

El cine, Deleuze y la ontología del sujeto.

CRISTINA MARQUÉS

Colegio Español de Rabat (Marruecos)

Cinema, Deleuze and the subject's ontology

Abstract

Deleuze invokes a new ontology in order to think the difference; this introduces a difficulty since the difference lacks image. However, and paradoxically, some cinematographic images succeed to capture the crystal-image, that despite not being the time itself, time can be seen in the crystal. Deleuze's subjects wander through time, sometimes they meet, and when they want to regain the experience lived, the difference appears: something that belongs to the order of capture or robbery.

Badiou's ontology conceives a militant subject that can use the cinema as rhetorical means to transmit ideology.

Key words: Cinema. Ontology. Time. Subject. Difference.

Resumen

Deleuze invoca una nueva ontología para pensar la diferencia; la dificultad es que la diferencia no tiene imagen. Sin embargo, y paradójicamente, ciertas imágenes cinematográficas logran captar la imagen-cristal, que no es el tiempo, pero se ve el tiempo en el cristal. Los sujetos de Deleuze deambulan por el tiempo, a veces se encuentran, y cuando quieren recuperar lo vivido aparece la diferencia: algo del orden de la captura o el robo.

La ontología de Badiou concibe un sujeto militante que puede servirse del cine como herramienta retórica para transmitir ideología.

Palabras clave: Cine. Ontología. Tiempo. Sujeto. Diferencia.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-23

La influencia del cine en la filosofía del siglo XX ha sido grande, y en algunos casos, como ocurre con Deleuze y Badiou, ha sido una herramienta para juzgar su relación con otras prácticas con las que la filosofía interfiere. El denominado arte de masas, el séptimo arte, ha servido para interrogarse por la relación entre la práctica de la filosofía y la práctica del cine.

Si buscamos en la definición del cine, se nos dice que es una síntesis de técnica y arte, pero centrándonos en la filosofía, llegamos más allá de la estética del cine, hay un cuestionamiento ontológico en la pregunta: ¿qué es el cine?

Deleuze ha dedicado al estudio del cine parte de su obra, y lo hace después de estudiar en profundidad a Bergson, que no es, precisamente, un entusiasta del cine. Él mismo declaró no haber ido nunca al cine, pero se sirvió de su técnica para explicar la percepción y el pensamiento humanos.

Deleuze comienza su investigación sobre el cine desde una perspectiva artística, pero ese séptimo arte le conducirá a *hacer* una ontología del sujeto y del universo como metacine. ¿Pueden las imágenes leerse como lenguaje articulado? Deleuze afirma que el cine es una posibilidad de “ver” y “percibir” el tiempo.

Para Deleuze, la diferencia entre cine y filosofía es que el cine piensa con imágenes y signos, mientras que el filosófico es un pensamiento conceptual. El análisis de las imágenes-cine debe arrojar conceptos filosóficos, permitiendo, así, una experiencia filosófica del cine.

Cine y filosofía son prácticas diferentes aunque se atraviesen mutuamente. Lo primero será construir y clasificar los conceptos filosóficos del cine, por eso en *Estudios sobre el cine 1* (Deleuze: 1984, p.11), afirma: “el presente estudio no es una historia del cine: es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos”.

Deleuze clasifica las imágenes atendiendo a sus propiedades materiales. Hay dos grandes tipos: 1) imágenes-movimiento y 2) imágenes-tiempo. Se trata, pues, de ordenar la materia-cine que es la película mediante la creación de nuevos conceptos filosóficos.

El paso que Deleuze realiza al pasar de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo supone una transformación en el cine: el paso, así lo considera Deleuze, desde el cine clásico, anterior a la 2ª Guerra Mundial, al cine moderno, que gracias a su evolución técnica, entre otros factores, abandona la imagen sensomotriz para lograr la intuición de la duración en sí misma.

Badiou que mantuvo una relación epistolar con Deleuze, retoma la investigación filosófica del cine, que le llevará a afirmar que el cine produce verdades artísticas, siendo estas verdades compositibles con otras para obtener filosofía; estas verdades cinematográficas servirán a Badiou

como retórica para transmitir ideología: será un buen instrumento para movilizar y persuadir políticamente.

Badiou coincide con Deleuze en considerar que el pensamiento filmico, de las imágenes y de los signos, no es un pensamiento filosófico. Pero se distancia de él al considerar que el cine es un procedimiento productor de verdades, mientras que para Deleuze el cine pone de manifiesto, registra y expresa, *lo impensable del pensamiento* (Deleuze: 1986, p.233). Lo impensable del pensamiento es la diferencia. *La diferencia no tiene imagen*, eso es lo que ha impedido que pueda pensarse la diferencia. Pensar lo impensable, *la diferencia*, exige un nuevo modelo de experiencia filosófica: habrá de hacerse más allá de la metafísica de la representación.

Lo que se intenta plantear en este artículo es el vínculo entre el sujeto y el cine, y, más concretamente, si el cine, en los dos filósofos mencionados, es la condición de posibilidad de sus respectivas concepciones del sujeto.

¿Será posible una tesis ontológica sobre el cine que permita establecer la correspondiente noción de sujeto¹? ¿Según sea entendido el cine en cada uno de estos dos filósofos, así será concebido el sujeto y el pensamiento en cada uno de ellos? El sujeto de Deleuze tiene una disposición maquínica. El sujeto de Badiou sigue en la cueva platónica, buscando el modo de liberarsae.

¹ Los interesados en la ontología del sujeto de ambos filósofos pueden consultar mi artículo: "Sobre el sujeto: ¿Deleuze versus Badiou?", en el n° 22 de *Endoxa*, Uned.

1. El cine es bergsoniano

Esta afirmación de Deleuze procede del análisis, aceptación y subversión de la teoría sobre el cine y la percepción que Bergson realizó en *Materia y Memoria* (1896), así como en *La evolución creadora* (1907) y en *Los datos inmediatos de la conciencia* (1889).

Para Bergson el cine genera "falsos movimientos"² porque actúa como lo hace la percepción del ojo, que centra su encuadre en un segmento fijo, un fotograma, y después, los pone en movimiento. En la *Evolución creadora*, Bergson define el cine como una ilusión producida mediante una secuencia de cortes inmóviles.

² La denominación "falsos movimientos" la propone Deleuze para referirse a los cortes inmóviles de Bergson, pero él la toma de François Regnault y de su análisis formal de las historias de A. Hitchcock.

Se trata de un tiempo espacializado, cuantitativo y homogéneo; los fotogramas son imágenes fijas, instantáneas movidas artificialmente al articularlas abstractamente. Deleuze nombra a este fotograma bergsoniano: imagen-*en*-movimiento. La imagen-movimiento, sin embargo, capta el movimiento directamente.

Deleuze afirma que las imágenes-movimiento son creación conceptual de Bergson aunque él no se hubiera percatado; las imágenes-movimiento captan de forma directa el movimiento porque son planos tomados por la cámara móvil que genera cortes móviles. Bergson hablaba del cine realizado con cámara fija, que producía cortes inmóviles, es decir, falsos movimientos, reversibles por simultáneos.

Pero Deleuze ambiciona aún más: captar, mediante la experiencia cinematográfica, el tiempo de forma directa e inmediata: intuirlo; para Bergson lo que se mueve, lo que deviene y dura es la memoria-tiempo, y lo hace fuera de la conciencia del sujeto, aunque esta crea que es ella, idéntica a sí misma, la que tiene el tiempo en su interior, la que realiza los movimientos heterogéneos, *raccords*, falsos *raccords*, etc. El cine será bergsoniano si se puede realizar la imagen-tiempo, es decir, expresar el tiempo en términos de tiempo, y si se puede realizar la imagen-pensamiento, si la Idea puede registrarse empíricamente.

1.1. El tiempo: lineal, libre y circular.

Lo que hace Bergson es transformar la concepción del tiempo que tanto Aristóteles como la física moderna, Newton, habían mantenido como artificio, espacializando la duración (*durée*), que en sí misma es cualitativa, heterogénea e ilimitada, abierta. Aunque hay una clara distinción entre la noción de movimiento en Aristóteles y Newton, en ambos casos se trata del desplazamiento de un móvil en el espacio; en el caso de Aristóteles solo se consideran dos momentos privilegiados, el antes y el después del desplazamiento, lo que Bergson interpreta como corte inmóvil, imagen-*en*-movimiento. La mecánica de Newton puede captar el movimiento en cualquier instante del desplazamiento, lo que Deleuze interpreta como corte móvil en la duración, imagen-movimiento. Pero, en ambos casos *el tiempo es la variable que depende del espacio recorrido por un móvil que se desplaza a cierta velocidad.*

Este tiempo espacializado es reversible: de Madrid-Barcelona se puede deshacer el camino haciendo Barcelona-Madrid. En ambos casos no hay verdadera sucesión, hay simultaneidad de imágenes en distintos planos de diferente intensidad, que luego se componen en un tiempo impersonal; lo que se hace es yuxtaponer imágenes que por ser simultáneas son reversibles.

Bergson se propone independizar tiempo y espacio porque la heterogeneidad del tiempo-duración es irreductible a la homogeneidad del espacio-materia. El sujeto no puede tener la misma expresión, reversibilidad, después que antes de haber experimentado, por ejemplo, la angustia; después de la primera náusea, Sartre sabe que su Antoine Roquentin no puede dar marcha atrás, no puede ser el de unos momentos antes. No obstante, ni Sartre ni Roquentin aceptarían una conciencia impersonal efecto del Afuera (plano de inmanencia³); ambos se creen un yo activo, pero Deleuze, siguiendo a Bergson, considera la conciencia efecto y no causa de afecciones. El tiempo de la conciencia es acumulativo siempre, pero en Bergson-Deleuze esta acumulación, originariamente, es *memoria-ontológica*: tiene entidad propia antes de incidir en el sujeto como percepción. Más tarde aparecerá la *memoria psicológica*, esa que el sujeto considera su intimidad, incluso su mismidad.

³ Campo de exterioridad que opera como horizonte del pensamiento.

La imagen-movimiento como captación directa del movimiento de la duración debe ser superada. Se puede intuir el tiempo en sí mismo⁴, como pura duración: devenir puro de lo Afuera. La conciencia es algo que deviene en el tiempo; *el tiempo transporta la conciencia del sujeto*, y no como quería Kant, que hacía del tiempo una categoría de la sensibilidad del sujeto⁵; *el tiempo no está dentro del sujeto sino que el sujeto deviene en el tiempo-luz-memoria*. En este caso la reversibilidad es imposible, este tiempo es acumulativo, no se puede ir marcha atrás porque se guardan las huellas, hay memoria como comprensión de las imágenes-recuerdo.

⁴ La afirmación deleuziana de que la imagen tiempo es la intuición de alguno de los cortes móviles procede de Bergson, que afirma que hay movimientos pero que no hay móviles, no hay objetos inertes e invariables que se desplazan en el espacio: el movimiento no implica el móvil.

Pero con Bergson y su tiempo puro no basta para explicar el sujeto y el universo como metacine; el imparable devenir del tiempo no puede ser cronológico porque entonces estaríamos en el tiempo del progreso, ese tiempo kantiano e ilustrado; Deleuze busca un discurrir repetitivo pero que a la vez traiga la diferencia; el tiempo puro no será lineal sino circular, pero esa repetición será

⁵ Deleuze retomó la crítica que Hume le hizo a Descartes, para hacérsela él a Kant y a su apercepción transcendental. Para Kant hay representaciones (percepciones) porque el sujeto es un yo a priori, que garantiza su unidad. Para Hume y Deleuze hay un yo a posteriori porque la imaginación crea la ficción de una identidad estable que unifica un flujo inestable e impersonal de percepciones.

la vuelta de lo *eternamente diferente*.

Deleuze recurre a Nietzsche y al eterno retorno⁶, pero subvierte este tiempo cíclico y repetitivo de Lo Mismo, convirtiéndolo en un eterno retorno de la diferencia. Lo que vuelve no es lo mismo sino su diferencia porque no puede volver lo que nunca ha sido, lo que quedó fuera de campo en la operación de encuadre; lo que vuelve es un tiempo “recobrado”; no hay origen temporal; a la estructura le falta el primer significante, casilla vacía que hace que cualquier sentido sea puro sinsentido. No hay identidad, somos pura diferencia. “Yo” es siempre otro, ¿en qué queda la impostura?

⁶ En el film *Hiroshima, mon amour* (1959, Resnais), puede comprobarse como lo que vuelve nos es lo vivido sino lo recobrado: la diferencia. También puede resultar interesante, respecto al concepto de tiempo en el cine, la lectura textual de *Los amantes del círculo Polar*, 1998, Medem, J.

No hay original y copia, virtual y actual son indiscernibles, el sujeto es pura indeterminación; hay puro devenir de la duración de la Vida, del universo como conjunto imparabile de imágenes, planos de inmanencia con diferente intensidad, o lo que es homologable: planos cinematográficos de diferentes perspectivas. Estos planos son compositibles; lo que se pretende conseguir es un Todo; pero el todo que se compone con la imagen sensorial, con las imágenes que van desgranando un relato, imágenes-movimiento, solo se capta el tiempo de forma indirecta: se capta una imagen-*del*-tiempo, pero todavía no se *hace* la imagen-tiempo. Solo cuando el pensamiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen.

La estructura del film clásico procede del montaje, el montaje hace una composición de los planos; estos planos reproducen una acción tras otra; lo que le interesa al espectador es lo que va a pasar en el siguiente plano. El todo contiene el despliegue de la acción-narración. Pero el Todo del cine moderno no cuenta una aventura, al menos ella no es el eje del acontecimiento-film. Lo que se busca es la *expresividad* inconsciente de la diferencia. La diferencia es el *entre* los desplazamientos y desencadenamientos de la cámara expresando el tiempo directamente. En la secuencia, los planos se *vice-dicen* a través de su diferencia.

El cine moderno es un cine-visión, más acá de la palabra está el gesto; es en el encadenamiento automático de las imágenes-gesto donde se expresa la Idea, el sentido-Todo, el mensaje que la película expresa; este cine-visión transmite con el gesto, con la conducta de los personajes; de ahí que, en el cine postclásico, el cine-acción y el relato, sean secundarios respecto a la

Idea que “pasa por debajo”, “entre” las imágenes. Se observa la conducta, la expresión, lo que se muestra, más que la acción/narración en tanto que tal.

Bergson expuso su novedosa visión del tiempo, el que se transcurre desde “dentro” del Afuera; para conocer ese tiempo hay que “meterse” dentro de su discurrir, vivir y transformarse con él. Es un tiempo acumulativo, que guarda memoria: irreversible. *Deleuze argumenta que ese tiempo es el propio del cine moderno: son sus imágenes-tiempo.* La consecuencia es la devaluación del montaje. Para que esto ocurriera la técnica cinematográfica ha tenido que avanzar; los movimientos de cámara, los raccords y falsos raccords, *hacen* que la secuencia de planos sea automática; esa secuencia tiene su propia cadencia, antes y después se van fusionando. Deleuze al retomar la diferencia bergsoniana entre el tiempo reversible y el irreversible está definiendo la diferencia entre la imagen-movimiento, que tiene una cara vuelta hacia el montaje, que le permite captar una imagen-del-tiempo⁷, y la imagen-tiempo: secuencia de planos que *hace* ella misma el movimiento.

El tiempo auténtico no está espacializado, no puede plasmarse en la esfera del reloj, 360°, que la aguja recorre por segmentos de horas, minutos y segundos. El tiempo puro, ontológico, pasa a desiguales velocidades que es imposible espacializar en segmentos continuos y homogéneos. El tiempo reversible es como el que pasa “por fuera” de las catedrales, que pueden restaurarse y quedar como nuevas; el tiempo psicológico y el ontológico son acumulativos, es una articulación, en distintos planos, de pasado infiltrado en el presente que ya está dirigiéndose al futuro.

En realidad *no hay presente, este queda comprimido entre el pasado actualizado y el futuro al que se dirige*; el presente es un intervalo que tiende a cero dejando un residuo, la imagen-recuerdo, pura relación de diferentes intensidades, que impide que el tiempo de la conciencia pueda borrarse⁸; pueden borrarse la arrugas de la piel, pero no las cicatrices de la memoria que impulsa el porvenir del sujeto.



7 “El montaje es una operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el Todo, la Idea, es decir, la imagen del tiempo”. DELEUZE: *Estudios de cine 1*, Paidós, 1984, Barna, p. 41.

8 En la imagen-cristal es donde Deleuze sitúa la imagen que se hace pura videncia. Los cristales del tiempo no son una imagen del tiempo, son *un tiempo-en-imagen*, una imagen pura temporalidad, pero que ha tenido que cristalizar para poder aparecer. Son imágenes sonido, imágenes visión en estado puro que expresan la indecisión, la angustia o la asfixia del personaje. “La imagen-cristal no es el tiempo, pero se ve el tiempo en el cristal” (DELEUZE: *II*, p.109); la traducción es mía. De la imagen-cristal puede decirse que es una capa del pasado o una capa del presente como continuidad.

El pliegue es pura impresión/sensación que mediante sucesivos impactos, repliegues/percepciones, acaba generando una conciencia a-subjetiva que simula un "receptáculo"⁹ de imágenes-recuerdo, pero esta conciencia es puro imaginario; la conciencia no es un lugar de verdad, sino de la fantasía que nos hace creer en nuestra identidad; *la memoria inconsciente es la que fluye, imparable, en distintos niveles de intensidad; el tiempo no está dentro de la conciencia, sino que cada conciencia es transportada por el devenir de la materia-memoria*. La conciencia se considera libre y dueña de sí misma pero es efecto del pliegue.

9 En 1953, Deleuze se vuelve hacia Hume y su inexistente teatro de la conciencia; la conexión entre las imágenes que se suceden en nuestra conciencia se produce por el hilo conductor de la memoria que se las adjudica a un yo que las unifica. Como ya declaró Hume, no hay tal unidad porque no hay escenario en el que se desarrolle nuestra vida psíquica. Diez años más tarde, Deleuze, hará la crítica de la apercepción trascendental de Kant; cerrando así la crítica de la conciencia-sujeto.

La crítica de Bergson al cine consiste en mostrar los falsos movimientos del cine primitivo, siempre reversibles, mientras que el tiempo ontológico es irreversible y acumulativo, heterogéneo, puede adquirir muy diferentes velocidades como ocurre en nuestra vida cotidiana (tiempo psicológico): pasa muy deprisa si lo estamos pasando felizmente, y muy despacio cuando tenemos que soportar una situación incómoda. Deleuze subvierte el universo bergsoniano para convertirlo en la esencia misma del cine, *de modo que podamos pensar el universo de Bergson como un universo cinematográfico, es decir, como metacine*.



El sujeto deleuziano será un pliegue que se forma por la acción del Afuera; del universo de imágenes-materia, alguna afecta al autómatas pre-reflexivo, hasta ese momento "sin chocar", sin ser afectado por el Afuera; y se produce el pliegue que llamamos sujeto-conciencia porque queda afectado por el incesante devenir de las imágenes-materia que son en sí y no tienen ninguna necesidad de incidir sobre el sujeto, son autónomas, pero en ocasiones chocan y el autómatas queda constituido. El sujeto es impersonal: se piensa, se habla, se ve, se expresa, se sueña-----Silencio, ¡¡¡¡¡se rueda!!!!

10 "(La imagen-tiempo) en lugar de ser una adición de distintos objetos sobre un mismo plano, el objeto es el mismo, pero pasa por planos diferentes". La traducción es mía. DELEUZE.: *Études de cinéma 2*, Minuit, 1985; París, p. 62.

2. La imagen-tiempo deleuziana

La imagen-tiempo, verdadera creación de Deleuze, consiste en la intuición¹⁰ (contemplación directa e inmediata) de los cortes móviles de la duración.

Captar de forma directa e inmediata la duración, el perpetuo devenir de las imágenes-materia: este es el objetivo de Deleuze, porque de lo que se trata es de pensar el cine postclásico, el que se aleja del interés por la acción y busca el cine *expresión*, la imagen que es capaz de hacer “pasar por debajo” la Idea que el cineasta quiere expresar. Quizás sería mejor decir, que la diferencia, el acontecimiento-sentido se expresa, pasa en el intersticio *entre* las imágenes. Lo que registra la imagen son los afectos que sufre el personaje: angustia, náusea, asfixia, etc.

Dado que la búsqueda de Deleuze consiste en la creación de nuevos conceptos filosóficos, hay que establecer la relación entre sus componentes conceptuales; hay que componer los elementos: el encuadre, el plano y el montaje. El plano y el encuadre constituyen la imagen cinematográfica, pero el montaje pierde importancia en el cine moderno porque lo preponderante es el Todo-acontecimiento que expresa el sentido; el todo es una imagen-tiempo expresiva del mensaje inconsciente.

El encuadre es una imagen fija, un fotograma; el plano es el intermedio entre el cuadro y el montaje; El plano es la imagen-movimiento que capta el movimiento de forma directa. Esta imagen-movimiento tiene dos caras, una que mira al encuadre, es la cara espacial que se vuelve hacia los objetos y los hace cambiar de posición relativa. La otra cara de la imagen-movimiento mira hacia el montaje. La cara del montaje expresa un cambio absoluto. Esta cara temporal proporciona, libra, la imagen del tiempo en tanto que imagen, muestra el tiempo, pero lo hace de forma indirecta. La cuestión es ¿cómo captar directamente el devenir del tiempo-memoria? no es lo mismo la imagen recuerdo, que el recuerdo mismo.

Si se quiere lograr la imagen-expresión hay que abrir la experiencia, librarla de la subjetividad, lanzarla hacia un momento pre-humano. Deleuze se dio cuenta de que en los años 80 los artilugios técnicos del cine permitían la apertura de la imagen cinematográfica a la experiencia anterior a la configuración del sujeto. *El cine tiene, pues, capacidad para aproximarnos con sus imágenes puras a una perspectiva previa a la mirada humana, y la forma de conseguirlo es hacer coexistir todo el pasado en el presente (tiempo puro=ontológico) para que el pasado se conserve en sí mismo independientemente de la conciencia (tiempo psicológico).*

El acto fundamental del cine clásico es el montaje; el montaje es composición, estructuración de los planos; en el montaje se ligan una serie de imágenes-movimiento según el criterio del director; otro director, incluso el mismo en otro momento, habría hecho otra composición con los mismos planos. Pero tiene un límite, hay secuencias imposibles. En cualquier caso, el montaje decidido no es una suma de planos, no es una simple yuxtaposición, es una estructura fílmica, pero que aún no libera un momento de tiempo puro.

El pensamiento fílmico no es el pensamiento filosófico, es un procedimiento que muestra lo impensable del pensamiento¹¹. Lo impensable del pensamiento es la diferencia, el acontecimiento-film, que es uno compuesto de múltiples unidades. Si queremos hacer filosofía hay que salir del marco de la representación: modelo y copia, donde la diferencia entre ambos queda impensada. Si no hay original tampoco puede haber copia, hay simulacro y ese simulacro¹² es un acontecimiento, tiene sentido lógico.

11 "El concepto está en sí mismo en la imagen y la imagen está para sí misma en el concepto". DELEUZE, G.: *Estudios sobre cine 2*, Paidós, 1986, Barna, p.216.

12 "El simulacro no es una copia degradada, encierra una potencia positiva, que niega tanto el original como la copia, tanto el modelo como la reproducción. DELEUZE, G.: *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969, p.302. La traducción es mía.

Deleuze insiste en que aunque no lo aceptara, Bergson había definido la imagen-movimiento, el corte móvil, en el primer capítulo de *Materia y Memoria*. Ahora, él podía establecer la imagen-tiempo, liberar un poco de ese tiempo, prescindir de la imagen y hacer la diferencia, hacer la complicación de los simulacros de superficie.

El cine es capaz de pensar por sí mismo, aunque es capaz de pensar *de otro modo*; justo el modo de pensar que Deleuze andaba buscando: un modo no representativo, más allá de los conceptos, e incluso, más allá de la imagen. Esto resulta paradójico: una imagen-pensamiento pero no representativa, pensamiento de la diferencia, hasta ahora imposible de pensar. La imagen cinematográfica no representa nada porque es el movimiento mismo, es el tiempo mismo sobre un único plano de inmanencia. Ante la imposibilidad de la metafísica clásica de pensar la diferencia, el cine ofrece la alternativa: el paso de la imagen-acción a la imagen-expresión. En la imagen-expresión (perceptos puros, sonidos y visiones puras) puede pensarse el afecto (angustia, asfixia, indecisión) sin tener en cuenta el sujeto que la sufre.



2.1. *Un sujeto de película*

Lo que Deleuze llama *plano de inmanencia* se corresponde con lo que Bergson denomina materia: un universo de imágenes que son en sí mismas y para sí mismas; que no requieren un sujeto que las capte ni se reducen a ser captadas por el sujeto; tienen autonomía propia frente al sujeto, no requieren la mirada humana para su existencia, como exigía, por ejemplo, Berkeley. Deleuze, siguiendo la estela bergsoniana, utiliza este universo de imágenes-materia para concebir el cine como un universo de imágenes, las imágenes, el tiempo y la luz son, en principio, pre-reflexivas e impersonales, incluso pre-ontológicas, así es que, si el universo material, el plano de inmanencia, es de disposición no solo maquínica sino estrictamente cinética, ¿por qué no considerar que el universo y el sujeto son puro metacine?

El sujeto sin conciencia, pre-reflexivo, podría también calificarse de pre-humano no es causa sino efecto de la Fuerza-tiempo que es totalmente exterior al sujeto, al que se le aplica sin “pedirle permiso”; el sujeto es efecto del exterior, se produce cuando la fuerza afecta algún “átomo” pre-reflexivo y se forma el pliegue: “fuerza entre las fuerzas, el hombre no pliega las fuerzas que lo componen sin que el propio afuera se pliegue y abra un Sí Mismo en el hombre” (Deleuze, 1986, F:121)

El sujeto es un punto de incertidumbre, un punto ciego, un autómeta del que se apodera el Pensar, entonces, ¿quién habla?, ¿quién piensa?: se piensa, se habla, y más tarde el sujeto adquirirá conciencia de “yo”, lugar imaginario donde no hay verdad porque este sujeto carente de “profundidad” y sin posibilidad de acceder a un verdadero proceso de subjetivación, se considera libre y dueño de sí mismo, cuando no deja de ser un autómeta, máquina deseante movida por el azar de las representaciones que lo invaden, es más un Artaud que un Descartes: aunque se piensa, alguien piensa, es como cuando llueve o hace viento.

El sujeto es deseo pero no es personal, es potencia de crecimiento pero es voluntad impersonal: *el deseo es un afecto que fuerza a pensar porque es fuerza de crecimiento y alegría*. El deseo es potencia de crecimiento del sujeto porque consiste en experimentar con la propia potencia, dejarse llevar, dejarse ir en la corriente de la Vida. No se trata de hacer como haría *la*

mujer, se trata de “mujerear”, de dejarse ir por las líneas de fuga del estereotipo femenino.

El inconsciente no es subjetivo aunque sea individual, es una particular fábrica de producir deseos; la máquina deseante que nombramos sujeto se deja deslizar entre las cosas impelida por su propia potencia; es así como se mueve el deseo, rodando, movido por impulsos exteriores y conexiones productivas que le dan alegría. Se trata de aumentar las conexiones, de salir permaneciendo, por eso la filosofía aumenta sus conexiones con otras artes como el cine, la música y la pintura o la literatura. Este sujeto rechaza las vallas de la identidad y se lanza por el punto de fuga para aumentar su potencia; se mide por los afectos de los que es capaz; crecimiento y alegría son indisolubles.

13 “En sus libros sobre el cine, (Deleuze afirma), Europa ha vivido la experiencia de lo que no se puede contar, ya es imposible continuar con el esquema narrativo clásico (...) un esquema básicamente senso- motriz en el cual el personaje siente algo, y a continuación reacciona (...) los personajes del cine posterior a la masacre viven cosas que les superan (...) cosas que desbordan completamente su capacidad de reacción, cosas imposibles ante las cuales no se puede hacer nada. De esa aparente impotencia, el cine extrae una nueva fuerza: la creación de perceptos puros, de sonidos y visiones puras que se independizan de sus supuestos sujetos. Del mismo modo, la imposibilidad de vivir, de respirar, la cruel necesidad de lo real es el límite del que Deleuze intenta extraer los conceptos capaces de responder a lo irrespirable, posibilidades de vida para el pensamiento, el concepto como liberación de vida”. PARDÓ, J.L.: *A propósito de Deleuze*, Pretextos, 2014, Madrid. Pp. 311-312. La cursiva es mía.

El sujeto-devenir, tanto como el cine y la filosofía, son un proceso de deseo, el sujeto es una tirada de dados; lo individual es impersonal, cósmico y mundano. La conciencia se reduce al intervalo entre la imagen-percepción, fruto del impacto recibido, y la imagen acción, reacción¹³ que responde a dicha afección. De ahí que el sujeto acentrado sea un punto de incertidumbre, un vaivén/oscilación que hace que el sujeto “se entere” *a posteriori* de lo que le ha sucedido. Cuando se da cuenta ya está en otra cosa, así es que el sujeto dice: “yo era”. O más gráficamente: ¡era eso, entonces!, ¡entonces, soy yo!

3. Badiou y el “para qué” del cine

Para Badiou el cine es una paradoja que gira entre el ser y el aparecer; el cine es un arte ontológico porque el problema del cine es lo mostrado en tanto que se muestra. Pero más allá *del ser* del cine está su *para qué*, la operatividad ética y política del cine en tanto que arte de y para las masas.

El artista como el filósofo se expresa no tanto gracias al lenguaje (natural) como a pesar de él. Badiou acepta la clasificación deleuziana de: “falsos movimientos, movimientos locales, la imagen-movimiento, y globales, imágenes tiempo. Afirma Badiou: “El film es lo que expone el pasaje de la Idea según la toma y el montaje” (1994: 136)

Si el film tiene que expresar una verdad, tendrá que fundamentarse el procedimiento cinematográfico para que tenga consistencia lógica, esta consistencia que necesitan los filmes-pensamiento se la va a proporcionar la teoría, matemática, de conjuntos; un film es un conjunto en la medida en que es un múltiple de múltiples...;contados por uno!; ejemplo: una secuencia es el conjunto de múltiples planos, que a su vez son un conjunto de múltiples *frames*, Badiou considera que la captura de planos es una operación ontológica porque hace del *frame* el elemento material básico del film. Pero el film es la cuenta por uno de un montón de elementos que como acontecimiento artístico tiene un significado-verdad que puede ser utilizado políticamente.

Este acontecimiento se da en situación pero puede pasar desapercibido, la verdad es hija del acontecimiento, es “un uno de más” que necesita del sujeto para existir y consolidarse; si se da ese uno de más, novedad y ruptura respecto de la situación establecida, y no hay un sujeto que libremente lo nombre y lo difunda, habrá sido para nada. El sujeto olfatea el rastro, persigue la huella del acontecimiento, cree que realmente se ha producido la ruptura.

3.1. Un sujeto militante

Badiou continúa la saga y acepta el presupuesto básico de Deleuze respecto al cine; cine y filosofía son dos territorios distintos aunque compositibles; el pensamiento fílmico es un pensamiento-imagen y, por tanto, el pensamiento por imágenes y signos no es un pensamiento filosófico aunque el cine proporcione elementos, que adquieren aquí el rango de verdades artísticas, compositibles con las verdades que proporcionan, la ciencia, concretamente las Matemáticas, la Política y el Amor. La composición de estos cuatro tipos de verdades será filosofía; los conceptos filosóficos para Badiou son el producto de la composición¹⁴ de estos cuatro tipos de verdades, generadas por los cuatro procedimientos distintos que acabamos de citar.

Deleuze y Badiou hacen filosofías diferentes aunque comparan ciertos presupuestos como que *el cine es un pensamiento impuro porque se mezcla con otras artes; la misma filosofía es impura, mesti-*



¹⁴ “La filosofía pronuncia, no la verdad sino su *coyuntura*, es decir, la conjunción pensable de las verdades”. Badiou, A.: *Manifeste pour la philosophie*, Seuil, Paris, 1989, p.19. La traducción es mía.

za, porque es el producto de distintos procedimientos que se interfieren. Esta impureza es la que, según Badiou, hace del cine un dispositivo de masas. El cine como discurso capaz de afectar a las masas es un creador de personajes-tipo, capaces de encarnar las figuras retóricas que quieren transmitirse.

Para establecer la noción de sujeto es necesario contar con la noción de acontecimiento, que es bien distinta en cada uno de ellos. *Los sujetos de ambos cristalizan a partir de sus respectivas nociones de acontecimiento.*

Conclusión

Hemos visto que el acontecimiento de Deleuze es un golpe de dados, depende del azar, del resultado de la "lucha" de fuerzas inconscientes y a-subjetivas. El acontecimiento de Badiou es liberador, rompe con lo establecido y origina el sujeto¹⁵ que será el militante de dicho acontecimiento. Este militante-sujeto se genera en el momento en que da nombre al acontecimiento, que de no ser nombrado y enarbolado, no existiría.

¹⁵ "Si es posible dar una definición de sujeto (esta sería): el que decide de un indecible a partir de un indiscernible. O el que fuerza una veracidad según la suspensión de una verdad". : BADIOU, A.: *Conditions*, Seuil, París, 1988, p.445.

La diferencia fundamental es que uno de los acontecimientos rompe con lo establecido y hay verdadera novedad, y el otro se limita a la aparición mecánica de los diferentes simulacros. Este modelo de acontecimiento no rompe con lo establecido, la *diferencia* de Deleuze, no es una ruptura con el orden establecido, sino el resultado de choques y conexiones, que pueden o no, ser convenientes, aumentar o disminuir la potencia del sujeto.

La clave del acontecimiento en Badiou es la ruptura, aparece lo nuevo, la revolución francesa, por ejemplo; y el sujeto que no tiene objeto, se propone el único objetivo de soportar el trayecto por el que una nueva verdad adviene; el sujeto sigue la huella del acontecimiento, de sus indicios.

En ambas ontologías el sujeto no es necesario, puede no ocurrir. La diferencia fundamental entre ambos sujetos es que el de Badiou tiene subjetividad, subjetividad nacida del acontecimiento pero subjetividad fiel, incluso hasta la muerte, al acontecimiento. El sujeto de Deleuze es

una superficie, su único interior es hacer de espejo, reflejar la realidad que le invade, creer en ella y aceptarla¹⁶ tal cual en lugar de intentar transformarla.

La consecuencia inmediata de esta divergencia de sujetos es *la divergencia entre la verdad y el sentido*. Los múltiples y sucesivos sentidos del Ser no dependen del sujeto, el acontecimiento se produce de forma inconsciente y, solo *a posteriori*, el sujeto se da cuenta de lo ocurrido; entre el afecto que invade al sujeto y su reacción hay un intervalo temporal que los hace divergentes. El sujeto deleuziano sufre o goza el acontecimiento; si lo ocurrido le conviene, entonces ensancha su potencia y le genera alegría o, de lo contrario, le deprime y disminuye su fuerza. Él se limita a aceptar el mundo como es, las películas también expresan un mundo, que es así y hay que amarlo tal cual es. No se trata de resignación sino de aceptar el mundo y comunicarse con él, sin intentar modificarlo.

El sujeto de Badiou es un creyente, da fe del acontecimiento y lucha, conscientemente, por su existencia y consolidación. El sujeto de Badiou es combativo, es un activista que da fe del acontecimiento y que lucha por su consolidación como hizo San Pablo con el acontecimiento del cristianismo. Fue apóstol de la llegada de Jesucristo y de la expansión y consolidación de su mensaje.

Los films son acontecimiento-cine en algunos casos, en otros están sometidos a la industria. Si una película enarbola una bandera de liberación, será un instrumento idóneo para persuadir a las masas de que la hagan suya. Este es el caso de *Matrix* (Badiou: 2003); por el contrario, Bergman es considerado un cineasta revisionario (Badiou: 1977).

No obstante, coinciden en que la Idea puede ser transportada por la imagen, se “ve” aunque no tenga imagen porque la Idea visita la imagen, se cuela entre ellas, vaga en su *fluir*, y por eso dice Deleuze que el film es visión directa e inmediata de un tiempo liberado, sacado a la superficie. Un simulacro, afirmará Deleuze, constituido por el Arte cinematográfico. Badiou no acepta el simulacro, no acepta las múltiples diferencias sin jerarquizar; no acepta al sofista contemporáneo que quiere “cargarse” la verdad. La filosofía de corte platónico de Badiou lucha por implantar una

¹⁶ “Debemos creer en el cuerpo, pero como germen de vida, como el grano que hace estallar los pavimentos, que se conservó y perpetuo en el santo sudario o en las bandas de la momia y que da fe de la vida, en *este mundo tal como es (...)*, no es necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo”. La traducción y la cursiva son mías. DELEUZE, G. *Cine 2*, Minuit, 1985, Paris, p. 312.

verdad, un acontecimiento, que no será un mero sentido entre otros, imaginario, sino que será una verdad establecida por la militancia que persigue fielmente la huella. La verdad no es imaginaria, es simbólica, y hunde sus raíces en la teoría de conjuntos que da consistencia a esa verdad que el cine expresa.

Badiou practica el amor a la verdad, la lucha por su establecimiento, su fundamento científico y su manifestación artística. Deleuze se deja llevar por el flujo de la vida, por el flujo de fuerzas que de manera imparable e inconsciente, originan choques y conexiones, que acontecen animadas por el Afuera, y al que nosotros autómatas deseantes damos un sentido imaginario.

Lo que no cabe es confundir verdad *versus* sentido con la utilidad del cine como material didáctico; en ambos casos hay un planteamiento ontológico del cine, por muy distintas que sean ambas ontologías; ante la pregunta de "para qué" el cine, cuál es su dimensión ético-política, está claro que sus posicionamientos serán, igualmente, divergentes; uno se sirve del cine como correa de transmisión de ideología, y el otro ve en el cine la mostración del mundo tal cual es; hay que aceptarlo y gozarlo; cada sujeto libera, saca a la superficie un simulacro de los innumerables que el Ser origina.

El sujeto deleuziano es imagen-tiempo, un momento del tiempo-memoria cristalizado en un presente que tiende a cero, que tiende a pasado estable. El sujeto de Badiou es un militante que mira con esperanza el futuro porque cree que puede transformar el mundo y que el cine es una herramienta retórica para conseguirlo.

Bibliografía

DELEUZE, G: *Cinema1, l'image-mouvement* (1983) y *Cinéma2: l'image-temps* (1985). Paris, Minuit. Traducción española, 1985 y 1987. Paidós, Barcelona.

BADIOU, A.: *Penser le cinéma: image, éthique et philosophie* (1982) y *Conditions* (1982). Seuil, Paris. Traducción española, 2004 y 2014, Manantial, B. Aires.

PARDO, J. L.: *A propósito de Gilles Deleuze*. Pretextos, Madrid, 2014.

MARQUÉS RODILLA, C: "Sobre el sujeto: ¿Deleuze *versus* Badiou?". *Endoxa*, Series Filosóficas, n° 22; pp. 325-356. UNED, Madrid.