanencia no es inmanencia de otra cosa diferente de sí misma puede hablarse de plano de inmanencia"²¹⁵.

Según Bergson, nuestra inteligencia toma forma en la acción. Mientras que la especulación es un lujo, la acción es una necesidad. Pero se trata de una acción sobre la materia, una acción creadora, una acción que refleja una finalidad... Bergson habla aquí de causalidad eficiente y causalidad mecánica cuya relación es tanto más matemática cuanto más rigurosa es la necesidad por ella expresada²¹⁶. En cambio, Deleuze afirma que en un escenario cotidiano, las situaciones ópticas y sonoras puras tienden a sustituir la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento. Los sentidos se han emancipado del movimiento y mantienen una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Situaciones que no se prolongan en una acción ni son inducidas por una acción. Situaciones en las que no hay necesidad alguna de invocar la trascendencia²¹⁷. En la introducción de *L'Évolution créatrice* Bergson afirma que la inteligencia se ha ido constituyendo por un ininterrumpido progreso a lo largo de la línea que asciende hasta el hombre a través de la serie de los vertebrados. Asimismo, también habla de una conciencia que tiene la facultad de adaptarse a las condiciones de la existencia que le son dadas. La filosofía evolucionista, según Bergson, daría una explicación de la vida; la inteligencia, un efecto local y accidental de la evolución, sólo puede dar razón de la materia inerte.

¿En qué medida esos contornos bergsonianos, más o menos acusados, más o menos fluctuantes, imprecisos, difusos... se confunden o se distancian del intersticio deleuzeano, si en ambos descubrimos la huella de nuestro yo psicológico? Los contornos bergsonianos se dibujan al mismo tiempo que se

²¹⁴ Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 90-91.

²¹⁵ Deleuze, "La inmanencia: una vida", pp. 3-7.

²¹⁶ Cfr. EC, p. 532, 44.

²¹⁷ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 32.

prepara nuestra acción sobre la materia. En *L'Évolution créatrice* los contornos que nos muestra nuestra percepción nos indican aquello que podemos alcanzar y modificar, son el trazado de nuestra eventual acción sobre los cuerpos. Los contornos bergsonianos son, en cierta medida permeables, maleables, adaptables... La imagen-recuerdo bergsoniana coincide con la percepción, con nuestra posible acción sobre las cosas, con el presente. En realidad, la imagen-recuerdo es anterior a la imagen-percepción. Nuestros sentidos –externos e internos– recortan la imagen sobre el devenir extensivo. Recortamos la materia –obstáculo que el impulso vital debe superar– de forma útil, según aquello que podemos alcanzar de ella: ésta es la adaptación bergsoniana. Pero aunque nuestra inteligencia tenga una finalidad eminentemente práctica, es capaz ya no sólo de exteriorizar una acción para dominar la materia, sino de comprender la vida. Percibimos nuestra duración y una infinitud de duraciones que nos rodean.

En el cine clásico deleuzeano el todo está dado: no hay un más allá que explorar. Las acciones del protagonista y del espectador quedan encorsetadas al reconocimiento de unas imágenes que llenan todo el plano. Percepciones yuxtapuestas, continuidad solidificada en el interior del soporte que no deja margen de libertad. El cine clásico se hunde en una dimensión espacial; el tiempo se reviste de homogeneidad. En el cine moderno, la acción del sujeto no es cautiva de lo que soporta la pantalla. Los intersticios entre imágenes son el lugar propio de la acción del pensamiento. El afuera designa una capacidad de penetrar en los intersticios. Pero, ¿cómo actuar cuando el intersticio se contrae en un corte? A veces, el afuera debe crear esos intersticios entre dos imágenes sucesivas. El afuera habilitaría un pensamiento de reacciones no codificadas, un pensamiento que ya no recurre a imágenes-recuerdo. El afuera o el envés de las imágenes han reemplazado al todo, a la vez que el intersticio o el corte han reemplazado a la asociación. El espacio queda sujeto al tiempo. En este punto Deleuze tergiversa la idea bergsoniana del todo, pues este todo bergsoniano, lo abierto, nunca está dado: en Bergson hay finalidad, pero no hay fin.

En un corte racional deleuzeano la percepción se prolonga en una acción, un posible que se realiza, algo que ya era actual en la imagen anterior. En un

corte irracional no hay una prolongación en acción, las imágenes remiten a virtuales, no a posibles. Y un virtual siempre es real aunque no esté realizado. Los virtuales no se encadenan mediante nexos sensomotrices. En un corte irracional los encuadres visuales y encuadres sonoros tienen sus vacíos que generan espacios cualesquiera, espacios inhabitables, un no-lugar en los primeros y un habla inatribuible los segundos. La imagen sonora remite a una historia que ya no tiene lugar y la imagen visual a lugares que ya no tienen historia²¹⁸. Lo visual y lo sonoro acontecen como componentes autónomos de una imagen audio-visual. El corte irracional goza de autonomía propia, es una imagen independiente. Presenciamos un espacio que nace del tiempo y cuya organización ha perdido sus direcciones privilegiadas. El intersticio entre imágenes es un vacío que no puede ser colmado, no puede encadenar dos imágenes, sólo reencadenar caras disimétricas: la de un afuera más lejano que cualquier exterior y la de un adentro más profundo que cualquier interior. El espectador debe llenar este vacío, circular por la sucesión de vacíos y reencadenar sus propias imágenes, lugar de creación, pero no de modificación de las imágenes ya dadas. El actuar deleuzeano es el actuar de un pensamiento que no necesita nada exterior a él. ¿Una acción desinteresada? Acción que no trasciende a una realidad exterior; acción, en realidad, que rechaza todo entorno exterior. Captar un acontecimiento –una virtualidad– supone, necesariamente, hundirse en él, pasar por todas sus capas geológicas.

Deleuze dedica la última parte de *L'Image-temps* al pensamiento en el cine, y en una sentencia rotunda escribe que “la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento”. Deleuze recuerda a Jean-Louis Schefer cuando afirma que éste ha sido capaz de dar una respuesta convincente a la pregunta “¿en qué cosa y de qué manera el cine concierne a un pensamiento cuya característica es la de no ser todavía?” La respuesta que atribuye a Schefer es “que la imagen cinematográfica, en cuanto asume su aberración de movimiento, opera una «suspensión del mundo», o afecta a lo visible con una «turbiedad» que, lejos de hacer visible

²¹⁸ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 340.

el pensamiento, (...) se dirige, por el contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión”²¹⁹.

¿Qué debemos encontrar en el cine? Cuando Deleuze habla del cine como correlato del mundo identifica mundo e imagen, es decir, el cine como la imagen del mundo. El cine es “el” correlato del universo. Deleuze atribuye un carácter virtual a la imagen cinematográfica: el conjunto infinito de todas las imágenes constituye un plano de inmanencia. Ésta es, según Deleuze, la gran aportación de Bergson, aunque éste no lo advirtiese. Deleuze busca la actitud provocativa de ese correlato en los intersticios de las cadenas de imágenes. Y este correlato debe completarlo el hombre insertando su acción en ese plano de inmanencia, en ese correlato. Según Deleuze, el cine moderno nos proporciona, esencialmente, aunque no exclusivamente, una experiencia del pensamiento, una imagen que “invoca «verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida», «situaciones puramente visuales y cuyo drama deriva de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la substancia misma de la mirada»”²²⁰. Deleuze afirma que Resnais “crea un cine que no tiene más que un único personaje, el Pensamiento”, como memoria del mundo; el presente no interviene ni siquiera como punto de evocación²²¹. Insiste Deleuze: “No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film”. Godard decía que “es el mundo el que se hace cine”. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura, pero el mundo se encorva sobre él según un mal guión. Los intervalos entre imágenes son el ámbito de creación, pero no de modificación del mundo. El plano de inmanencia, plano de imágenes, correlato del mundo, es el lugar de inserción de nuestro pensamiento, un afuera que viene a animar el adentro.

El afuera es una materia tan remota que anula toda distinción, toda encarnación o trascendente, y sin embargo es la materia a partir de la cual construimos el mundo. Precisamente por eso el afuera es más próximo que todo mundo interior. Deleuze habla de actualizaciones, de formas posibles, de modos de individuación, de accidentes, de trascendentes, de un estado de

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 225-226.

²²⁰ *Ibid.*, p. 226. Deleuze cita Artaud.

²²¹ *Ibid.*, p. 165.

cosas y de una vivencia, etc. No podemos precisar si todos estos términos se refieren a una misma idea. Pero entendemos que en el plano de inmanencia se actualizan los virtuales, incluso alcanzan modos de individuación sin llegar a transformarse en algo trascendente. Si pensamos en el modelo bergsoniano, un virtual se actualiza por diferenciación, pero, bajo ese determinado aspecto, cada línea sigue testimoniando su unidad. Bergson no renuncia a integrar duración en la materia. El plano de inmanencia se mide y actualiza al insertar nuestra acción, una acción inmanente que consiste en crear imágenes, en remitirse a un afuera y pensar lo diferente; se trata de problematizar este plano, de mantenerlo en constante movimiento, de crear conceptos.

¿Un plano o una multiplicidad de planos de inmanencia? Deleuze argumenta que en Bergson no hay duplicidad entre el monismo de los grados de distensión y el dualismo de las diferencias de naturaleza, es decir, entre los dos momentos del método. Sería un error considerar que las diferencias de naturaleza se dan entre dos tendencias, entre duración y espacio, cuando analizamos un mixto. En realidad, y así lo defiende Deleuze, una dirección experimenta todas las diferencias cualitativas hasta definirse como alteración en relación consigo misma; el espacio sólo experimenta diferencias de grado. En definitiva, diremos que en Bergson la dualidad sólo se da en tendencias actuales, en un mixto que se nos presenta a la experiencia; la unidad se da en la coexistencia de todos los grados o niveles en un virtual. Todos los niveles de contracción y distensión coexisten en un tiempo único, en un todo virtual²²².

En Deleuze ocurre algo semejante. Afuera y adentro, los dos límites del plano de inmanencia, son coextensivos, es decir, pertenecen a un mismo universo material. El plano de inmanencia es un conjunto infinito; movimiento que sacude todas las partes, que relaciona todos los sistemas que contiene y que les impide ser cerrados. El plano de inmanencia es un corte móvil, y hay una serie infinita de cortes móviles o presentaciones del plano; una multiplicidad de devenires unidos en una única duración. En cambio, todos los sistemas cerrados –accidentes– que recortamos sobre este plano son coexistentes con

²²² Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 95-98.

él; el plano de inmanencia no necesita que sus virtuales se transformen en trascendentes. El monismo bergsoniano de los grados de distensión y contracción que comportan un único tiempo se refleja en el plano de inmanencia deleuzeano.

Cuando nos contentamos con definir una situación mediante un tiempo histórico y cronológico perdemos de vista, según Deleuze, el tiempo como devenir, la multiplicidad de acontecimientos y de instantes. Las reducciones del devenir a momentos privilegiados "dan fe de un empobrecimiento del impulso vital, de una vida ya agotada"²²³. Como también apunta Barroso Ramos, sostenemos que la vida inmanente, vida inorgánica²²⁴, vida cristalina, de Deleuze no es equiparable al impulso vital de Bergson²²⁵. Deleuze no habla de una evolución creadora, sino de devenires creadores, de movimientos entre las partes del plano de inmanencia. En Deleuze hay un proceso de individuación de los virtuales en cada individuo, pero a Deleuze sólo le interesa, en *L'Image-mouvement* y *L'Image-temps*, la idea de un devenir colectivo, de una memoria-mundo. En Bergson, el ser vivo aparece, en relación con la materia, como planteamiento de un problema y capacidad de resolver este problema. La formación de un ojo, por ejemplo, es la solución a un problema planteado en función de la luz. El impulso vital bergsoniano soluciona el problema, en cada momento, de la mejor manera posible según éste es planteado y con los medios de que dispone el ser vivo para resolverlo. El impulso vital actualiza un virtual, en una acción trascendente que se inserta en la materia y es auténtica creación de formas.

Terminamos este capítulo con una consideración de Bergson que condensa nuestro discurso: "En el fondo de la «espiritualidad», por una parte, y de la «materialidad» con la intelectualidad por otra, habría dos procesos de dirección opuesta. Y se pasaría del primero al segundo por vía de inversión, quizá incluso de simple interrupción, si es cierto que inversión e interrupción son dos términos que deben considerarse aquí como sinónimos". Bergson

²²³ Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 197.

²²⁴ La representación o descripción orgánica se asocia, en Deleuze, a la imagen-acción. La narración cristalina corresponde a la imagen-tiempo. Barroso Ramos utiliza la expresión vida inorgánica como vida desligada de la acción, vida inmanente.

²²⁵ Cfr. Barroso Ramos, *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*, p. 295.

considera las cosas ya no sólo desde el punto de vista de la duración sino también de la extensión, y afirma que cuanto más nos percatamos de nuestra duración, somos más conscientes que las diversas partes de nuestro ser entran en contacto unas con otras y nuestra personalidad entera se concentra en un punto, una punta de presente que se inserta en el futuro penetrándolo sin cesar. En esto consiste la vida y la acción libre sobre las cosas²²⁶. La materia es, para Bergson, esencialmente repetición; la vida es diferencia, invención, creación. No somos ese devenir material, o mejor dicho, somos una escisión de esa corriente en la cual la vida –una corriente de sentido contrario– se inserta de tal manera que toma conciencia de sí; somos esa parte de la vida que ha llegado más lejos en el proceso evolutivo hasta tener conciencia de la vida misma. Una conciencia que es capaz de insertar su acción en esa corriente, de seccionarla –o medirla– según una determinada necesidad. El impulso vital bergsoniano es auténticamente creador, libre. En Deleuze la única creación se da en el plano de inmanencia, universo material, universo de imágenes-movimiento, cine en sí, correlato del mundo. Nuestro pensamiento inserta su acción en los intersticios entre imágenes, una acción que crea una imagen autónoma. La acción bergsoniana es trascendente; la deleuzeana es inmanente.

²²⁶ EC, pp. 665-666, 202. Aunque algunas veces Deleuze menciona el término "espíritu", debemos recordar que cuando el materialismo habla del espíritu lo hace solamente porque considera algunos hechos como derivados –epifenómenos– de la materia.

Donde se prosigue...

I. En el prefacio nos proponíamos investigar cómo las nociones bergsonianas de *Duración, Memoria e Impulso vital* han influido en los dos escritos deleuzeanos sobre la imagen cinematográfica. También decíamos que, a pesar de las restricciones formales propias de este trabajo, no podíamos prescindir de una reflexión más amplia: enfrentar un sistema trascendente con un pensamiento inmanente. En el camino han surgido cuestiones que no merecían ser obviadas: las reflexiones deleuzeanas sobre el espacio nos parecen muy sugerentes. Pensamos que la relación que hemos mantenido con los escritos de Deleuze y los de Bergson se asemeja a la relación que la vida mantiene, según Bergson, con el tipo de materia en función de la cual se fabrica un cuerpo: este trabajo es la solución a un problema de acuerdo con la forma en que el problema estaba planteado y con los medios de que disponíamos para resolverlo.

II. *Le Bergsonisme* es un escrito fundamental. Las nociones bergsonianas de duración y memoria se transmiten a *L'Image-mouvement* y *L'Image-temps*. El concepto de impulso vital no es compatible con el plano de inmanencia deleuzeano: el *élan vital* bergsoniano expresa una acción trascendente; las operaciones sobre el universo material deleuzeano son inmanentes. Multiplicidades cualitativas y multiplicidades cuantitativas, lo virtual y lo actual, lo posible y lo real, son conceptos básicos en el desarrollo de las tesis deleuzeanas sobre la imagen cinematográfica. En algunas ocasiones, Deleuze toma de Bergson los textos que le interesan y en una sucesión de transformaciones enuncia sus propias nociones, algunas de las cuales atribuye a Bergson. Pero Deleuze ya nos advierte de esta circunstancia cuando en el primer capítulo de *L'Image-temps* dice que la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo tiene un valor meramente relativo. En *Le Bergsonisme* esta distinción era fundamental para definir la duración como una multiplicidad cualitativa.

Cuando Deleuze enumera las circunstancias que rodearían la crisis de la imagen-acción escribe: "siempre hay un momento en que el cine se

encuentra con lo imprevisible o con la improvisación, con la irreductibilidad de un presente vivo bajo el presente de la narración, y la cámara no puede siquiera comenzar su trabajo sin engendrar sus propias improvisaciones, como obstáculos y a la vez como medios indispensables. Estos dos temas, la totalidad abierta y el acontecimiento mientras se realiza, pertenecen al profundo bergsonismo del cine en general”²²⁷. La idea bergsoniana de fragmentación como única vía posible para recomponer algo a partir de sus partes, es utilizada por Deleuze para designar uno de los posible métodos de reconstrucción de un espacio virtual, un espacio cualquiera, desde un estado de cosas. “Cristales del tiempo”, “simultaneidad de puntas de presente desactualizado”, “coexistencia de capas de pasado”... Expresiones y construcciones conceptuales que nos remiten a un arquetipo bergsoniano, frases enteras que guardan la misma estructura lingüística que otras de Bergson, etc., nos rememoran pasajes de escritos de este filósofo. Las nociones bergsonianas sobre el reconocimiento de las imágenes y los mecanismos de la memoria y del cerebro que se describen en el segundo capítulo de *Matière et mémoire*, entretienen la reflexión deleuzeana que abre el camino a un cine cuya esencia es la presentación directa del tiempo y el pensamiento. La imagen-tiempo también es, según Deleuze, un descubrimiento de Bergson. El esquema que Bergson traza sobre nuestro proceso de percepción y de inserción de nuestra acción en lo real, da a Deleuze los instrumentos con los que construye los signos de la imagen-tiempo.

Asistimos a unos escritos en los que abundan formulaciones redundantes que remiten a la teoría bergsoniana de la memoria, a los dos momentos del método, a la idea del tiempo y a la comparación del mecanismo del pensamiento conceptual con el del cinematógrafo. Reconocemos la destreza deleuzeana de nombrar de diferentes maneras aquello que es esencialmente lo mismo: forma empírica del tiempo, narración o descripción orgánica, corte racional, relaciones de tiempo cronológico, representación metafísica o indirecta del tiempo... Se trata de las diversas facetas de una misma idea. Pensamos que debemos precisar esa afirmación de Mathias Vollet que anotábamos en el prefacio y que dice que “los conceptos claves que Deleuze

²²⁷ Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 287.

utiliza son conceptos suyos; quizás son bergsonianos, pero no de Bergson”, testificando que Deleuze no existiría sin Bergson. En los escritos de Deleuze no debemos buscar más secuencia temporal y argumental que la articulada por los cuatro comentarios a las tesis bergsonianas sobre el movimiento, las imágenes y la memoria. Cada capítulo, incluso cada epígrafe, es duración, es decir, un corte móvil del plano de inmanencia. Los escritos de Deleuze se organizan en planos relativos. Un actual, por ejemplo *El año pasado en Marienbad*, es citado por Deleuze en diversos pasajes: el plano de inmanencia es la suma de todas las imágenes, de todos los cortes posibles en todas direcciones. *El año pasado en Marienbad* coexiste con muchas individuaciones.

III. Deleuze empieza sus escritos sobre el cine con una reflexión sobre las tesis bergsonianas acerca del movimiento. Sostiene que, en el primer capítulo de *Matière et mémoire*, Bergson descubre la imagen-movimiento antes del nacimiento oficial del cine. Deleuze habla de una “prodigiosa invención” bergsoniana. Ahora bien, Bergson, en *L'Évolution créatrice*, se refiere al cine con la expresión “ilusión mecanicista”. Deleuze censura a Bergson asegurando que la reproducción de una ilusión es ya su corrección. Y, a través de una reflexión sobre los postulados bergsonianos de la imagen, Deleuze sostiene que el cine no nos da, como dice Bergson, una imagen a la que le añade el movimiento, sino que nos da inmediatamente la imagen-movimiento. La imagen cinematográfica no es un corte inmóvil a la que el cinematógrafo le agrega movimiento, sino que ella misma es un corte móvil. Deleuze también corrige la reflexión bergsoniana sobre la idea del tiempo en los Antiguos y en los Modernos: los primeros descubrían, en el movimiento, momentos privilegiados; para los segundos todos los instantes tienen el mismo valor. Bergson sostiene que ambos segmentan el tiempo en función del espacio. Deleuze califica esos momentos privilegiados como “elementos formales trascendentes” y los instantes cualesquiera del movimiento como “elementos materiales inmanentes”. Deleuze enuncia la tercera tesis de Bergson sobre el movimiento: “además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo”.

Bergson, en “L’Intuition philosophique”, apunta que la materia es coextensiva a nuestra representación, pues no posee potencias ni virtualidades que no estén desplegadas, y en *Matière et mémoire* afirma que aunque en la materia hay algo más, no es diferente de aquello dado actualmente²²⁸. Deleuze, utilizando estos razonamientos bergsonianos, en *L’Image-mouvement* identifica la imagen con el movimiento, y concluye que “la imagen-movimiento es la materia misma” y el conjunto de todas las imágenes un plano de inmanencia. Deleuze se defiende de una posible acusación de desviarse del Bergson al suscitar la noción de plano de inmanencia y las características que le atribuye, y se justifica diciendo que cuando Bergson presenta el plano de la materia como un corte instantáneo del devenir lo hace por comodidad. Deleuze acaba su reflexión sobre el movimiento y la imagen atribuyendo a Bergson la idea del universo como cine en sí. Pero Bergson, que no niega el devenir material, afirma que las cosas se constituyen por un corte instantáneo practicado por nuestro entendimiento en este devenir general.

IV. ¿Qué media entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo? Debemos recurrir a un texto de *Matière et mémoire*, en el cual Bergson traza la imagen del funcionamiento de nuestra memoria a través de la figura del cono. El vértice representa el presente, percepción actual que tenemos de nuestro cuerpo, “un cierto equilibrio sensomotor”. La base representa el conjunto de todos los recuerdos. El vértice adopta una actitud corporal neta, una resolución, una memoria casi instantánea constituida por el conjunto de los sistemas sensomotores que el hábito ha organizado. Una memoria que Bergson califica de punta móvil insertada por la verdadera memoria del pasado en el plano moviente de la experiencia. El vértice es contracción; la base es dilatación y está formada por un conjunto de recuerdos –imágenes– sin apenas cohesión alguna entre ellas. La tesis que estructura los dos escritos de Deleuze sobre el cine radica en el cambio sustancial que se produce en la narración cinematográfica cuando aflora un elemento que impide que la percepción se prolongue en acción. Con la ruptura, según Deleuze, del nexos sensomotor que encadenaba percepción y acción, se

²²⁸ En el estadio de máxima distensión, la materia se confunde con la imagen, todo está ya recortado, todo es espacio, geometría, término en el que el movimiento de distensión alcanza su fin.

originan situaciones ópticas y sonoras puras, en las cuales resulta difícil discernir entre lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo falso, lo físico y lo mental, lo objetivo y lo subjetivo... La mirada abandona la función práctica para pasar por todos los estadios de una visión interior, aflicción, compasión, amor, felicidad, resignación...

V. La reflexión deleuzeana sobre el espacio difiere de la de Bergson. El gusto deleuzeano por los espacios de configuración matemática es notorio. Espacios vectoriales, topológicos, probabilísticos, riemannianos, cuánticos... Modelos matemáticos cuyo discernimiento requiere el conocimiento de unos símbolos. Convergencia, continuidad o dispersión son, por ejemplo, conceptos cuya definición formal configuran las premisas que deben cumplir estos espacios. Un espacio cualquiera reuniría las condiciones bajo las cuales se pasa de un espacio vacío a un espacio desconectado, espacios que difieren, según Deleuze, en naturaleza²²⁹. En otro lugar afirma que un espacio cualquiera es un espacio topológico. Topología y espacios topológicos son nociones que aparecen en sus dos escritos, conceptos que asociamos a una multiplicidad cualitativa. Multiplicidad propia de la duración bergsoniana, en la cual lo heterogéneo se concilia con lo continuo. Y la transformación de lo continuo es esencial en la imagen-tiempo deleuzeana. Topología y tiempo son, para Deleuze, las características de la imagen del cine moderno. Aunque Deleuze advierte que con las formulaciones matemáticas que asocia a los espacios concebidos por la imagen cinematográfica no pretende suscitar confrontación científica alguna, constatamos que en algunas de sus afirmaciones utiliza terminología poco precisa e incurre en contradicciones. Deleuze habla de la imagen cerebral como una estructura topológica del adentro y afuera y del carácter fortuito de los encadenamientos; pero un espacio topológico tiene unas propiedades determinadas para la formación de posibles subconjuntos integrados en dicho espacio. Las características del plano de inmanencia deleuzeano nos remiten a las propiedades que definen un espacio topológico.

Los espacios deleuzeanos, tanto los que encontramos en el recorrido de la percepción a la acción –espacio obtenido por un afecto como entidad espiritual y del espacio propio de una pulsión– como los espacios

²²⁹ Cfr. Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 262.

probabilísticos y topológicos propios de la imagen-tiempo son, fundamentalmente, espacios mentales. Espacios en los que no hay adaptación entre la geometría de nuestro intelecto y la geometría de esos espacios. Espacios que necesitan de una construcción mental de sus partes. La heterogeneidad de estos espacios es una característica esencial para Deleuze. La reflexión bergsoniana sobre el espacio es de orden metafísico. El espacio es, para Bergson, un principio de diferenciación cuantitativo que nos permite distinguir diversas sensaciones simultáneas e idénticas. El espacio es una realidad, pero es una realidad sin cualidad. De hecho, interpretamos una diferencia de cualidad según una diferencia de situación. La idea de espacio en Bergson va unida a una acción. Bergson nunca hablará de espacios heterogéneos, pues lo heterogéneo es lo cualitativo. Si partimos de los niveles de distensión y contracción propios del método bergsoniano, el espacio es el resultado de llevar hasta el final el movimiento de distensión. El espacio no es la extensión ni la materia, es el esquema de la materia, el esquema del término al que ese movimiento llegaría, la envoltura de todas las acciones exteriores. En este punto nuestro espíritu, nuestra inteligencia, divide la materia según las necesidades de nuestra acción.

VI. Al principio nos preguntábamos sobre la posible influencia de las nociones bergsonianas de Memoria, Duración e Impulso vital en los dos tratados sobre el cine de Deleuze. Éste termina *Le Bergsonisme* estableciendo una relación entre estos conceptos. Afirma que “la duración define esencialmente una multiplicidad virtual (*lo que difiere en naturaleza*)”²³⁰. Concluimos que la idea de duración que descubrimos en *L’Image-mouvement* y *L’Image-temps* coincide con esta definición.

Ahora bien, en *Le Bergsonisme*, en el análisis del progreso que significan estas tres nociones bergsonianas aparecen otras exposiciones de la duración. Deleuze observa que Bergson no renuncia a la ambición de *Matière et mémoire*, que consistía en integrar algo del espacio en la duración, en encontrar en la duración una razón suficiente de la extensión. Siempre encontramos extensión en nuestra duración y duración en la materia. Deleuze, al hablar de los dos momentos del método bergsonianos –la idea de

²³⁰ Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 119-120.

las diferencias de naturaleza y la de los niveles de contracción y distensión, es decir, el paso del dualismo al monismo– afirma que la duración nunca está lo bastante contraída para ser independiente de la materia interior en la que opera y de la extensión –entendida siempre como acción de extender– que viene a tensar²³¹. La duración bergsoniana es el grado más contraído de la materia; la materia el grado más distendido de la duración.

Entendemos el afuera y el adentro como los dos límites del plano de inmanencia: el afuera es materia máximamente plegada, máximamente contraída, materia virtual; el adentro estaría constituido por los modos de individuación, materia desplegada. El adentro se pliega animado por un afuera que le es coextensivo: el adentro es adentro del afuera. El afuera es el plano de inmanencia, duración; el adentro los planos relativos unidos por ese plano de inmanencia, psicología, pasado, involución. El cerebro actúa como una membrana que confronta adentro y afuera. Deleuze habla de “una copresencia de un adentro más profundo que cualquier medio interior, y de un afuera más lejano que cualquier medio exterior”²³². Todo está en contacto con el plano de inmanencia que se pliega a sí mismo en el límite del presente vivo. Lo que induce nuevos pliegues, nuevos adentros, es la vida misma²³³. Diremos que el adentro encuentra su razón de ser en el afuera, de la misma manera que la extensión la encuentra en la duración.

Según Agamben, el principio de inmanencia deleuzeano coincide con la ontología espinozista de la univocidad del ser, principio que excluye toda trascendencia. El monismo de la idea bergsoniana de la coexistencia de todos los grados de distensión y contracción que implican un todo virtual, un único tiempo, también se refleja en el plano de inmanencia deleuzeano. Afuera y adentro son los dos límites del universo material, de toda la infinidad de cortes móviles, de toda la multiplicidad de devenires reunidos en una única duración, en un único plano de inmanencia, en “una vida”. Los acontecimientos coexisten con sus accidentes de la vida correspondiente. Pero estos accidentes no añaden nada al plano de inmanencia.

²³¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 90-93.

²³² Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 273-279.

²³³ Cfr. Barroso Ramos, *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*, p. 212.

VII. En *L'Image-temps* Deleuze ofrece una síntesis de la memoria bergsoniana, pero ve sólo una memoria-mundo, memoria que no está en nosotros, sino que nos movemos en una memoria-ser. En *L'Évolution créatrice*, la diferenciación de la vida tiene su origen en una memoria en la que coexisten todos los géneros o especies. Bergson extendía la idea de coexistencia virtual de todos los niveles del pasado al conjunto del universo. Según Deleuze, esta idea significa la relación de todas las cosas con el ser y afirma que en Bergson "todo sucede como si el universo fuera una formidable Memoria"²³⁴. Deleuze, una vez definida la duración escribe que la "la Memoria aparece entonces como la coexistencia de todos los *grados de diferencia* en esa multiplicidad, en esa virtualidad"²³⁵.

La memoria-mundo deleuzeana se adapta perfectamente a esta definición. Deleuze prescinde de la memoria individual. No olvidemos que el cine es un correlato del mundo, en el que el presente no existe más que como un pasado infinitamente contraído, y el pasado se manifiesta como la coexistencia de círculos más o menos dilatados o contraídos cada uno de los cuales contiene todo el pasado. Nuestras percepciones tienen, para Bergson, una finalidad esencialmente útil: modificar la materia según nuestras necesidades presentes. La materia deleuzeana es una materia virtual, el plano de inmanencia, "*la disposición maquinística de las imágenes-movimiento*", el universo entendido como cine en sí. Según Bergson, entre pasado y presente hay diferencias de naturaleza. En Deleuze afuera y adentro son coextensivos –consecuencia de identificar materia e imagen–, y las singularidades y acontecimientos de "una vida" coexisten con sus accidentes. Pero entre el plano de inmanencia como virtualidad, y lo construido de él como actualidad hay una diferencia de naturaleza. "Una vida" es el conjunto de todas las imágenes, zócalo que reúne todos los cortes relativos del plano de inmanencia. Deleuze evita toda coalescencia con el presente, transformar un virtual en algo trascendente, es decir, en una representación. El plano de inmanencia niega toda representación, toda dualidad.

²³⁴ Deleuze, *El bergsonismo*, p. 80.

²³⁵ *Ibid.*, p. 112.

VIII. Finalmente, Deleuze afirma que “el Impulso vital designa la actualización de este virtual siguiendo *líneas de diferenciación*, que se corresponden con los grados, hasta esa línea precisa del hombre en la que el Impulso vital toma conciencia de sí”²³⁶. En Bergson, el impulso vital, es libertad, creación de formas, invención. Para Bergson la vida es, ante todo, tendencia a actuar sobre la materia bruta. La vida se aprovecha de la materia para crear siempre formas distintas. Y la materia posee una capacidad *sui generis* para adaptarse a las necesidades de la vida. La materia es presentada como un obstáculo que el impulso vital debe superar. En esa confrontación entre la materia y la vida surge un *modus vivendi* que es precisamente la organización. Organización que toma para nuestros sentidos y para nuestra inteligencia la forma de partes exteriores a otras partes en el tiempo y en el espacio. En *L’Image-mouvement* y *L’Image-temps* Deleuze evita toda referencia a un tiempo histórico o cronológico para no perder de vista el tiempo como devenir. Toda creación se da en el plano de inmanencia, en esa memoria-mundo que se prolonga en una imagen-tiempo, que suscita una imagen-lenguaje y una imagen-pensamiento.

En Bergson, la acción del pensamiento tiende a exteriorizar objetos: acción que nos relaciona con el mundo, adaptación con finalidad práctica. No es una adaptación darwiniana, una adaptación oportunista que no deja margen a la acción, sino que podemos modificar, crear, variar, cambiar esos contornos que recortamos en lo extensivo²³⁷. El impulso vital crea el representante psíquico, físico o vital del nivel ontológico –del virtual– que encarna²³⁸. En Deleuze la única creación se da en el plano de inmanencia, plano material, plano de imágenes, plano virtual de materia lingüísticamente no formada. Es nuestro pensamiento, coextensivo al plano de inmanencia, el que inserta sus propias imágenes en los intersticios entre imágenes. Recordemos que también nuestra inteligencia, en el modelo bergsoniano de la memoria, se movía entre los intersticios de los distintos niveles del pasado y creaba nuevos niveles de recuerdos. Imágenes que son lo impensable, lo

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ La teoría darwiniana de la evolución sostiene que la influencia exterior –es decir, del medio– sólo se llevaría a cabo de un modo indirecto o negativo, es decir, eliminando aquellas variaciones que no se adaptaran. Las condiciones exteriores intervendrían como instrumentos de selección para no dejar subsistir más que las variaciones útiles, es decir, los organismos mejor adaptados.

²³⁸ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 106.

inatribuible, lo indecible... Cada nueva imagen construye, incrementa y mantiene el plano de inmanencia deleuzeano sacudido por un juego de tensiones y contratensiones. Ésta es, en Deleuze, nuestra posible aportación al mundo. El plano de inmanencia es una multiplicidad cualitativa, pues varía sin cesar, y en cada variación se da algo nuevo, una nueva actualización. Construir el plano de inmanencia es creación continua de conceptos.

Bibliografía

Escritos de Deleuze

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Biblioteca Paidós Comunicación 16 Cine, Paidós, Espasa Libros, S. L. U., Madrid, [1984], diciembre 2012 (6ª impresión) (*L'image-temps. Cinéma 1*, Les éditions de Minuit, Paris, 1983).

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Biblioteca Paidós Comunicación 26 Cine, Paidós, Espasa Libros, S. L. U., Madrid, [2004], diciembre 2010 (6ª impresión) (*L'image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985).

Bergson. Mémoire et vie. Textes choisies, Ed. par Gilles Deleuze, PUF, Paris, 1957.

Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, Colección Teorema, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1996, (*Le Bergsonisme*, PUF, Paris, 1966).

Deleuze, Gilles, "La inmanencia: una vida", en *Philosophie*, nº 47, septiembre de 1995, pp. 3-7.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Minuit, Paris, 1991.

Escritos de Bergson

Robinet, André et Gouhier, Henri (ed.), *Henri Bergson. Œuvres*, Édition du Centenaire, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889: DI.

Matière et mémoire, 1896: MM.

L'Évolution créatrice, 1907: EC.

L'Énergie spirituelle, 1919: ES.

Les Deux sources de la morale et de la religion, 1932: MR.

La Pensée et le mouvant, 1941: PM. "Introduction à la métaphysique", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1903: IM.

Bergson, Henri, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Les Presses universitaires de France, collection "Bibliothèque de philosophie contemporaine", Paris, [1922] 1968 (7e édition).

Robinet, André et Gouhier, Henri (ed.), *Henri Bergson. Mélanges (Correspondances, pièces diverses, documents)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.

Escritos de otros autores

Agustín, San, *Confesiones*, Editorial Iberia, Barcelona, 1957.

Agamben, Giorgio, "La inmanencia absoluta", en *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*, Encuentros internacionales Gilles Deleuze, Rio de Janeiro–Sao Paulo, de 10 al 14 de junio de 1996, pp. 69-82.

Barroso Ramos, Moisés, *Inmanencia, virtualidad y devenir en Gilles Deleuze*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2008.

Benrubi, J., *Bergson*, colección "Breviarios del Pensamiento Filosófico", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1942 (selección de textos de Bergson, traducción y notas de Demetrio Nández).

Chevalier, Jacques, *Conversaciones con Bergson*, colección "Literaria", Aguilar, Madrid, 1960.

Eribon, Didier (entrevista) en 1993 para *Le Nouvel Observateur*, 1619 (16-22 noviembre 1995), pp.114-115, en Gilles Deleuze, Últimos textos: El «Yo me acuerdo» La Inmanencia: una vida..., por Marco Parmeggiani, *Contraste. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, vol. VII (2002), pp. 219-237, Sección de Filosofía de la Universidad de Málaga.

Martin, Jorge, "La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson", *Areté Revista de Filosofía*, vol. XXII, N° 1, 2010 / ISSN 1016-913X, pp. 51-68.

Pamart, Jean-Michel, *Deleuze et le cinéma. L'armature philosophique des livres sur le cinéma*, Éditions Kimé, Paris, 2012.

Vollet, Mathias, "Imágenes-percepción y cine en Bergson y Deleuze", *Eidos: Revista de Filosofía*, ISSN-e 2011-7477, nº. 5, 2006.