

“La imagen-movimiento” de Gilles Deleuze

Fernando Ramírez, Trad.

Fernando Ramírez profesor de cine de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Javeriana ha preparado esta traducción de la entrevista con Gilles Deleuze, filósofo francés, realizada por Pascal Bonitzer y Jean Narboni: publicada en la revista francesa “Cahiers du Cinéma”, Nº 352 de octubre de 1983.

“La Imagen-Movimiento”, tiene la singularidad de ser a la vez un gran libro filosófico y de cine indivisiblemente —comentamos después con el autor esta singularidad—, parte de la idea que si, como se le dice a menudo, la esencia del cine es el movimiento, la esencia de este movimiento no ha sido generalmente comprendida (sino intuitivamente y prácticamente por los grandes cineastas). La recurrencia de Deleuze al Bergson de “Materia y Memoria”, barre la interpretación fenomenológica reductora, que aún a través de recientes transformaciones de inspiración psicoanalítica ha dominado toda aproximación global del cine, después de la guerra, trayendo este a los temas abstractos de la “percepción natural” (por ejemplo, el debate sobre la impresión de realidad).

El libro de Deleuze habla del cine concretamente, de las películas que queremos, de los grandes movimientos, y de los grandes autores que componen la

historia del cine; aún si (de esto también hablaremos aquí) La imagen-movimiento comienza con la advertencia de que "este estudio no es una historia del cine".

"Todo pasa (escribe Bergson al principio de *Materia y Memoria*) como si en este conjunto de imágenes que llamo el universo, nada nuevo pudiera producirse realmente sino por intermedio de ciertas imágenes particulares cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo". Estas imágenes particulares en el cine se llaman planos. Deleuze establece la diferencia entre encuadre, corte inmóvil, y plano, corte móvil de la duración. Muestra que "el plano como el movimiento que no cesa de asegurar la conversión, la circulación. Divide y subdivide la duración, según los objetos que componen el conjunto; reúne objetos y conjuntos en una sola y misma duración. No deja de dividir la duración en subduraciones heterogéneas y de reunir estar en una duración inmanente a todo el universo. Dado que es una conciencia la que opera estas divisiones y estas reuniones, se dirá del plano que él actúa como una conciencia. Pero la única conciencia cinematográfica no somos nosotros, el espectador, ni el héroe; sino la cámara. Ya sea humana, inhumana, o sobrehumana" (p. 34).

Así Deleuze explora magníficamente lo que se ha producido realmente nuevo en el cine, todo aquello por lo que el cine a través de las escuelas, los movimientos, los autores; ha abierto posibilidades humanas, inhumanas y sobrehumanas. Deleuze descubre y clasifica según las categorías Bergsonianas, imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-pulsión y también imágenes-acción; operando un acercamiento sorprendente entre Stroheim y Buñuel. Él describe las transformaciones y las crisis y desemboca en el problema del cine moderno, abriendo con la crisis de la imagen-acción. Un segundo volumen titulado *Imagen-tiempo* desarrollará las implicaciones. Pero ya el primer tomo de esta historia natural del cine marca un momento y constituye un hecho mayor en la literatura del cine.

Su libro se presenta, no como una historia del cine, sino como una clasificación de las imágenes y de los signos, una taxonomía. En este sentido prolonga algunas de sus obras precedentes: por ejemplo usted hace una clasificación de signos a propósito de Proust. Pero con la imagen-movimiento, es la primera vez que decide abordar, no un problema filosófico o una obra particular (la de Spinoza, Kafka, de Bacon o Proust) sino un dominio en su conjunto, en este caso el cine. Al mismo tiempo, aunque usted se defiende de hacer una historia, lo trata históricamente.

En efecto, es una historia del cine de cierta manera, pero una historia natural. Se trata de clasificar los tipos de imágenes y los signos correspondientes como se clasifican los animales. Los grandes géneros, Western, policiaco, la película de historia, comedia, etc., no nos dicen nada de los tipos de imágenes o los caracteres intrínsecos. Los planos, en cambio, el primer plano, plano general,

etc., definen ya los tipos, pero hay muchos otros factores luminosos, sonoros, temporales que intervienen. Si considero el dominio del cine en su conjunto, es porque esta construido sobre la base imagen-movimiento. Desde ese momento es apto para crear un máximo de imágenes diversas y sobretodo para componerlas entre ellas por el montaje. Hay imágenes-percepción, imágenes-acción, imágenes-afección y otras muchas. Y cada vez hay signos internos que caracterizan estas imágenes a la vez desde el punto de vista de su génesis y de su composición. No son signos lingüísticos, aun cuando ellos sean sonoros o aún vocales. La importancia de un lógico como Peirce es haber elaborado una clasificación de signos sumamente rica, relativamente independiente de modelo de los signos lingüísticos. Era otro tanto más tentador ver si el cine no aportaba una materia móvil que iba a exigir una nueva comprensión de las imágenes y de los signos. En este sentido traté de hacer un libro de lógica, una lógica del cine.

Se diría también que usted quiere reparar una especie de injusticia de la filosofía para con el cine. Usted reprocha particularmente a la fenomenología de haberlo comprendido mal, de haber minimizado la importancia comparándolo y oponiéndolo a la percepción natural y usted piensa que Bergson tenía todo para comprenderlo. Se había incluso anticipado al cine pero no supo o quizo reconocer la convergencia de sus propias concepciones con el cine. Como si hubiera entre él y este arte una clase de carrera de persecución. "En Materia y Memoria", en efecto, sin conocer el cine, él emite el concepto fundamental de imagen-movimiento con sus tres formas principales imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección que anuncian la novedad misma de la película. Pero más tarde en "La Evolución Creadora" esta vez realmente enfrentado al cine, él lo rechaza, pero de forma diferente a la de los fenomenólogos. El ve en él al mismo título de la percepción natural, la perpetuación de una ilusión muy vieja y que consiste en creer que el movimiento puede ser reconstruido a partir de cortes fijos de tiempo.

Es muy curioso tengo el sentimiento de que las concepciones filosóficas modernas de la imaginación, no tienen en cuenta el cine: o bien ellas creen en el movimiento pero suprimen la imagen o bien, ellas mantienen la imagen pero le suprimen el movimiento. Es curioso que Sartre en "El Imaginario" piense en todos los tipos de imagen, salvo en la cinematográfica. Merlau Ponty se interesaba en el cine pero para confrontarlo en las condiciones generales de la percepción y del comportamiento. La situación de Bergson en "Materia y Memoria" es única. O mejor, es "Materia y Memoria" un libro único, extraordinario en la obra de Bergson. El no pone más el movimiento al lado de la duración, sino de una parte establece una identidad absoluta movimiento-materia-imagen, por otra parte descubre un tiempo que es la coexistencia de todos los niveles de duración (siendo la materia solamente el más bajo nivel). Fellini decía recientemente que somos al mismo tiempo la infancia, la vejez y la madurez: eso es completamente Bergsoniano. Hay entonces en "Materia y Memoria" la boda o

la unión de un puro espiritualismo y de un materialismo radical. Si usted quiere Vertov y Dreyer a la vez, las dos direcciones. Pero Bergson no continuará en esta vía; él vuelve a su concepción más simple de la duración y renuncia a estas dos avanzadas fundamentales que conciernen la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. ¿Por qué?, yo creo que es porque Bergson elaboraba aquí nuevos conceptos filosóficos en relación con la teoría de la relatividad. Pensaba que la relatividad implicaba una concepción del tiempo que no se desprende de sí, sino que le corresponde a la filosofía construir. Solo pasó esto: se creyó que Bergson se sujetaba a la relatividad, que él criticaba la teoría física en sí, Bergson juzgó el malentendido como muy grave, como imposible de disipar. Entonces regresó a una concepción más simple. Queda entonces que en "Materia y Memoria", 1896 él había dibujado una imagen-movimiento e imagen-tiempo que hubieran podido más tarde encontrar su campo en el cine.

¿No es cierto que se encuentra en un cineasta como Dreyer, que inspira bellas páginas de su libro?

Ví recientemente Gertrud, que se va a presentar después de veinte años; es una película espléndida en la que la modulación de los niveles del tiempo alcanzan un refinamiento que solo por instantes igualan los de Mizoguchi (la aparición, desaparición de la mujer del alfarero, muerta y viva al final de los cuentos de la luna vaga, por ejemplo). Y Dreyer en sus escritos dice constantemente que hay que suprimir la tercera dimensión, la profundidad y hacer imágenes planas para ponerlas directamente en relación con una cuarta y quinta relación del tiempo y del espíritu. A propósito de "Ordet" por ejemplo, lo que es curioso es que precisa que no se trata aquí de una placentera o de demencia sino de una relación profunda entre ciencia exacta y religión intuitiva y él invoca a Einstein. Yo cito: "La Ciencia nueva, continuando con la relatividad de Einstein, ha aportado las pruebas de la existencia —Fuera del mundo de tres dimensiones, que es el de nuestros sentidos—, de una cuarta dimensión, la del tiempo y de una quinta, la del psiquismo. Se ha demostrado que era posible vivir hechos que no han sucedido aún. Se han abierto perspectivas nuevas que nos han hecho reconocer una relación profunda entre ciencia exacta y religión intuitiva".

Pero volvamos a la cuestión "Historia del cine". Usted hace intervenir sucesiones, usted dice que tal tipo de imágenes aparecen en tal momento, por ejemplo después de la guerra. Usted no hace entonces una clasificación abstracta ni una historia natural, usted quiere dar también cuenta de un movimiento histórico.

En primer lugar los tipos de imágenes no preexisten, deben ser creadas. La imagen plana, o por el contrario, la profundidad de campo deben ser creadas y recreadas cada vez. Si usted quiere los signos envían siempre a una firma. Un análisis de imágenes y de signos debe entonces comportar monografías que

conciernen a los grandes autores, tomemos un ejemplo: Me parece que el expresionismo concibe la luz en sus relaciones con las tinieblas y esta relación es una lucha. En la Escuela Francesa de antes de la guerra es muy diferente: no hay lucha sino alternancia; no solamente la luz es ella misma movimiento sino que hay dos luces que alternan, la solar y la lunar. Es muy próximo al pintor Delaunay. Es antiexpresionismo. Si un autor como Rivette se incorpora a la Escuela Francesa es porque ha encontrado y renovado completamente este tema de las dos luces. De ello él ha sacado maravillas. El no está solamente próximo de Delaunay, sino también, en la literatura, a Nerval. Es el más nervaliano. El único nervaliano de los cineastas. En todo esto hay evidentemente factores históricos, geográficos que atraviesan el cine, lo ponen en relación con otras partes, le hacen sufrir influencia y también ejercerlas. Hay toda una historia. Sin embargo esta historia de las imágenes no me parece evolutiva. Yo creo que todas las imágenes combinan diferentemente los mismos elementos y signos. Pero no importa qué combinación no sea posible en que momento, para que un elemento se desarrolle, se necesitan ciertas condiciones, si no queda atrofiado o secundario. Hay entonces niveles de desarrollo cada uno tan perfecto que pueden ser más bien descendencias o filiaciones. Es en este sentido que hay que hablar de historia natural más bien que historia histórica.

Su clasificación no es menos una evaluación. Implica juicios de valor sobre los autores que usted recuerda y por consecuencia sobre los que cita o los que no menciona. El libro anuncia una continuación dejándonos en el umbral de una imagen-tiempo que estaría más allá de la imagen movimiento. Pero en este primer volumen usted describe la crisis de la imagen-acción al final y al día siguiente de la Segunda Guerra Mundial. (Neorealismo Italiano, después de la Nueva Ola Francesa). Alguno de los rasgos por los cuales usted caracteriza el cine de estas crisis: (la realidad como lagunaria y dispersiva, el sentimiento de que todo es cliché, permutaciones constantes entre lo principal y lo secundario, articulaciones nuevas de la secuencia, ruptura del lazo simple entre una situación dada y la acción de un personaje). ¿Todo eso no está presentado ya, en dos películas de antes de la Guerra?, ¿"La Regla del Juego" y "Ciudadano Kane" que son consideradas como fundadoras del cine moderno y que usted no menciona?

Primero no pretendo hacer descubrimientos y todos los autores que yo cito son conocidos y los admiro mucho. Por ejemplo desde el punto de vista de las monografías considero el mundo de Losey. Trato de definirlo por un alto acantilado plano poblado de grandes pájaros, de helicópteros y de esculturas inquietantes, mientras que abajo yace una ciudad pequeña victoriana y de la una a la otra, una línea de gran pendiente. Es la manera como Losey crea las coordenadas del naturalismo. Estas coordenadas se encuentran bajo otra forma en Stroheim y Buñuel. Considero el conjunto de una obra. Yo no creo que haya nada de malo en una obra grande. En Losey, "La Trucha" ha sido mal tratada aún por

“Le Cahiers” (1) porque no la coloca bien en el conjunto de la obra. Es una nueva Eva. Entonces, usted dice que hay vacíos, Welles, Renoir, autores de una importancia inmensa. No se puede en este tomo considerar el conjunto de su obra. La obra de Renoir me parece dominada por una relación teatro-vida o más precisamente imagen actual-imagen virtual. Welles me parece el primero que haya construido imagen-tiempo directa, que no sea simplemente concluida de movimiento. Es una avanzada prodigiosa que será retomada por Resnais. Pero yo no podía hablar de tales ejemplos en este primer tomo, mientras que yo podía hablar del conjunto naturalista. Incluso del Neorealismo y La Nueva Ola yo no hago más que abordar los aspectos más superficiales al final.

Se tiene la impresión de que lo que le interesa ante todo es el naturalismo y el espiritualismo (digamos Buñuel, Stroheim, Losey, de una parte, Bresson y Dreyer de otra). Es decir o bien la caída de la degradación naturalista o bien el impulso, la subida del espíritu, la cuarta dimensión. Son movimientos verticales. Usted parece interesarse menos en movimientos horizontales, en el encadenamiento de las acciones por ejemplo: Cine americano. Y cuando usted aborda el Neorealismo y La Nueva Ola, unas veces habla de la crisis imagen-acción, otras de las crisis de la imagen-movimiento en su conjunto. Para usted en ese momento es toda la imagen-movimiento que entra en crisis preparando las condiciones de aparición de otro tipo de imagen más allá de movimiento, o bien la sola imagen-acción dejando entonces subsistir, ver el refuerzo de los otros dos aspectos de imagen-movimiento: las percepciones, los afectos puros.

Uno no se puede contentar con decir que el cine moderno rompe con la narración. No es sino una consecuencia. El principio está en otra parte. El cine de acción expone sensaciones sensoriomotrices. Hay personajes que están en cierta situación, y que actúan, según la necesidad muy violentamente, según lo que ellos perciban. Las acciones se encadenan con la percepción y esta se prolonga en acciones. Ahora suponga que un personaje se encuentre en una situación cotidiana o extraordinaria que desborda toda acción posible o lo deja sin reacción. Es demasiado fuerte o demasiado doloroso, demasiado bello. El lazo sensoriomotriz se rompe. El no está más en una situación sensoriomotriz sino en una situación óptica y sonora pura. Es otro tipo de imagen. Sea “El Extranjero” en Stromboli: Ella pasa por la pesca de atún, la agonía del atún, después de la erupción del volcán. Ella no tiene reacción frente a esto, no hay respuesta, es muy intenso: “Estoy terminado, tengo miedo, qué misterio, qué belleza Dios mío”. O la burguesía de Europa 51 enfrente a la fábrica: “Creí ver condenados. Es eso, yo creo la gran invención del Neorealismo: No se cree tanto en la posibilidad de actuar sobre situaciones o de reaccionar a situaciones y sin embargo no es del todo pasivo, se agarra o se revela alguna cosa intolerable, insoportable aún en la vida más cotidiana. Es un cine de videntes. Como dice Robbe-Grillet, la descripción ha reemplazado el objeto. Ahora cuando se

1. Se refiere a la revista “Cahiers du Cinéma”, de donde es extraído este artículo.

encuentre así en situaciones ópticas y sonoras, no es solamente la acción y desde luego la narración que se derriba, son las percepciones y los afectos que cambian de naturaleza porque pasan a otro sistema que el sistema sensoriomotriz del cine "clásico". Aún más, no es el mismo tipo de espacio: el espacio que ha perdido sus conexiones motrices se convierte en un espacio desconocido y vacío. El cine moderno construye espacios extraordinarios; los signos sensoriomotrices han dado lugar a opsignos (signos visuales) y a sonsignos (signos sonoros). Ciertamente hay siempre movimiento pero es toda la imagen-movimiento la que se cuestiona. Y aún aquí es evidente que la nueva imagen-óptica y sonora envía condiciones exteriores que se realizan después de la guerra. No serían más que los espacios en demolición, todas las formas de balada que toman el lugar de la acción y por todas partes la subida de lo intolerante. Una imagen nunca esta sola, lo que cuenta es la relación entre las imágenes. Entonces cuando la percepción se vuelve óptica y sonora pura, ¿con qué entra ella en relación, puesto que no es con la acción? La imagen actual cortada de su prolongación motora entra en relación con una imagen virtual, mental o en espejo. Ví la fábrica y creí ver los condenados... en lugar de una prolongación lineal, se tiene un circuito en donde las imágenes no cesan de correr una detrás de la otra alrededor de un punto de indistinción de lo real y lo imaginario. Se diría que la imagen actual y su imagen virtual cristalizan. Es una imagen cristal siempre doble o redoblada como la que se encuentra en Renoir, pero también en Ophüls y tal que se la encontrará de otra manera incluso en Fellini. Hay muchas formas de cristalización de la imagen y de signos cristalinos. Pero siempre se ve alguna cosa en el cristal. Lo que se ve primero, es el tiempo las capas de tiempo, una imagen-tiempo directa. No es que el movimiento haya cesado, sino que la relación del movimiento y el tiempo se ha invertido. El tiempo no es concluido de la relación de las imágenes-movimiento (montaje) es el inverso; es el movimiento que fluye del tiempo. El montaje no desaparece necesariamente sino que cambia de sentido, se vuelve "mostraje" como dice P. Lapoujade.

En segundo lugar, la imagen mantiene nuevas relaciones con sus propios elementos ópticos y sonoros. Se diría que la videncia hace alguna cosa legible aún más que visible. Se vuelve posible toda una pedagogía de la imagen a la manera de coordenadas, en fin, la imagen se vuelve pensamiento capaz de coger mecanismos del pensamiento, al mismo tiempo que la cámara asume diversas funciones que valen verdaderamente como funciones proposicionales.

Es bajo estos tres aspectos yo creo, que hay adelantamiento de la imagen-movimiento. En una clasificación se podría hablar de "cronosignos, lectosignos y noosignos".

Usted es muy crítico en cuanto a la lingüística y las teorías sobre el cine inspiradas en esta disciplina y sin embargo habla de imágenes que se volverían legibles más que visibles. El término legible ha hecho furor justamente en el momento de la dominación lingüística (leer una película, lecturas de películas)

*¿el empleo de esta palabra por usted, no es un riesgo que se preste a confusión?
¿Su término de imagen legible recubre otra cosa que la idea lingüística o bien lo
lleva a ella?*

No me parece. Los ensayos de aplicar la lingüística al cine son catastróficos. Algunos pensadores como Metz o Pasolini han hecho una obra crítica muy importante, pero en ellos la referencia al modelo lingüístico termina siempre por mostrar el cine como otra cosa y que es un lenguaje analógico o de modulación y entonces se puede creer que la referencia al modelo lingüístico es un recoveco del cual es mejor apartarse. Entre los textos más hermosos de Bazin hay uno en el que él explica que la foto es un molde (se podría decir también de cierta manera que el lenguaje es un molde) mientras que el cine es un todo en entera modulación. No son solamente las voces sino los sonidos, las luces, los movimientos que están en modulación perpetua. Parámetros de la imagen que están puestos en variación, en repetición, en parpadeo, etc. Si hay una evolución actual en relación al cine clásico, que iba ya lejos en este sentido, es desde dos puntos de vista como lo muestra la imagen electrónica: la multiplicación de parámetros y la constitución de series divergentes, mientras que la imagen clásica tendía a una convergencia de series. Es por esto que la visibilidad de la imagen se vuelve legibilidad. Ahora legible designa aquí independencia de parámetros y divergencia de series. Hay también otros aspectos que une una de nuestras notas precedentes. Es la cuestión de la verticalidad. Nuestro mundo óptico está en parte condicionado por la estatura vertical. Un crítico americano, Leo Steinberg explicaba que la pintura moderna se define menos por un espacio plano puramente óptico que por el abandono del privilegio vertical: es así como si en el modelo de la ventana se sustituyera un plano opaco horizontal o inclinable sobre el cual se inscriben temas. Sería eso la legibilidad que no implica el lenguaje sino alguna cosa del orden del diagrama. Es la fórmula de Beckett: es mejor estar sentado que de pie y acostado que sentado. El ballet moderno es ejemplar en este punto de vista: ocurre que los movimientos más dinámicos se suceden en tierra, mientras de pie, los bailarines se aglutinan y dan la impresión de que caerían si se separaran. En el cine puede que la pantalla, no guarde más que una verticalidad nominal y funcione como un plano horizontal e indivisible. Michael Snow puso seriamente en cuestión el privilegio de la verticalidad y aún construye un aparato para este efecto. Los grandes autores hacen como Varese en música: ellos trabajan necesariamente con lo que ellos tienen, pero demandan aparatos nuevos. Estos aparatos funcionan en balde en las manos de autores mediocres y les sostienen sus ideas. Por el contrario estos aparatos son conducidos por las ideas de los grandes autores. Es por lo que yo no creo en la muerte del cine en beneficio de la T.V. o el video. Todo medio nuevo le sirve.

Tal vez el cuestionamiento de la verticalidad es en efecto uno de los grandes problemas del cine moderno: está en el corazón, por ejemplo, de la última película de Glauber Rocha, "La Edad de la Tierra", película espléndida y que

comporta planos increíbles de verdaderos desafíos, retos a la verticalidad. Sin embargo no considerando el cine dentro de este ángulo geométrico, espacial, usted no esquiva una dimensión dramática y que aflora por ejemplo en el problema de la mirada tal como la han tratado autores como Hitchcock o Lang. Usted menciona a propósito del primero una función como la de la "demarcación" que parece hacer implícitamente referencia a la mirada. Pero la noción de mirada y hasta la palabra misma están completamente ausentes del libro. ¿Esto es deliberadamente?

Yo no sé si esta noción es indispensable. El ojo esta ya en las cosas, hace parte de la imagen, es la visibilidad de la imagen, es lo que Bergson muestra: la imagen es luminosa o visible en ella misma tiene solamente necesidad de una pantalla negra que le impide moverse en todos los sentidos con las otras imágenes que impide a la luz difundirse, propagarse en todas las direcciones, que refleja y refracta la luz. "La luz que propagándose siempre no había sido jamás revelada". El ojo no es la cámara, es la pantalla. En cuanto a la cámara con todas sus funciones proposicionales, es más que todo un tercer ojo, el del espíritu. Usted invoca el caso de Hitchcock; es verdad que él introduce al espectador en la película como lo ha mostrado Truffaut, Douchet. Pero no es cuestión de mirada. Es más bien porque él encuadra la acción de todo un tejido de relaciones. La acción es por ejemplo un crimen, pero las relaciones, están en otra dimensión, según la cual el criminal da su crimen a otra persona, o bien, lo cambia o bien, lo da a otro. Es lo que Rhomer y Chabrol han visto tan bien. Estas relaciones no son acciones sino actos simbólicos que no tienen sino existencia mental "el don, el cambio, etc.". Ahora es esto lo que la cámara revela: el enfoque y el movimiento de la cámara manifiestan las relaciones mentales. Si Hitchcock es bien inglés, es porque lo que le interesa es el problema y las paradojas de la relación. El cuadro en él es como un cuadro de tapicería: él lleva la cadena de las relaciones mientras que la acción constituye la trama móvil que pasa por encima o por debajo. Lo que Hitchcock introduce así en el cine es entonces la imagen mental. No es una cuestión de mirada, y si la cámara es un ojo, es el ojo del espíritu. De ahí la situación extraordinaria de Hitchcock en el cine: él sobrepasa la imagen-acción hacia algo más profundo, las relaciones mentales, una especie de profecía. Solamente en lugar de ver una crisis de la imagen-acción y más generalmente de la imagen movimiento él hace un remate, una saturación. Hasta el punto que al escoger se puede decir que es el último de los clásicos o el primero de los modernos.

Hitchcock es para usted el cineasta de las relaciones por excelencia de lo que usted designa como la terceridad. ¿Las relaciones, es lo que usted denomina el todo? Es un punto difícil de su libro. Usted se vale de Bergson diciendo: el todo no es cerrado, es al contrario lo abierto, es algo que está siempre abierto. Lo que está cerrado son los conjuntos, no hay que confundir...

Lo abierto, es bien conocido como una noción poética cercana a Rilke. Pero es también una noción filosófica de Bergson. Lo que es importante es la distinción

de conjuntos y todo. Si se les confunde, el todo pierde sentido y se cae en la paradoja célebre del conjunto de todos los conjuntos. Un conjunto puede reunir elementos diversos: El no está menos cerrado, relativamente cerrado o artificialmente cerrado. Digo artificialmente porque hay siempre un hilo, que aunque delgado, une el conjunto a uno más vasto, al infinito. Pero el todo es de otra naturaleza, es del orden del tiempo: atraviesa todos los conjuntos y es él precisamente el que les impide realizar hasta el final su propia tendencia, es decir la de cerrarse completamente. Bergson, no cesará de decir: el tiempo es lo abierto, es lo que cambia y no deja de cambiar a cada instante. Es el todo lo que no es un conjunto, sino el paso perpetuo de un conjunto a otro, la transformación de un conjunto dentro de otro. Es muy difícil pensar esa relación tiempo-todo-abierto. Pero es precisamente el cine lo que nos lo hace más fácil. Hay tres niveles cinematográficos coexistentes: el cuadro, es la determinación de un conjunto provisoria y artificialmente cerrado; el corte, es la determinación de los movimientos que se distribuyen en los elementos del conjunto, pero el movimiento expresa también un cambio, una variación del todo, que es asunto del montaje. El todo atraviesa todos los conjuntos, y les impide precisamente de encerrarse "totalmente". Cuando hablamos de espacio off, se quieren decir dos cosas: de una parte que todo conjunto dado hace parte de un conjunto más grande, en dos o tres dimensiones, pero también que todos los conjuntos se sumergen en un todo de otra naturaleza, en una cuarta dimensión o quinta dimensión y que no cesa de variar a través de los conjuntos que él atraviesa por vastos que sean.

En un caso es una extensión espacial y material; pero en el otro caso es la determinación espiritual a la manera de Dreyer o Bresson. Los dos aspectos no se excluyen, sino que se complementan, se relacionan. Es ya uno o el otro que es privilegiado. El cine no ha dejado de jugar con estos niveles coexistentes. Cada gran autor tiene su manera de concebirlas y de practicarlas. En una gran película como en toda obra de arte hay siempre algo abierto. Y busque cada vez de qué se trata, es el tiempo, es el todo, que aparecen en la película de muy diversa manera.