

Sobre la utilidad y perjuicios de los estudios de cine para la epistemología.

Luis Enrique Ortiz Gutiérrez
Depto. de Filosofía UdeG

Cuando se trata de abordar la relación entre cine y filosofía parece obligado hacer referencia a los estudios de cine de Gilles Deleuze. Él ha sido uno de los pocos filósofos que ha consagrado dos vastos volúmenes dedicados al análisis del séptimo arte, aunque la pretensión no es precisamente proponer una “*filosofía del cine*”. Tampoco presenta un estudio sociológico del cine –como se puede hallar en Adorno y Horkheimer en su

célebre *Dialéctica del Iluminismo*–, al igual que, como advierte al inicio del prólogo de su primer volumen, no plantea tampoco una historia de la cinematografía.

Su propuesta es, en sus propias palabras, establecer “*una taxinomia, un ensayo de clasificación de las imágenes y los signos*” (Deleuze, 1984: 11). Si bien no hay un interés por presentar una teoría filosófica del cine, su trabajo es de especial importancia para una epistemología del cine, pues desarrolla todo un esquema de análisis para clasificar las imágenes, comenzando con una teoría de la imagen cinematográfica. Por ello, es un buen punto de partida.

Pero conforme se adentra en su propia concepción de la imagen y el cine, se puede uno percatar de las confusiones y equívocos en las que incurre. El problema, como mostraré en las siguientes líneas, radica en que el filósofo francés fundamenta todo su esquema en la propuesta ontológica de otro renombrado filósofo francés, Henri Bergson. La inclinación por Bergson, sin duda, responde a las pretensiones del propio Deleuze de presentar un marco teórico para el estudio del cine sin recurrir a la relación sujeto-objeto, y en general, evitar la apelación a cualquier consideración antropológica. En este sentido, este trabajo parte de Deleuze pero para dejarlo atrás, sin desestimar algunas aportaciones importantes de sus estudios.

Propondré que desde la epistemología genética y otros recursos teóricos, se pueden sentar las bases de una teoría epistemológica del cine. Pero antes de llegar a este punto, es preciso analizar la propuesta deleuziana y mostrar sus defectos, siendo Bergson el principal de ellos.

1. La ontología bergsoniana y la teoría cinematográfica de Deleuze.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del siglo posterior, se desarrollará en la filosofía occidental una tendencia a superar el idealismo. Éste, en cierto modo, parecía haberse convertido en la consecuencia de un desarrollo filosófico iniciado en los albores de la filosofía moderna con Descartes y sus contemporáneos, que habían situado al sujeto de conocimiento como el eje de la problemática filosófica, con lo cual, la teoría del conocimiento ejercía cierta primacía sobre la ontología.

No es, pues, coincidencia que la tendencia anti-idealista de muchas filosofías decimonónicas postulara, en mayor o menor grado, un retorno a las cuestiones ontológicas. Autores como Nietzsche, Heidegger, Scheler y el propio Bergson, con su énfasis en la vida o la existencia, anteponiendo la práctica sobre el conocimiento especulativo, proponen nuevas directrices para la reflexión filosófica, tratando de evitar los callejones sin salida del idealismo.

En el caso particular de Bergson, hay un intento de superar el conflicto entre idealismo y realismo, que a su modo de ver comparten el mismo error: reducir la materia a la representación (Bergson, 1939: 5). Esto es de suma importancia, ya que Deleuze comparte un punto de vista análogo y por ello, toma el planteamiento de *Materia y Memoria* como soporte de su concepción de la imagen.

Para evitar el representacionalismo, en cierta medida derivado del empirismo inglés, y la dicotomía realismo-idealismo, propone Bergson una nueva ontología basada en la imagen: "*La matière, pour*

nous, est un ensemble d' « images »" (Bergson, 1939: 5). Ahora bien, de qué manera Bergson define "imagen" no es del todo clara, a lo sumo plantea que ésta se refiere a lo que el idealista llama "representación", pero más precisamente, lo que el realista denomina "objeto". Líneas adelante, señala que es "une existence située à mi-chemin entre la « chose » et la « représentation»" (Bergson, 1939: 6).

De esto se deriva una concepción del universo en el que el componente fundamental es la imagen. Lo que en la filosofía moderna se había denominado como sujeto y objeto, en la propuesta ontológica de Bergson son sólo diferentes imágenes: imágenes que se mueven, imágenes que perciben, imágenes que se afectan. El propio cuerpo del sujeto sería una imagen, así como los nervios, el cerebro, y los datos sensoriales serían también imágenes.

Aquí hallamos el primer inconveniente de la teoría bergsoniana, que toca también a Deleuze: la terrible ambigüedad del término "imagen". Por la semántica, sabemos que a medida que un concepto incrementa su extensión, se reduce al mismo tiempo su intensidad. Ahora bien, si por "imagen" se designa todo lo existente –lo cual indicaría un concepto con una extensión extremadamente amplia-, ¿cómo se define su intensidad? Se vuelve, en cierto modo, al viejo problema de los griegos de establecer una definición de "ente". Tal como se plantea, el término no es sino otro sinónimo de "cosa" u "objeto". No hallo de qué manera el cambio de un término por otro resuelva el dilema del realismo e idealismo¹. Mas continuemos.

El interés de Deleuze por la ontología de Bergson radica en que a partir de ésta es posible concebir una concepción del cine como una percepción "a-centrada", independiente de un sujeto en particular. Partiendo de que en ese universo de imágenes tanto la materia, la luz y los movimientos serían asimismo imágenes, la percepción sería una cierta actividad de ciertas imágenes –más precisamente, la percepción es definida como "selección de imágenes" (Bochenski, 1997: 127)- siendo la percepción humana una entre tantas: "La equivalencia del movimiento y de la

luz hace que las imágenes sean ellas mismas percepción, percepción de la materia que no tiene necesidad de ninguna conciencia para volverse visible" (Marrati, 2004: 9). Esto parece reiterar ciertas tesis de la *Monadología* de Leibniz, que asigna a las mónadas la capacidad de percibir. Pero aún cuando en biología se ha discutido si la capacidad de ciertos microorganismos, como las bacterias, de reaccionar ante ciertas condiciones ambientales se pueda llamar "percepción" –v. gr., la detección de campos electromagnéticos–, es dudoso que las mesas o las sillas tengan esa capacidad. En todo caso, la noción de "percepción" de Bergson y Deleuze resulta también muy ambigua y abstracta; cosa extraña, dado que ambos pensadores se caracterizan por su desdén hacia las abstracciones.

En todo caso, podría dejarse abierto el problema de si las cámaras u otros instrumentos tecnológicos son capaces de percibir. Desde luego, ello implicaría disponer de una definición clara y precisa de "percepción", que sin duda, debería considerar la equiparación de los procesos cognitivos en los organismos y los procesos análogos en tales aparatos. Mas tales consideraciones no se hallan ni en Bergson, ni en Deleuze².

Por otra parte, aparece el problema del movimiento. Es de sobra conocido que Bergson mostraba una declarada aversión hacia los resultados de la física relativista y hacia el propio cine, basada en un común denominador: la forma equívoca de presentar el movimiento, que tiende a pensar lo móvil por medio de lo inmóvil. Por un lado, la física, según el filósofo francés, yerra al pensar al movimiento como un trayecto divisible y homogéneo, que puede ser medido y analizado en términos matemáticos; por otro, el cine evidencia el defecto de esta concepción, siendo que éste no es más que una secuencia de fotogramas, que crean una ilusión de movimiento.

No entraré en los detalles de la crítica de Bergson a la física, de la que tanto se ha escrito³ y cuyas tesis centrales han sido refutadas por los propios físicos –crítica que se podría sintetizar en el siguiente pasaje de Piaget, quien señala que su obra *Duración y simultaneidad* "sólo queda como un

ejemplo de la imprudencia de los métodos paracientíficos" (Piaget, 1985: 37)-. Tomaré sólo algunas cuestiones en particular, que son retomadas por Deleuze para su teoría del cine.

Este autor se ve ante la obligación de reivindicar a Bergson de su propia crítica hacia el cine, señalando que éste había desarrollado, inconscientemente, una teoría del movimiento y el devenir apropiada para pensar el cine (Deleuze, 1984: 13-26). Así que, tomando como referencia la teoría del movimiento bergsoniana, Deleuze fundamenta una nueva perspectiva para comprender el cine.

En términos generales, para Bergson la realidad es un puro devenir (Bochenski, 1997: 131), cuyo dinamismo tiende a producir constantemente lo nuevo. Lo que llamamos objetos o imágenes no son sino fracciones de una totalidad dinámica –*"cortes inmóviles"*, en la terminología deleuziana-. Así, el movimiento remite a la transformación del todo que es el universo, y al mismo tiempo, remite a los cambios en las imágenes. *"El (el todo) 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"* (Deleuze, 1984: 26). Se trata, en pocas palabras, de una concepción holista y dinámica, que establecería que el universo es un proceso perpetuo de transformaciones y cambios, y cada movimiento particular de objetos es, simultáneamente, un cambio en el todo –lo que el autor define como *"cortes móviles"*-. De esta manera, el universo no es sino una totalidad dinámica, conformada de imágenes en movimiento (Marrati, 2004: 26).

Tomando como base este planteamiento, Deleuze plantea en un primer momento que el cine se explicaría como *"imágenes-movimiento"*, esto es, como cortes móviles e inmóviles. Si entiendo bien el planteamiento, quiere decir que habrían imágenes en movimiento particulares (*"cortes inmóviles de movimiento"*) que remitirían a los planos o secuencias específicas, y los *"cortes móviles de la duración"* que remitirían al desarrollo de la totalidad del filme. Un ejemplo podría ser el siguiente: una secuencia de movimientos de objetos filmados en una toma o cuadro representaría un *"corte inmóvil"*; pero este cuadro está integrado con otros, organizados en planos

y secuencias, produciendo así el movimiento total de la película –tratándose, pues, de “*cortes móviles*”-.

De ahí que la crítica bergsoniana hacia el séptimo arte sea limitada, pues el cine no es reductible a una simple yuxtaposición de imágenes fijas y levemente diferenciadas. En este último punto, hay que conceder cierta razón. En efecto, el cine no es explicable en términos tan reduccionistas. El montaje, la edición, la fotografía y en general, el empleo de los recursos cinematográficos –acercamientos, velocidades de cámara, condensaciones, etc.- hablan de que el cine es más que una mera secuencia de imágenes, tal como la lengua no se reduce a una mera secuencia de fonemas, morfemas o sintagmas.

Retornando al punto, según el filósofo, el cine mostraría las dos caras del movimiento bergsoniano, siendo su lugar de encuentro el plano. Éste, “*por un lado, modifica las relaciones respectivas de las partes de un conjunto (determinadas por el cuadro), y establece traslaciones en el espacio; por otro, expresa un cambio en el Todo; es una afección o una articulación de la duración (determinada por el montaje)*” (Marrati, 2004: 32).

El montaje ha sido vital para el desarrollo del cine. Con D. W. Griffith y Eisenstein como sus pioneros más destacados, el cine fue capaz de mostrar “*imágenes-movimiento*”. Anteriormente, el cine primigenio se limitaba a mostrar planos fijos y los cambios se limitaban a movimientos de los objetos registrados por la cámara; con el montaje y las tomas en movimiento, se crean planos dinámicos que “*liberan*” al movimiento de sus esquemas rígidos. En la célebre escena de las escaleras de Odessa, en *El Acorazado Potemkin*, se puede apreciar toda una gama de imágenes particulares, de distintas perspectivas y personajes, que dan cuenta de una imagen global: la huida frenética de la muchedumbre, que es atacada por las tropas zaristas. “*El único carácter general del montaje es que pone la imagen cinematográfica en relación con el todo, es decir, con el tiempo concebido como lo Abierto*” (Deleuze, 1984: 86).

Según la interpretación deleuziana, el montaje permitiría la producción de imágenes-movimiento, y su invención caracterizaría todo un periodo en la historia del cine. En esta etapa, la finalidad de los filmes (y de la técnica del montaje, en particular) estaría relacionada a producir efectos en los espectadores, con fines de acción política o social, tanto en Griffith como en la escuela soviética. Nuevamente, Deleuze invoca a Bergson y a sus tesis sobre el conocimiento, que señalan que la percepción está ligada a las acciones, tendientes a fines prácticos. A partir de esto, el filósofo señala que la era de la imagen-movimiento en el cine “realista” coincidiría con “los esquemas sensoriomotrices”, vinculados con la percepción natural. Esto puede tener algún interés para una epistemología genética del cine, aunque los pormenores los trataré después.

Así como el cine clásico habría “liberado” el movimiento por medio de las nuevas técnicas, el cine de la posguerra habría liberado al “tiempo” de la subordinación al movimiento. El filósofo señala que el cine entra en la era de la “imagen-tiempo” (Deleuze, 1986).

Este cambio se debió, de acuerdo con este autor, a raíz de la crisis social y emocional surgida tras la Segunda Guerra Mundial. El ideal de un cine encauzado a la acción se quiebra, pues se han roto los lazos con el mundo. Los espectadores ya no se identifican con los personajes de las cintas; los personajes deambulan, impotentes, en un mundo donde ya no pueden actuar, sino simplemente ver y sentir (Deleuze, 1986: 13). Si bien no se perdieron los afanes ideológicos del cine, al menos se transitó hacia una época en la que éstos se veían ya con desconfianza.

El neorrealismo italiano –con Fellini, Antonioni, Visconti, de Sica y otros- y otras escuelas del periodo post-bélico apostarían por un nuevo tipo de cine, donde las imágenes ya no están en tiempo “presente”, como ocurría en la vieja escuela, sino la alternancia de imágenes que corresponden a distintos tiempos del relato. Ejemplo de ello es *El Ciudadano Kane* de Orson Welles, en el que se alternan secuencias de imágenes correspondientes a distintas etapas de la vida del

personaje central. Esto se debe a que *“el tiempo no se reduce a una dimensión cronológica donde los instantes se suceden unos a otros”* (Marrati, 2004: 75). Con esto se deriva la idea, un tanto extraña, de que el tiempo se manifiesta directamente en la imagen⁴.

Quizás aquí habría que precisar el empleo que se hace de los términos *“tiempo”* y *“cronología”*. Se puede utilizar el término *“tiempo”* en el estudio del cine, a condición de no confundirse con el tiempo físico o cognitivo, tal como en gramática se habla de los tiempos verbales, que no se correlacionan necesariamente con las fases temporales. Si se habla de *“tiempo cinematográfico”*, hay que entenderlo como una extensión metafórica, referida más bien a la narración del filme. Así, sería más apropiado hablar de nuevas formas de organizar la narración cinematográfica. Posteriormente trataré este punto a detalle.

Pero estas consideraciones son de mayor interés para un estudio epistemológico del cine, que para una reformulación de las tesis deleuzianas. Éstas, en cierto modo, presentan aspectos de interés para un estudio de este tipo, pero se hallan comprometidas con una serie de supuestos cuestionables; y si son de interés, lo son para articularlas en nuevos esquemas teóricos, en los que tales supuestos se dejan de tomar en consideración.

Lo que se puede rescatar de esta propuesta, es sin duda la exposición del desarrollo histórico del cine –algo que curiosamente no pretendía explícitamente el autor–, en particular, la construcción de nuevos recursos cinematográficos y estructuras narrativas que caracterizan a los distintos periodos de la diacronía del cine. El tránsito de las tomas fijas a los planos móviles, la exploración de nuevas perspectivas, el uso de elementos simbólicos que involucran al espectador –el caso más claro es Hitchcock–, entre otros recursos, revelan una evolución del séptimo de arte, que puede ser de interés para el estudio de la cognición humana. Es en este punto donde la propuesta de Deleuze resulta insatisfactoria.

El problema radica, como ya he señalado, en los supuestos de base. El principal de ellos es la pretensión de crear un modelo de análisis del cine, como un producto autónomo: autónomo respecto del lenguaje (Deleuze, 1986: 347-48) y respecto de la percepción humana. Esto lleva a Deleuze directamente a la ontología bergsoniana, con la cual elabora un esquema teórico en el cual el cine es entendido como una percepción “*a-centrada*”, ligada a la propia materia. Si no comprendo mal el planteamiento, el cine, siendo producido por un instrumento no-humano –la cámara- y siendo una conjunto de imágenes que se hallan registradas en una película, se presenta como una percepción independiente de cualquier sujeto. Una imagen “*en sí misma*”, en pocas palabras.

No obstante, tan pronto se consideran ciertos aspectos de la cognición humana se puede evidenciar el absurdo que conllevan tales supuestos. En principio, no es sostenible que el cine sea una imagen “*en sí*”, autónoma respecto del hombre, si se considera que tanto la imágenes, su velocidad de secuencia y los sonidos se hallan adaptados al diseño biológico del ser humano. De entrada, la película presenta una gama de colores que sean reconocibles por el ojo humano (Matlin/Foley, 1996: 218: 229; Morris/Maisto, 2001: 98-101). La secuencia de imágenes también se efectúa a una velocidad que pueda ser reconocida por los órganos visuales y elaborada posteriormente en las zonas respectivas del cerebro⁵. Lo mismo puede decirse de los efectos sonoros y la música: responden a frecuencias y amplitud de las ondas sonoras que sean asimilables por el sistema auditivo (Matlin/Foley, 1996: 253-59). Para demostrar que el cine es autónomo respecto de la percepción humana, se tendría que demostrar que otras especies son capaces de reconocer (ya no digamos comprender) las imágenes cinematográficas. En todo caso, tal estudio implicaría una serie de estudios experimentales, no pura especulación.

Mas el asunto no puede reducirse sólo a la cuestión de la percepción. El cine, y como el mismo filósofo lo reconoce, es resultado de una compleja elaboración que implica procesos

complejos que muestran que la producción cinematográfica debe ubicarse no sólo en el plano perceptivo, sino, sobre todo, en el plano de la inteligencia. Y esto no sólo reafirma el “*carácter humano*” del séptimo arte, sino que resulta de particular interés para una epistemología del cine. Y eso es lo que veremos enseguida.

2. Esbozo de una epistemología del cine.

¿Qué aportaciones puede tener el estudio del cine a la epistemología? No es sencillo responder esta pregunta, y difícilmente podría hacerse en la presente exposición. En sentido inverso, preguntar qué puede aportar la epistemología al estudio del cine presenta iguales dificultades. Lo que pretendo exponer a continuación son algunos puntos que quizás podrían servir como directrices para un futuro estudio epistemológico del cine.

No obstante, en primera instancia hay que aclarar qué se entiende por “*epistemología*”. Consideremos dos modos (entre muchos) de entenderla:

-En un sentido restrictivo, por “*epistemología*” se entiende la disciplina que estudia las normas y criterios de verdad y validez de las ciencias. En la actualidad, así es como se suele concebir a la epistemología.

-En un sentido general, que pudiéramos denominar como “*clásico*”, la epistemología es concebida como sinónimo de teoría del conocimiento, en la que se tratarían temas filosóficos como el origen, la posibilidad y los tipos de conocimiento.

Para los fines de este trabajo, tomaré epistemología en el sentido clásico, porque lo que interesa es mostrar algunos aspectos de cómo el estudio del cine puede influir en una comprensión de la cognición humana, y al mismo tiempo, el estudio de la cognición humana puede influir en la comprensión del cine. En sentido restrictivo, hablaríamos de una epistemología de los estudios del

cine, cuestión que no abordaré aquí, aunque se podrían desprender algunas consecuencias al respecto.

Deleuze ha señalado que el cine -tanto como la filosofía y las ciencias- es un acto de creación⁶. Esta apreciación es correcta, pero un acto creativo supone un sujeto; más precisamente, la creatividad supone procesos que son propios de la inteligencia. Como he indicado previamente, el cine se ubica en el plano de la percepción, pero más en el plano de la inteligencia. Esto obedece a lo siguiente:

1. La producción cinematográfica implica complejas actividades tales como la dirección escénica, la fotografía, la edición, la sonorización, los efectos especiales, el montaje, etc. Esto indica un nivel de estructuración mucho más complejo que el de la percepción, y en consecuencia, sólo puede ser resultado de operaciones intelectuales. Además, tales actividades suponen la participación de diferentes sujetos. Aún cuando la figura del director cobra especial importancia, lo es en tanto funge como un centro regulador de actividades. Pero sus acciones no gozan de cierto privilegio, pues cumplen una función dentro de ese sistema. Por ello, el cine es, ante todo, una coordinación de acciones de diferentes sujetos o, si se quiere, una actividad cooperativa.
2. La percepción, aunque crucial para la cognición, es limitada en tanto su actividad se halla siempre centrada y sus estructuraciones son dependientes del entorno inmediato, y por tanto, irreversibles (Piaget, 1980: 88). La estructuración cinematográfica presenta un cierto nivel de equilibrio que no dependen de la inmediatez y puede presentar perspectivas diferentes, lo que implica, desde luego, un tipo de descentración respecto de la subjetividad. Esto, sin duda, depende de que el cine registra imágenes y sonidos en la cinta o dispositivos digitales, lo que permite un tipo especial de reversibilidad, distinta de la reversibilidad propia de las operaciones lógico-matemáticas⁷: la película se puede reproducir una y otra vez, se puede avanzar o retornar a determinadas escenas sin que se afecte la estructura total del filme.

3. La innovaciones en los recursos cinematográficos implican operaciones intelectuales. El cambio de planos, el montaje y la ruptura con la narrativa lineal, entre otros recursos, manifiestan una abstracción de las situaciones concretas e inmediatas, lo cual marca una diferencia con la percepción, que se funda en éstas. El alejamiento de la experiencia ordinaria se consigue por medio de la inteligencia, y ésta puede construir, de forma abstracta, perspectivas y secuencias narrativas que no se presentan en el campo perceptivo, y plasmarlas en un medio físico: la película.

4. El espectador no es un simple receptor pasivo. Éste procesa las imágenes percibidas, pero también las interpreta desde sus esquemas cognitivos⁸. En gran medida, el cine también ha evolucionado hacia un mayor involucramiento del espectador, para hacerlo anticipar eventos de la película o sorprenderlo con situaciones inesperadas –lo cual supone operaciones-. La maestría de Hitchcock radica, en gran medida, en crear un estilo en el que el espectador siempre es partícipe.

De esta forma, la comparación entre las actividades de la percepción, la inteligencia y la producción cinematográfica nos permiten dar cuenta de algunos rasgos propios del cine: la construcción de estructuras audiovisuales que ciertamente son recibidas por el espectador por medio de la percepción, pero que su génesis y estructuración implican operaciones intelectuales, coordinadas por varios sujetos; estructuras cuyo nivel de equilibrio es más estable y constante que el de las estructuras perceptivas, y que crean situaciones y perspectivas que son de una naturaleza distinta a las situaciones y perspectivas que presenta la percepción ordinaria.

Más que “*liberar*” al movimiento y al tiempo, como sugiere Deleuze, el cine permite plasmar, en un medio audiovisual, cierta clase de narraciones cuya organización supera, en cierto modo, las restricciones perceptivas.

Ahora bien, si tratamos el desarrollo histórico del cine, se pueden rescatar algunos puntos de la propuesta deleuziana, pero reinterpretándolos desde un marco epistemológico:

-El cine primigenio, como lo revelan los primeros filmes de los hermanos Lumière, presentan tomas fijas y centradas, formando secuencias netamente lineales. En términos psicogenéticos, es un cine que manifiesta analogías, de cierta forma, con la percepción ordinaria, que privilegia posiciones centradas en la subjetividad, en tanto que en esta clase de cine se capturan eventos que siempre ocurren en “*tiempo presente*” (y en este sentido, puede establecerse la analogía con la inmediatez perceptiva).

-Con el montaje y la cámara móvil, con Eisenstein, Griffith y otros cineastas del periodo clásico, el cine adquiere mayor dinamismo y permite presentar una gama de perspectivas distintas. El séptimo arte consigue así una mayor descentración, y presenta más semejanzas con la inteligencia formal y abstracta.

-El devenir posterior del cine llevará a una dislocación de la narración lineal. Ya he mencionado *El ciudadano Kane* de Orson Welles, y podría añadir algunos ejemplos recientes, como lo son las cintas de Quentin Tarantino, David Lynch y otros. La cinta francesa *Irreversible* de Gaspar Noé, por ejemplo, presenta la narración comenzando con el ‘*final*’ de la historia y progresivamente avanza hacia el ‘*inicio*’. Esto indica la construcción de relatos que rompen con la estructura lineal habitual, lo cual muestra un distanciamiento mayor de los esquemas perceptivos y mayor proximidad con la inteligencia, capaz de diseñar escenarios abstractos e innovadores.

Aquí conviene aclarar lo que designé como “*dislocación de la narración lineal*”. Ciertamente, la proyección de la película sigue un orden lineal y el procesamiento cognitivo del espectador lo sigue también. Aún los planos y secuencias de imágenes de la película mantienen un desarrollo lineal. La dislocación consiste en que esos planos y secuencias lineales se estructuran de tal forma, que el orden de los acontecimientos relatados en el filme no se desenvuelven linealmente. O en otros términos, la ruptura con la narrativa lineal se da en la historia relatada en la película, mas no en la secuencia de imágenes como tal. Si realmente se trastocara el ordenamiento de las imágenes –como sería secuenciar los fotogramas de manera totalmente aleatoria- la película sería completamente incomprensible para cualquier espectador.

Así pues, la historia del cine mostraría una progresiva descentración respecto de las condiciones subjetivas. En otra parte, he señalado que el desarrollo histórico de las ciencias también ha supuesto un proceso de descentración (Ortiz, 2013). Desde luego, convendría distinguir de la descentración en el plano psicogenético de las descentraciones en estas áreas, y sobretodo, tener precauciones al momento de establecer correlaciones entre el desarrollo ontogenético de la inteligencia y la historia de las ciencias y las artes⁹.

Sin tener tales pretensiones, pero usando términos familiares, Deleuze caracteriza el periodo “realista” del cine como el predominio de los esquema sensorio-motrices¹⁰. Con esto, el filósofo quiere indicar que así como la percepción natural está ligada a la acción, las imágenes se limitan a mostrar las acciones, afectos e inclinaciones de los personajes se subordinan al cumplimiento de un fin determinado –como ocurre en las películas de acción, y en general, en el cine de Hollywood-. Pero tal analogía no está justificada, pues como ya he señalado a propósito de la percepción, el cine presupone un grado de estructuración mucho mayor que el que presenta la inteligencia sensorio-motriz.

Así, lejos de tratarse de “*imágenes en sí mismas*” o “*percepciones de la materia*”, el cine es un producto de la inteligencia humana. Tesis sin duda trivial, pero que no lo es desde que se intentan realizar análisis filosóficos que pretenden prescindir del sujeto. Mas aún, un estudio epistemológico del cine contribuye a ahondar más en la explicación de la cognición humana. Conociendo sus propias acciones es como se conoce el hombre mismo.

Falta tratar en qué sentido puede servir el cine a la epistemología. Tal como he manejado el concepto de “*epistemología*”, que incluiría el estudio de los procesos cognitivos, el cine puede contribuir en tanto que instrumento que permite agudizar las capacidades cognitivas del hombre. La cámara es capaz de registrar movimientos y características de los objetos que no son accesibles

de forma natural a los órganos sensoriales¹¹. En el sentido restrictivo de epistemología, el estudio del cine ayudaría a profundizar en los métodos de investigación epistemológica, pero ello implicará que estos estudios avancen hacia la científicidad.

Finalmente, se tendrían que considerar qué aportaciones podrían derivarse de la estética, la sociología, la historia, el psicoanálisis y otras áreas para la epistemología del cine. Esto rebasa las pretensiones del presente estudio, y las dejo como otra cuestión abierta. Como se puede ver, es un vasto campo de investigación para trabajar en el futuro.

3. Conclusiones.

1) Las tesis de Deleuze sobre el cine permiten entender algunos aspectos de su devenir histórico, pero desde que el autor trata de prescindir de la relación sujeto-objeto y recurre a un realismo ingenuo encubierto como el de la ontología de Bergson, deja de presentar interés para un estudio epistemológico del cine.

2) Por el contrario, al analizar el cine en términos cognitivos, se puede apreciar que sus mecanismos están adaptados al diseño biológico del ser humano: imágenes y sonidos se conforman de tal modo que son asimilables por nuestros órganos sensoriales.

3) Una epistemología del cine debe partir de una comparación entre los procesos cognitivos y la producción cinematográfica, contrastando los rasgos peculiares de las estructuras perceptivas, las estructuras intelectuales y la cinematografía. Esto revela que el cine no se reduce a la percepción, sino que depende en gran medida de la inteligencia, tanto en su producción, estructuración y procesamiento cognitivo.

4) El cine ha contribuido a las investigaciones sobre la cognición en tanto sus recursos tecnológicos permiten “traducir” en imágenes asimilables al ser humano, aspectos de la realidad que no son perceptibles de forma natural.

BIBLIOGRAFÍA.

Bergson, H., *Matière et mémoire. Essais sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, Paris, 1939
(referencias tomadas de versión electrónica).

Bochenski, I. M., *La filosofía actual*, FCE, México, 1997.

Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984.

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

Marrati, P., *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.

Matlin, M. W. / H. Foley, *Sensación y percepción*, Pearson Educación, México, 1996.

Morris, Ch. G. / A. A. Maisto, *Psicología*, Pearson Educación, México, 2001.

Ortiz Gutiérrez, L. E., "La descentración en el conocimiento y el problema de la objetividad" en
Mayorga, C. / Ramírez, C. / Ortiz, L. E., *Piaget en la actualidad. Reflexiones sobre
epistemología genética*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2013.

Piaget, J., *Psicología de la inteligencia*, Ed. Psique, Buenos Aires, 1980.

---- *Tratado de lógica y conocimiento científico. 1. Naturaleza y métodos de la epistemología*, Paidós,
México, 1985.

Sokal, A. / J. Bricmont, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999.

¹ De hecho, la postura bergsoniana parece evidenciar un realismo ingenuo encubierto, pues el mismo reconoce, en las primeras líneas de *Materia y Memoria*, que su planteamiento se aleja de las tradiciones filosóficas y parte más bien del sentido común.

² De entrada, convendría distinguir "sensación" de "percepción", como se ha propuesto en las neurociencias.

³ Ver Sokal/Bricmont 1999: 181ss.

⁴ Por la teoría de la relatividad, sabemos que el tiempo depende de las velocidades y es inseparable del espacio. La idea de una "imagen directa del tiempo" ni siquiera es admisible en el modelo newtoniano, que concebía un tiempo absoluto. Una muestra más de la influencia perjudicial de Bergson.

⁵ Como señalan Morris y Maisto (2001: 136ss), la percepción del movimiento depende más de cómo cambian de posiciones los objetos percibidos en un fondo estático que de los desplazamientos de las imágenes en la retina ocular. El cine no es una excepción y muchos de sus trucos ópticos se basan en este principio. Podrá hablarse de "imágenes-movimiento" que "liberan" al movimiento mediante planos móviles, pero siempre se requerirán fondos estáticos para discernir perceptualmente el movimiento.

⁶ Es el tema de su conferencia "Qu'est-ce que l'acte de creation?" dictada en la Fermis, 17/03/1987. (<http://www.youtube.com/watch?v=GYGbL5tyi-E>)

⁷ Esto es un poco extenso de abordar en las presentes líneas, pero básicamente se refiere a que la reversibilidad operacional está ligada a la construcción de agrupamientos, en los cuales las transformaciones mantienen constante el sistema, garantizando un equilibrio permanente –como se aprecia en la lógica o la matemática– (Piaget, 1980: 80-81). En el cine no existen ni transformaciones ni estructuraciones de este tipo.

⁸ Desde luego, la percepción tampoco es pasiva. Los datos perceptivos se encuadran en formas, como ha demostrado la psicología gestaltista. También influyen los deseos y necesidades personales, además de aspectos sociales y culturales (Morris/Maisto, 2001: 130ss).

⁹ Sería muy ingenuo pretender que existe un paralelismo estricto en la génesis de estos ámbitos, y que se podrían hallar las fases de la ontogénesis de la inteligencia infantil en las etapas de desarrollo diacrónico del cine.

¹⁰ Cabe aclarar que el término es tomado de Bergson, no de la epistemología genética. Aún así, me parece que no es el del todo adecuado, aunque su equiparación del cine realista con la psicología conductista presenta ciertos puntos de interés.

¹¹ Ejemplo de ello es el desarrollo del *slow motion*, que ha permitido mostrar sutiles movimientos que el cerebro es incapaz de registrar naturalmente.