

y sus variedades. La imagen-tiempo será objeto de una segunda parte. Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos. La enorme proporción de ineptitud en la producción cinematográfica no es una objeción: no es mayor que en otros terrenos, aunque tenga consecuencias económicas e industriales sin parangón. Los grandes autores de cine son, únicamente, más vulnerables: impedirles realizar su obra es infinitamente más fácil. La historia del cine es un prolongado martirologio. Pero, aun así, el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar y, a pesar de todo, hacer viables.

No incluimos ninguna reproducción que pudiese ilustrar nuestro texto, porque es nuestro texto, por el contrario, el que no querría ser otra cosa que una ilustración de grandes películas cuyo recuerdo, emoción o percepción permanecen, en mayor o menor grado, en cada uno de nosotros.

1. Tesis sobre el movimiento

Primer comentario de Bergson

1

Bergson no presenta una sola tesis sobre el movimiento, sino otras dos. La primera es la más célebre, y amenaza ocultarnos las otras. No es, sin embargo, otra cosa que una introducción a ellas. Según esta primera tesis, el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí.

Pero, antes de iniciar su desarrollo, la primera tesis tiene otro enunciado: vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con «cortes»* inmóviles... Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta

* El término así traducido es *coupe*, y designa, como puede verse, una noción puramente abstracta referida a la idea de movimiento. El contexto impedirá su confusión con el caso de *coupure* (operación inicial del montaje cinematográfico o, por extensión, cada uno de los fragmentos de película así obtenidos). [T.]

de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos. Y entonces, de dos maneras, erráis con el movimiento. En un aspecto, por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuará siempre en el intervalo entre los dos, y por tanto a vuestras espaldas. En otro, por más que dividáis y subdividáis el tiempo, el movimiento se efectuará siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá, pues, su propia duración cualitativa. Quedan así opuestas dos fórmulas irreductibles: «movimiento real → duración concreta», y «cortes inmóviles + tiempo abstracto».

En 1907, en *La evolución creadora*, Bergson bautiza la mala fórmula: es la ilusión cinematográfica. El cine procede, en efecto, con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes; un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible o imperceptible, que está «en» el aparato y «con» el cual se hace desfilan las imágenes.¹ El cine nos presenta, pues, un falso movimiento, es el ejemplo típico del falso movimiento. Pero es curioso que Bergson imponga un nombre tan moderno y reciente («cinematográfica») a la más vieja de las ilusiones. En efecto, dice Bergson, cuando el cine reconstruye el movimiento con cortes inmóviles, no hace sino lo que hacía ya el pensamiento más antiguo (las paradojas de Zenón), o lo que hace la percepción natural. En este aspecto, Bergson se distingue de la fenomenología, para la cual el cine rompería más bien con las condiciones de la percepción natural. «Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento... *La percepción, la inteligencia, el lenguaje proceden en general así*. Se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior.» ¿Deberá entenderse que, según Bergson, el cine sería tan sólo

1. *L'évolution créatrice*, pág. 753 (305). Hay ediciones castellanas: *La evolución creadora*, Madrid, Renacimiento, 1912; ídem, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Los textos de Bergson se citan conforme la llamada edición (francesa) del Centenario; entre paréntesis, se indica la paginación de la edición corriente de cada libro por P.U.F. (Presses Universitaires Françaises).

la proyección, la reproducción de una ilusión constante, universal? ¿Como si siempre se hubiese hecho cine sin saberlo? Pero entonces son muchos los problemas que se plantean.

Y ante todo, la reproducción de la ilusión, ¿no es también, en cierta manera, su corrección? ¿Se puede concluir de la artificialidad de los medios la artificialidad del resultado? El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato. Se dirá que lo mismo sucede con la percepción natural, pero aquí la ilusión es corregida desde más allá de la percepción, por las condiciones que hacen posible la percepción para el sujeto. En el cine, en cambio, es corregida al mismo tiempo que aparece la imagen, para un espectador que se encuentra fuera de condiciones (en este sentido, como comprobaremos, la fenomenología tiene razón al suponer una diferencia de naturaleza entre la percepción natural y la percepción cinematográfica). En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto. Sin embargo, y esto es también muy curioso, Bergson ya había descubierto perfectamente la existencia de cortes móviles o de imágenes-movimiento. Fue antes de *La evolución creadora* y antes del nacimiento oficial del cine; fue en *Materia y memoria*, en 1896. El descubrimiento de la imagen-movimiento, más allá de las condiciones de la percepción natural, fue la prodigiosa invención del primer capítulo de *Materia y memoria*. ¿Habrá que pensar que Bergson, diez años más tarde, la había olvidado?

¿O bien había caído en una ilusión diferente, que afecta a todas las cosas en sus comienzos? Es sabido que las cosas y las personas, cuando comienzan, están siempre forzadas a esconderse, determinadas a esconderse. ¿Acaso podría ser de otro modo? Surgen dentro de un conjunto que todavía no las implicaba, y deben hacer resaltar los caracteres comunes que conservan con el conjunto, para no verse rechazadas. La esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la

corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado. Esto Bergson lo sabía mejor que nadie, pues él mismo había transformado la filosofía al plantear la cuestión de lo «nuevo» en lugar de la de eternidad (¿cómo son posibles la producción y aparición de algo nuevo?). Por ejemplo, él decía que la novedad de la vida no podía aparecer en sus inicios, porque al comienzo la vida forzosamente tenía que imitar a la materia... ¿No sucedió lo mismo en el cine? El cine, en sus comienzos, ¿no estaba forzado a imitar la percepción natural? Más aún, ¿cuál era la situación del cine al principio? Por un lado, la toma era fija, y en consecuencia el plano era espacial y formalmente inmóvil; por el otro, el aparato de tomar vistas se confundía con el aparato de proyección, dotado de un tiempo uniforme abstracto. La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. El cine arribará exactamente a la imagen-movimiento del primer capítulo de *Materia y memoria*.

Debe concluirse que la primera tesis de Bergson sobre el movimiento es más compleja de lo que parecía en un principio. Por una parte, hay una crítica contra todas las tentativas de reconstruir el movimiento con el espacio recorrido, es decir, adicionando cortes inmóviles instantáneos y tiempo abstracto. Por otra, está la crítica del cine, denunciado como una de esas ilusiones tentativas, como la tentativa que lleva la ilusión a su punto culminante. Pero también está la tesis de *Materia y memoria*, los cortes móviles, los planos temporales, presintiendo, proféticamente, el porvenir o la esencia del cine.

2

Pues bien, justamente, *La evolución creadora* aporta una segunda tesis que, en lugar de reducirlo todo a una misma ilusión sobre el movimiento, distingue al menos dos ilusiones muy diferentes. Lo erróneo está siempre en reconstruir el movimiento con instantes o posiciones, pero hay dos maneras de hacerlo, la antigua y la moderna. Para la antigüedad, el movimiento remite

a elementos inteligibles, Formas o Ideas que son ellas mismas eternas e inmóviles. No cabe duda, para reconstruir el movimiento habrá que captar esas formas en el punto más cercano a su actualización en una materia-flujo. Son potencialidades que no pasan al acto más que encarnándose en la materia. Pero, inversamente, el movimiento no hace más que expresar una «diáléctica» de las formas, una síntesis ideal que le da orden y medida. El movimiento así concebido será, pues, el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las *poses* o de los *instantes privilegiados*, como en una danza. Las formas o ideas «caracterizarían un período cuya quintaesencia expresarían, y todo el resto de ese período se cumpliría por el paso, desprovisto de interés en sí mismo, de una forma a otra forma... Se con-signa el término final o el punto culminante (*télos, acmé*), se lo erige en momento esencial, y este momento, que el lenguaje ha escogido para expresar el conjunto del hecho, basta también a la ciencia para caracterizarlo».²

La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales immanentes (cortes)*. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste. Así se constituyeron la astronomía moderna, determinando una relación entre una órbita y el tiempo invertido en recorrerla (Kepler), la física moderna, vinculando el espacio recorrido al tiempo de la caída de un cuerpo (Galileo), la geometría moderna, despejando la ecuación de una curva plana, es decir, la posición de un punto sobre una recta móvil en un momento cualquiera de su trayecto (Descartes), y, por último, el cálculo infinitesimal, en cuanto se vio la posibilidad de considerar cortes infinitamente aproximables (Newton y Leibniz). En todas partes, la sucesión mecánica de instantes cualquiera reemplazaba el orden dialéctico de las poses: «La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a considerar el tiempo como variable independiente».³

El cine parece sin duda el hijo último de este linaje sacado

2. EC, pág. 774 (330).

3. EC, pág. 779 (335).

a luz por Bergson. Se podría concebir una serie de medios de traslación (tren, automóvil, avión...) y paralelamente una serie de medios de expresión (gráfica, fotografía, cine): la cámara se aparecería entonces como un intercambiador, o más bien como un equivalente generalizado de los movimientos de traslación. Así se muestra en las películas de Wenders. Cuando uno se pregunta por la prehistoria del cine, cae a veces en consideraciones confusas, porque no sabe desde dónde hacer arrancar ni cómo definir el linaje tecnológico que lo caracteriza. Entonces siempre cabe invocar las sombras chinas o los sistemas de proyección más arcaicos. Pero, en realidad, las condiciones determinantes del cine son las siguientes: no sólo la fotografía, sino la fotografía instantánea (la de pose pertenece a la otra estirpe); la equidistancia de las instantáneas; el reenvío de esa equidistancia a un soporte que constituye el «film» (los que perforan la película son Edison y Dickson); un mecanismo de arrastre de las imágenes (las uñas de Lumière). En este sentido es que el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad. Cualquier otro sistema que reprodujera el movimiento por un orden de poses proyectadas en forma que pasen unas a otras o que se «transformen», es ajeno al cine. Y esto se comprueba cuando se intenta definir el dibujo animado: si pertenece plenamente al cine, es porque aquí el dibujo ya no constituye una pose o una figura acabada, sino la descripción de una figura que siempre está haciéndose o deshaciéndose, por un movimiento de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su trayecto. El dibujo animado remite a una geometría cartesiana, no euclidiana. No nos presenta una figura descrita en un momento único, sino la continuidad del movimiento que la figura describe.

Con todo, el cine parece alimentarse de instantes privilegiados. Se suele decir que Eisenstein extrae de los movimientos o de las evoluciones ciertos momentos de crisis de los que hace por excelencia el objeto del cine. Incluso esto es lo que él llamaba lo «patético»: él selecciona culminaciones y gritos, lleva las escenas a su paroxismo, y las pone en colisión una con la otra. Pero ésta no es en modo alguno una objeción. Volvamos a la prehistoria del cine y al célebre ejemplo del galope de caba-

llo: sólo pudo ser descompuesto con exactitud por los registros gráficos de Marey y las instantáneas equidistantes de Muybridge, que remiten el conjunto organizado del paso a un punto cualquiera. Si se eligen bien los equidistantes, forzosamente se cae en momentos señalados, es decir, aquellos en que el caballo apoyaba una pata sobre el suelo, y después tres, dos, tres, una. Se los puede llamar instantes privilegiados; pero de ninguna manera en el sentido de las poses o de las posturas generales que caracterizarían al galope en las formas antiguas. Estos instantes ya no tienen nada que ver con poses, e inclusive, como poses, serían formalmente imposibles. Si son instantes privilegiados es por su carácter de puntos señalados o singulares que pertenecen al movimiento, y no a título de momentos de actualización de una forma trascendente. La noción ha cambiado por completo de sentido. Los instantes privilegiados de Eisenstein, o de cualquier otro autor, son también instantes cualesquiera; lo que sucede, simplemente, es que el instante cualquiera puede ser regular o singular, ordinario o señalado. El que Eisenstein selecciona instantes señalados no impide que los extraiga de un análisis inmanente del movimiento, en absoluto de una síntesis trascendente. El instante señalado o singular sigue siendo un instante cualquiera entre los demás. Esta es incluso la diferencia entre la dialéctica moderna, por la que Eisenstein se pronuncia, y la dialéctica antigua. La antigua es el orden de formas trascendentes que se actualizan en un movimiento, mientras que la moderna es la producción y confrontación de los puntos singulares immanentes al movimiento. Ahora bien, esta producción de singularidades (el salto cualitativo) se cumple por acumulación de ordinarios (proceso cuantitativo), hasta el punto de que lo singular es obtenido en lo cualquiera, él mismo es un cualquiera simplemente no-ordinario o no-regular. El propio Eisenstein declaraba que «lo patético» suponía «lo orgánico», como conjunto organizado de instantes cualesquiera en donde se han de efectuar los cortes.⁴

El instante cualquiera es el instante que equidista de otro. Así pues, definimos el cine como un sistema que reproduce el

4. Sobre lo orgánico y lo patético, véase Eisenstein, *La non-indifferente Nature*, I, 10-18. Para las diferentes citas de este autor, véanse artículos diversos de *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1970; *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1957.

movimiento refiriéndolo al instante cualquiera. Pero aquí parece la dificultad. ¿Qué interés puede presentar un sistema de estas características? Desde el punto de vista de la ciencia, casi ninguno. Porque la revolución científica era una revolución de análisis. Y si para efectuar el análisis de ese sistema había que referir el movimiento al instante cualquiera, se hacía difícil distinguir el interés de una síntesis o de una reconstrucción basada en el mismo principio, salvo un vago interés de confirmación. Por eso ni Marey ni Lumière depositaban mayor confianza en la invención del cine. ¿Al menos tenía el cine un interés artístico? También esto era improbable, pues el arte parecía sustentar los derechos de una más elevada síntesis del movimiento, y permanecer ligado a las poses y formas que la ciencia había repudiado. Estamos en el meollo mismo de la antigua situación del cine como «arte industrial»: no era ni un arte ni una ciencia.

Sin embargo, los contemporáneos podían ser sensibles a una evolución que arrastraba a las artes consigo y cambiaba el estatuto del movimiento, inclusive en la pintura. Con mayor razón, la danza, el ballet, el mimo abandonaban las figuras y las poses para liberar valores no de pose, no pulsadas, que referían el movimiento al instante cualquiera. Con ello, la danza, el ballet, el mimo pasaban a ser acciones capaces de responder a accidentes del medio, es decir, a la repartición de los puntos de un espacio o de los momentos de un acontecer. Todo esto comulgaba con el cine. Desde la aparición del sonoro, el cine será capaz de hacer de la comedia musical uno de sus grandes géneros, con el «baile-acción» de Fred Astaire desplegándose en cualquier sitio, en la calle, en medio de los coches, a lo largo de la acera.⁵ Pero ya en el cine mudo Chaplin había arrebatado al mimo del arte de las poses para convertirlo en mimo-acción. A quienes acusaban a Charlot de servirse del cine en vez de servir al cine, Mitry les contestaba que Charlot ofrecía al mimo un nuevo modelo, función del espacio y del tiempo, continuidad construida en cada instante que ya no era posible descomponer más que en sus elementos inmanentes señalados, en lugar de remitir a unas formas previas que se había de encarnar.⁶

5. Arthur Knight, *Revue du cinéma*, n.º 10.

6. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, páginas 49-51.

Que el cine pertenece de lleno a esta concepción moderna del movimiento, Bergson lo demostró tajantemente. Pero a partir de aquí parece titubear entre dos vías posibles, una que lo devuelve a su primera tesis y otra que, en cambio, abre un problema nuevo. Según la primera, las dos concepciones pueden ser muy diferentes desde el punto de vista de la ciencia y, sin embargo, su resultado ser prácticamente idéntico. En efecto, da igual recomponer el movimiento con *poses eternas* o con *cortes inmóviles*: en ambos casos se yerra con el movimiento, porque se concibe un Todo, se supone que «todo está dado», mientras que el movimiento no se realiza más que si el todo ni está dado ni puede darse. En cuanto uno concibe el todo como dado en el orden eterno de las formas y de las poses, o en el conjunto de los instantes cualesquiera, entonces el tiempo ya no es sino, o bien la imagen de la eternidad, o bien la consecuencia del conjunto: no hay ya lugar para el movimiento real.⁷ Sin embargo, ante Bergson parecía abrirse una vía diferente. Porque si la concepción antigua corresponde cabalmente a la filosofía antigua que se propone pensar lo eterno, la concepción moderna, la ciencia moderna, reclama *otra* filosofía. Cuando uno refiere el movimiento a momentos cualesquiera, tiene que ser capaz de pensar la producción de lo nuevo, es decir, lo señalado y lo singular, en cualquiera de esos momentos: se trata de una conversión total de la filosofía, y es lo que Bergson se propone hacer finalmente, dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad.⁸ Pero ¿es posible detenerse en esta vía? ¿Puede negarse que las artes también deberán cumplir esta conversión? ¿Y que el cine no es, en este aspecto, un factor esencial, e incluso que no tenga un papel que desempeñar en el nacimiento y la formación de ese nuevo pensamiento, de esa nueva manera de pensar? Así pues, Bergson ya no se contenta con confirmar su primera tesis sobre el movimiento. Aunque ésta se detenga en el camino, la segunda tesis de Bergson hace posible otro punto de vista sobre el cine, el cual ya no sería el aparato perfeccionado de la más vieja ilustración, sino, por el contrario, el órgano de la nueva realidad, un órgano que habrá que perfeccionar.

7. EC, pág. 794 (353).

8. EC, pág. 786 (343).

3

Y ésta es la tercera tesis de Bergson, siempre en *La evolución creadora*. Si se intentara presentarla con una fórmula brutal, se podría decir: además de que el instante es un corte in-móvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo. Lo cual implica que el movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo. Que la duración sea cambio, esto forma parte de su propia definición: ella cambia y no cesa de cambiar. Por ejemplo, la materia se mueve, pero no cambia. Ahora bien, el movimiento *expresa* un cambio en la duración o en el todo. El problema está, por un lado, en esta expresión y, por el otro, en la identificación todo-duración.

El movimiento es una traslación en el espacio. Ahora bien, cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en un todo. En *Materia y memoria* Bergson daba múltiples ejemplos. Un animal se mueve, pero no para nada: se mueve para comer, para migrar, etc. Dirlase que el movimiento supone una diferencia de potencial, y que se propone colmarla. Si considero abstractamente partes o lugares, A y B, no comprendo el movimiento que va del uno al otro. Pero estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado del todo que comprendía a B, A y todo lo que había entre los dos. Cuando Aquiles pasa a la tortuga, lo que cambia es el estado del todo que comprendía a la tortuga, a Aquiles y a la distancia entre ambos. El movimiento siempre remite a un cambio; la migración, a una variación estacional. Y lo mismo sucede con los cuerpos: la caída de un cuerpo supone otro que lo atrae, y expresa un cambio en el todo que los comprende a los dos. Si se piensa en puros átomos, sus movimientos, que dan fe de una acción recíproca de todas las partes de la materia, expresan necesariamente modificaciones, perturbaciones, cambios de energía en el todo. Lo que Bergson descubre más allá de la traslación es la vibración, la irradiación. Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mis-

mas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos.⁹

En *La evolución creadora*, Bergson da un ejemplo tan famoso que ya no distinguimos lo que tiene de sorprendente. Dice que, cuando pongo azúcar en un vaso de agua, «debo esperar a que el azúcar se disuelva».¹⁰ Es de todas formas curioso, porque Bergson parece olvidar que el movimiento de una cuchara puede apresurar esa disolución. Pero, ¿qué quiere decir ante todo? Que el movimiento de traslación que separa las partículas de azúcar y las pone en suspensión en el agua, expresa a su vez un cambio en el todo, es decir, en el contenido del vaso, un paso cualitativo del agua en la que hay azúcar al estado de agua azucarada. Si la agito con la cuchara, aceleró el movimiento, pero también cambio el todo que incluye ahora a la cuchara, y el movimiento acelerado continúa expresando el cambio del todo. «Los desplazamientos puramente superficiales de masas y de moléculas, que estudian la física y la química», pasan a ser, «con respecto a ese movimiento vital que se produce en profundidad, que es transformación y no ya traslación, lo que la parada de un móvil es al movimiento de este móvil en el espacio».¹¹ Así pues, en su tercera tesis, Bergson presenta la analogía siguiente:

$$\frac{\text{cortes inmóviles}}{\text{movimiento}} = \frac{\text{movimiento como corte móvil}}{\text{cambio cualitativo}}$$

Con la única diferencia de que la relación de la izquierda expresa una ilusión, y la de la derecha una realidad.

Lo principal que pretende decir Bergson con el vaso de agua azucarada es que mi espera, cualquiera que sea, expresa una duración como realidad mental, espiritual. Pero, ¿por qué esa duración espiritual da testimonio, no sólo para mí que estoy esperando, sino también para un todo que cambia? Bergson decía: el todo no está dado ni puede darse (y el error de la ciencia moderna, como de la ciencia antigua, era darse el todo, de dos

9. Acerca de todos estos puntos, véase *Matière et mémoire*, cap. IV, págs. 332-340 (220-230). Hay ediciones castellanas: *Materia y memoria*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1900; ídem, como parte de *Obras Escogidas*, Ed. Aguilar, México, 1963, traducción de José Antonio Míguez.

10. *EC*, pág. 502 (9-10).

11. *EC*, pág. 521 (32).

maneras diferentes). Muchos filósofos habían dicho ya que el todo ni estaba dado ni podía darse; de ello sólo sacaban la conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido. La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar. «La duración del universo no tiene sino que fundirse en uno con la libertad de creación que en él puede hallar lugar.»¹² Y ello hasta el punto de que, cada vez que nos encontremos ante una duración o dentro de una duración, podremos concluir en la existencia de un todo que cambia, y que en alguna parte está abierto. Es bien conocido que primero Bergson descubrió la duración como idéntica a la conciencia. Pero un estudio más profundo de la conciencia lo indujo a demostrar que ella no existía sino abriéndose a un todo, coincidiendo con la apertura de un todo. Lo mismo para el ser viviente: cuando Bergson lo compara a un todo, o al todo del universo, parece retomar la más vieja de las comparaciones.¹³ Y, sin embargo, él invierte completamente los términos. Porque si el ser vivo es un todo, por tanto asimilable al todo del universo, no es en cuanto sería un microcosmos tan cerrado como se supone lo está el todo, sino, por el contrario, en cuanto está abierto a un mundo, y el mundo, el universo, es él mismo lo Abierto. «Allí donde algo vive, hay, abierto en alguna parte, un registro en que el tiempo se inscribe.»¹⁴

Si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la Relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos.¹⁵ Por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cam-

12. EC, pág. 782 (339).

13. EC, pág. 507 (15).

14. EC, pág. 508 (16). La única semejanza, aunque considerable, entre Bergson y Heidegger es justamente ésta: ambos fundan la especificidad del tiempo en una concepción de lo abierto.

15. Introducimos aquí el problema de las relaciones, aunque Bergson no lo haya planteado explícitamente. Es sabido que la relación entre dos cosas no puede ser reducida a un atributo de una cosa o de la otra, y tampoco a un atributo del conjunto. En cambio, sigue intacta la posibilidad de referir las relaciones a un todo si se concibe este todo como un «continuo» y no como un conjunto dado.

bien de posiciones respectivas. Pero, por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia de cualidad. De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones.

No ha de confundirse el todo, los «todos», con conjuntos. Los conjuntos son cerrados, y todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado. Los conjuntos son siempre conjuntos de partes. Pero un todo no es cerrado, es abierto; y no tiene partes, salvo en un sentido muy especial, puesto que no se divide sin cambiar de naturaleza en cada etapa de la división. «El todo real muy bien podría ser una continuidad indivisible.»¹⁶ El todo no es un conjunto cerrado, sino, por el contrario, aquello por lo cual el conjunto nunca está absolutamente cerrado, nunca está completamente a resguardo, aquello que lo mantiene abierto en alguna parte, como un firme hilo que lo enlazara al resto del universo. El vaso de agua es efectivamente un conjunto cerrado que encierra partes, el agua, el azúcar, quizá la cuchara: pero el todo no está ahí. El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados. Este es el sentido por el que el todo es espiritual o mental. «El vaso de agua, el azúcar y el proceso de disolución del azúcar en el agua son sin duda abstracciones, y el Todo en el que han sido recordados por mis sentidos y mi entendimiento progresa tal vez a la manera de una conciencia.»¹⁷ De todas formas, ese recorte artificial de un conjunto o de un sistema cerrado no es una pura ilusión. Tiene su fundamento y, si el vínculo de cada cosa con el todo (ese vínculo paradójico que la enlaza con lo abierto) es imposible de romper, al menos puede ser prolongado, estirado al infinito, y ser cada vez más tenue. Es que la organización de la materia hace posible los sistemas cerrados o los conjuntos determinados de partes; y el despliegue del espacio los torna necesarios. Pero, precisamente, los conjuntos están en el espacio, y el todo, los todos, están en la duración, son la duración misma en cuanto ésta no cesa de cambiar. Ello hasta el punto de que las dos fórmulas que correspondían a la primera tesis

16. EC, pág. 520 (31).

17. EC, págs. 502-503 (10-11).

de Bergson adquieren ahora un carácter mucho más riguroso: «cortes inmóviles + tiempo abstracto» remite a conjuntos cerrados, de los que las partes son, en efecto, cortes inmóviles, y los estados sucesivos se calculan según un tiempo abstracto; mientras que «movimiento real → duración concreta» remite a la apertura de un todo que dura, y cuyos movimientos son otros tantos cortes móviles atravesando los sistemas cerrados.

Al cabo de esta tercera tesis nos encontramos, de hecho, en tres niveles: 1) los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distintas; 2) el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modifica su posición respectiva; 3) la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo con sus propias relaciones.

El movimiento tiene, pues, dos caras, en cierto modo. Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo. El hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, y que los objetos, al profundizarse, al perder sus contornos, se reúnan en la duración. Se dirá, por tanto, que el movimiento remite los objetos de un sistema cerrado a la duración abierta, y la duración, a los objetos del sistema que ella fuerza a abrirse. El movimiento remite los objetos entre los cuales se establece al todo cambiante que él expresa, e inversamente. Por el movimiento, el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo: y, entre ambos justamente, «todo» cambia. A los objetos o partes de un conjunto, podemos considerarlos como *cortes inmóviles*; pero el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un *corte móvil* de la duración. Estamos así en condiciones de comprender la profunda tesis del primer capítulo de *Materia y memoria*: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo...

2. Cuadro y plano, encuadre y guión técnico

1

Partamos de definiciones muy simples, sin perjuicio de corregirlas más adelante. Se llama *encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios*. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario. Es evidente que estas partes se hallan a su vez en imagen; lo que hace decir a Jakobson que son objetos-signos, y a Pasolini, que son «cinemas». Sin embargo, esta terminología sugiere cierto parangón con el lenguaje (los cinemas serían como fonemas, y el plano como un monema) que no parece necesario.¹ Porque si el cuadro tiene un análogo, estará más bien del lado de un sistema informático que no de uno lingüístico. Los elementos son datos unas veces muy numerosos y otras muy escasos. Por lo tanto, el cuadro es inseparable de dos tendencias: a la saturación o a la rarefacción. En particular, la pantalla grande y la profundidad de campo permitieron multiplicar los datos independientes hasta el punto de que una escena secundaria puede aparecer por delante mientras que lo principal acontece al fon-

1. Véase Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, págs. 263-265.