

## IMÁGENES - PERCEPCIÓN Y CINE EN BERGSON Y DELEUZE

### RESUMEN

Deleuze explica el cine a partir de dos nociones claves: imagen-movimiento e imagen-tiempo. Con las dos, quiere a *grosso modo* explicar el cine hasta la Segunda Guerra Mundial como un cine que se concentra en acción y movimiento, a diferencia del cine de Posguerra, que se ha vuelto reflexivo y privilegia la presencia del tiempo. Deleuze afirma que ha tomado ambos conceptos de Bergson, y especialmente de su obra *Materia y memoria*. Este artículo explicará brevemente algunos rasgos fundamentales de estas nociones en Deleuze, después abordará a Bergson para ver en qué sentido él era creador de estas nociones y, finalmente, regresará a Deleuze para precisar las nociones en cuestión y sus alcances en la explicación del cine.

### PALABRAS CLAVE

*Bergson, Deleuze, imagen, percepción, cine, imagen-movimiento, imagen-tiempo, consciencia*

### ABSTRACT

Deleuze determines the nature of cinema in terms of two key concepts: image-movement and image-time. With the help of these concepts he explains the essence of cinema before WW II as being founded on action and movement, whereas cinema after WW II is explained as having changed into a reflexive cinema which is directed towards time and its realizations. Deleuze says that he has taken both concepts from Bergson's "Matter and Memory". In this article these Deleuzian concepts are roughly explained. I will then address the question in what sense Bergson can be considered as the originator of these concepts. I will finally specify the Deleuzian concepts of image-movement and image-time and discuss their explanatory force.

### KEY WORDS

*Bergson, Deleuze, image, perception, cinema, image-movement, image-time, conscience*

*eidos*

ISSN: 1692-8857

Fecha de recepción: Febrero 2006

Fecha de revisión: Mayo 2006

Fecha de aceptación: Junio 2006

## IMÁGENES - PERCEPCIÓN Y CINE EN BERGSON Y DELEUZE

Matthias Vollet\*

### INTRODUCCIÓN

#### Bergson y Deleuze: filosofía y cinema

En 1983, Deleuze escribe en la introducción de su libro *Cinema I - L'image-mouvement*:

“Bergson écrivait *Matière et mémoire* en 1896: c'était le diagnostic d'une crise de la psychologie. On ne pouvait plus opposer le mouvement comme réalité physique dans le monde extérieur, et l'image comme réalité psychique dans la conscience. La découverte bergsonienne d'une image-mouvement, et plus profondément d'une image-temps, garde encore aujourd'hui une telle richesse qu'il n'est pas sûr qu'on en ait tiré toutes les conséquences. Malgré la critique trop sommaire que Bergson un peu plus tard fera du cinéma, rien ne peut empêcher la conjonction de l'image-mouvement, telle qu'il la considère, et de l'image cinématographique”<sup>1</sup>.

El libro se presenta como “taxinomie, un essai de classification des images et des signes”<sup>2</sup>. Y, en verdad, dicho libro es esto, pero también mucho más. En él, Deleuze prosigue su discusión con Bergson sobre el significado de su filosofía; además, en sus dos libros dedicados al cine, hay cuatro comentarios sobre Bergson que explican conceptos centrales de Deleuze y, como tienen su fundamento en la filosofía de Bergson, Deleuze presenta incluso conceptos suyos como propios de

---

\* Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Alemania. vollet@uni-mainz.de

<sup>1</sup> Gilles Deleuze: *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris (Minuit) 1983 (C I), p. 7.

<sup>2</sup> C I [nota 1], p. 7.

Bergson. Estos conceptos, la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, que dan el nombre a los libros sobre el cine<sup>3</sup>, son resultados del trabajo de Deleuze sobre el segundo libro mayor de Henri Bergson de 1896, *Matière et mémoire*, así como –en menor escala– sobre su colección de ensayos de 1919, *L'énergie spirituelle*<sup>4</sup>.

Desde los comienzos de su vida filosófica, Deleuze ha escrito sobre Bergson: en 1956, escribió dos artículos<sup>5</sup>, en 1957 publicó una colección de recortes de textos de Bergson<sup>6</sup> y, en 1966, publicó una monografía<sup>7</sup>. Esta monografía, con el título *Le bergsonisme*, ya puede indicar la manera específica en la que Deleuze se acerca a Bergson: no como historiador con un interés arqueológico, o sea, conservador, sino como un filósofo cuya “definición” de filosofía es: “La philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts”<sup>8</sup>. “La philosophie, plus rigoureusement, est la discipline que consiste à créer des concepts”<sup>9</sup>. Estos conceptos no son creados a partir de la nada, sino que responden a un problema, surgen de un campo de experiencia, describen como un corte en el mundo que puede combinarse con otros, tienen su historia, sus “composantes”<sup>10</sup>.

3 Gilles Deleuze: *Cinéma II. L'image-temps*. Paris (Minit) 1985 (C II).

4 Henri Bergson: *Matière et mémoire*, en: Henri Bergson: *Œuvres*. Ed. par André Robinet. Paris (PUF) 1959, p. 159 - 379 (MM). Henri Bergson: “L'énergie spirituelle. Essais et conférences”, en: *Œuvres*, p. 811 - 977 (ES).

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

6 Henri Bergson: *Mémoire et vie. Textes choisies*. Ed. par Gilles Deleuze. Paris (PUF), 1957.

7 Gilles Deleuze: *Le bergsonisme*. Paris (PUF) 1966.

8 G. D., Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris (Minit) 1991 (QP), p. 8. La cita completa: “Simplement l'heure est venue pour nous de demander ce que c'est que la philosophie. Et nous n'avions pas cessé de le faire précédemment, et nous avions déjà la réponse qui n'a pas varié: La philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts”. Es una referencia a su primer artículo sobre Bergson [nota 5] que empieza con: “Un grand philosophe est celui qui crée de nouveaux concepts”. Bergson [nota 5], p. 28.

9 QP [nota 8], p. 10.

10 QP [nota 8], Introducción y primer capítulo, p. 7 - 37.

En este sentido, los libros de Deleuze sobre el cine son filosofía en toda su expresión: se concentran sobre un campo de experiencia que surge de un problema conceptual –¿qué pasa en el cine?– y se acercan al problema con conceptos inspiradas en Bergson. Porque, como vamos a ver, los conceptos claves que Deleuze utiliza son conceptos suyos; quizás son bergsonianos, pero no de Bergson. Como ya el título *Bergsonismo* indica, su manera de tratar otros filósofos es creativa –en el caso de Bergson es primeramente una sistematización, después una ontologización (tal como veremos en lo concerniente a la memoria) y una conversión concerniente al propio cine.

Después de 90 años de existencia, ya no es extraño ocuparse filosóficamente del cine; el propio Bergson escribió sobre el cine y de una manera muy diferente, hasta opuesta, a como Deleuze lo hizo. De manera concreta, para Bergson, la manera de percibir del cine y, por ende, de mostrar el mundo es bastante errónea, pues reproduce equivocadamente la experiencia cotidiana del movimiento. Pero, según Deleuze, con esta opinión, Bergson no toca lo esencial del cine, aunque de hecho y aun cuando él mismo no se percatara, en su propia obra está la llave para el entendimiento correcto de lo que es el cine. La cuestión es que si Bergson utilizó el cine como ejemplo de una perspectiva ontológica errónea, entonces, ¿por qué Deleuze ha escrito sobre el cine a partir de dicho autor? A mí me parece que para este último el cine es “buena” ontología objetivada y, en consecuencia, así como Bergson –a pesar del propio Bergson– es utilizable para explicar el cine, el cine es utilizable para explicar logros filosóficos que se pueden formular, revestir conceptos creados a partir de Bergson: en el cine se pueden ver y experimentar cosas imperceptibles o tan difícilmente explicables como el tiempo, la memoria, el movimiento, la acción. El cine es, por así decirlo, una extroversión performativa de las posibilidades humanas de crear conceptos sobre su experimentar, su actuar y su ser, la mera autorreferencialidad artística-performativa de la existencia humana. Al respecto, Deleuze, en un texto de 1986, describe la conexión interna entre la filosofía (bergsoniana) y el cine así:

“J’étais étudiant en philosophie [...], une rencontre m’impressionnait: j’aimais des auteurs qui réclamaient qu’on introduise le mouvement dans la pensée, le “vrai” mouvement (ils dénonçaient la dialectique hégélienne comme un mouvement abstrait). Comment ne pas rencontrer le cinéma qui introduisait le “vrai” mouvement dans l’image? Il ne s’agissait pas d’appliquer la philosophie au cinéma, mais on allait tout droit de la philosophie au cinéma. Et inversement / aussi, on allait tout droit du cinéma à la philosophie. [...] Bref, le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l’image, il le met aussi dans l’esprit. La vie spirituelle, c’est le mouvement de l’esprit. On va tout naturellement de la philosophie au cinéma, mais aussi du cinéma à la philosophie”<sup>11</sup>.

Pero dejemos de lado estos últimos comentarios y entremos en la materia.

Deleuze explica el cine a partir de dos nociones claves: imagen-movimiento e imagen-tiempo. Con las dos, quiere *–a grosso modo–* explicar el cine hasta la Segunda Guerra Mundial como un cine que se concentra en acción y movimiento, a diferencia del cine de Posguerra que se ha vuelto reflexivo y privilegia la presencia del tiempo. Deleuze afirma que ha tomado ambos conceptos de Bergson (uno de los autores mencionados arriba que querían introducir el movimiento verdadero en el pensamiento), y especialmente de su obra *Materia y memoria*. A continuación explicaré, brevemente algunos rasgos fundamentales de estas nociones en Deleuze, después volveré a Bergson para ver en qué sentido él era el creador de estas nociones y, finalmente, regresaré a Deleuze para precisar estas nociones y sus alcances en la explicación del cine.

<sup>11</sup> G.D.: Le cerveau, c’est l’écran, en: G. D.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975 - 1995*. Ed. par David Lapoujade. Paris (Minit) 2003, p. 263 - 271. Véase También G. D.: *Cinéma-I, Première*, en: *Deux régimes*, p. 194 - 196, esp. p. 194; G.D.: *Portrait du philosophe en spectateur*, en: *Deux régimes*, p. 197 - 203, esp. p. 197: “Il est normal que la philosophie produise des concepts qui soient en résonance [...] avec les images cinématographiques”. Véase: Michaela Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg (Junius) 2005, p. 128 ss.

## I DELEUZE: IMAGE-MOUVEMENT E IMAGE-TEMPS

Deleuze distingue dos formas de cine: el de la imagen-movimiento y el de la imagen-tiempo. El primero se puede detectar sobre todo en el cine anterior a la Segunda Guerra Mundial; el segundo, después de ocurrida ésta, empezando por el neorrealismo italiano y continuándose en la *nouvelle vague* o el nuevo cine alemán. La primera forma está concentrada en la acción; la segunda, en la reflexión. La primera reproduce un movimiento en su entorno; la segunda, en cambio, resalta la importancia del tiempo por medio de la mera visión (o audición). En la primera forma (P. Ej. un “western” clásico), la película mostraba un continuo de movimientos que relacionaban una situación con acciones surgidas de esta situación y la cambiaban; todo esto encuadrado en un todo que le daba un margen fijo: la acción de la película es como un corte movable, un movimiento continuo resaltado en un total abierto de la realidad global, que queda en el fondo (y a veces surge como el “off”). La acción de la película es un “ensemble”, un conjunto cerrado que tiene su coherencia interna por los cortes racionales y consecuentes. De percepciones o situaciones brotan acciones y éstas, a su vez, cambian percepciones o situaciones. Las imágenes-movimiento, cuando se reportan a un hombre actor, un centro de indeterminación, como dice Deleuze<sup>12</sup>, se pueden subdividir en tres tipos de imagen: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección. Las imágenes-percepción, normalmente una en “total”, dan una visión, una percepción global de una situación (P. Ej. El oficial de la caballería en una montaña viendo que un grupo de indios ataca a unas familias en sus carros). Situación dentro de la cual surge una acción que se muestra en una imagen-acción (típicamente “semitotal”: el ataque de la caballería): la percepción lleva a una acción del centro de percepción, del hombre actor. Pero hay situaciones que no se pueden resolver en acciones o acciones

---

<sup>12</sup> P. Ej. en *CI* [nota 1], p. 101. Lo descrito en este párrafo se basa en el primer comentario de Bergson, *CI*, pp. 83 - 103.

que no se pueden resolver en reacciones: lo que pasa es entonces mostrado en imágenes-afección (close-up): la inhibición de actuar se transforma en una afección (percepción de sí mismo por sí mismo), visible, P. Ej., en la cara del actor (mujeres llorando).

Este continuo de movimiento ritmizado por percepciones, acciones y afecciones entra en crisis<sup>13</sup> en la mitad del siglo 20. En las películas de Hitchcock, las posibilidades de la imagen-movimiento son, así lo dice Deleuze, desarrolladas al extremo, apareciendo, además, lo que este autor llama la imagen mental: lo central es que su técnica del *suspense* consiste en abrir el “ensemble” (conjunto) cerrado de percepción-acción por la irrupción de lo mental del actor y, sobre todo, aspectos sensorio-motóricos del espectador. Así se rompen los lazos (P. Ej. en *La ventana indiscreta* [*Rear window*]), la totalidad cerrada percepción-acción se pone en cuestión hasta el límite del peligro<sup>14</sup>. Pero Deleuze encuentra una crisis global especialmente después de la Segunda Guerra<sup>15</sup>, crisis física y psíquica ocasionada por la destrucción total de lo que hasta entonces daba orientación. Una destrucción que necesita y produce nuevas imágenes: las de mera percepción o audición, cuyo sujeto se encuentra en una situación de impotencia (por causas diversas, pero en total por la situación asfixiante en la posguerra), que ya no se ordenan de manera interpretable para desarrollar, así, una acción. De modo que, cuando se interrumpe el camino hacia la acción, se muestra el tiempo en su desarrollo heterogéneo: surgen imágenes-tiempo. Lo que desaparece es un conjunto cerrado dentro de una totalidad, una situación clara; ya no hay coherencia interna entre las acciones; la realidad se dispersa en trozos heterogéneos y se convierte en clichés o en situaciones de conspiración en las que se siente una profunda ambigüedad y falta de orientación. El actor se vuelve un espectador, un paseante que ya no hace parte de un continuo fijo de percepción y acción<sup>16</sup>. La crisis

<sup>13</sup> Lo siguiente sigue en el capítulo 12 de *CI*, p. 266 - 290.

<sup>14</sup> *CI*, p. 276 sq.

<sup>15</sup> *CI*, p. 278.

<sup>16</sup> *CI*, p. 283.

de la imagen-movimiento, indicada por la introducción de imágenes mentales, hace perceptible un cambio profundo del cine hacia una nueva sustancia, una nueva imagen pensante<sup>17</sup>.

Esta nueva sustancia se traduce en situaciones meramente ópticas o sonoras, sin reacción posible por parte del actor: se evidencian situaciones de destrucción que sobrepasan toda forma de reacción (Alemania destruida por la Guerra, una isla por un volcán)<sup>18</sup>. Las situaciones ya no son sensorio-motóricas, sino situaciones-límite. Situaciones que se viven, que se experimentan, como si uno fuera espectador sin poder de reacción, que entonces sólo se describen, pero ya no se resuelven en acción<sup>19</sup>. Son vividos como la irrupción del propio tiempo en la vida: el tiempo en que uno vive, que bascula al espectador, que pasa sobre él, que le deja regresar por asociaciones a su propio pasado. Después, incluso, el tiempo se torna persona, según Deleuze. El cine se vuelve una reflexión del tiempo (*Citizen Kane*), una presentación del tiempo en sí (un ejemplo actual: *Matrix*). El cine se cristaliza en tiempo actual y virtual, en situaciones que dan lugar a la entrada, en la imagen filmada, de figuras meramente temporales (hechos visibles, P. Ej., en situaciones donde los espejos tienen un papel central, o que consisten en la simultaneidad de varias capas de tiempo). Así, se vuelve indistinguible, o indiscernible, como Deleuze lo llama, qué es lo actual y qué es lo virtual. El propio tiempo en su heterogeneidad sustancial entra en escena.

Pero, ¿qué tiene que ver Bergson con todo esto?

## II BERGSON: MATERIA Y MEMORIA, PERCEPCIÓN Y ACCIÓN

Bergson empezó su carrera filosófica en 1889, con el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*<sup>20</sup>. Este libro es el primero de una

<sup>17</sup> C I, p. 290.

<sup>18</sup> C II [nota 3], p. 10.

<sup>19</sup> C II, p. 29, 63 ss.

<sup>20</sup> “Essai sur les données immédiates de la conscience”, en: Henri Bergson: *Œuvres*. Ed. par André Robinet. Paris (PUF) 1959, pp. 1-157.



serie de trabajos que tiene como tema común la conciencia, es decir: la conciencia como duración. El *Ensayo* trata sobre la conciencia individual en sí, y es, entonces, un libro sobre temas psicológicos, pero fundamentalmente sobre la libertad. El segundo, *Materia y memoria* (1896), trata la conciencia en cuanto está ligada a un cuerpo individual<sup>21</sup>. El tercero, *La evolución creadora* (1907, por el cual le fue otorgado el Premio Nobel en 1927)<sup>22</sup>, se refiere a la conciencia en escala universal y su evolución a través de la materia, relacionando la evolución de especies con las maneras de conocimiento. El cuarto, *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932)<sup>23</sup>, estudia el dualismo materia-conciencia desde una perspectiva evolucionista en el mundo social y religioso.

*Materia y memoria* es el primer libro que describe la confrontación conciencia – materia. Aborda el problema de la percepción de la materia y de la relación de la memoria, expresión de la conciencia, con el cuerpo individual. Según Deleuze, como hemos visto al comienzo de esta ponencia, tal libro fue escrito en una situación de crisis de la psicología; su primera meta era encontrar una nueva expresión para la relación materia – espíritu. Y, debido a que Bergson detectó la fuente de muchos problemas en una falsa concepción de la materia como objeto o contenido de una representación, también trató de encontrar una nueva manera de entender la materia. Esta nueva manera consiste en entender la materia a partir de imágenes:

“La matière, pour nous, est un ensemble d’ “images”. Et par “image” nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l’idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, - une existence située à mi-chemin entre la “chose” et la “représentation”. Cette conception de la matière est tout simplement celle du sens commun. [...] Pour le sens commun, l’objet existe en lui-

21 “Matière et mémoire”, en : *Œuvres* [nota 20] [MM], pp. 159-379.

22 “L’Évolution créatrice”, en : *Œuvres* [nota 20], p. 487-809.

23 “Les deux sources de la morale et de la religion”, en: *Œuvres* [nota 20], pp. 979-1247.

même et, d'autre part, l'objet est, en lui-même, pittoresque comme nous l'apercevons: c'est une image, mais une image qui existe en soi"<sup>24</sup>.

Designar a la materia como un conjunto de imágenes tiene su razón en una especie de *epochê*: se evita la batalla entre realismo e idealismo, y se habla de las cosas que nos ocurren sensualmente como imágenes, algo que se ve; pero, de otro lado, se respeta la experiencia cotidiana según la cual estas cosas que normalmente vemos siguen existiendo cuando no las vemos de cuerpo presente. La noción de "imagen", como se encuentra antes de la distinción gnoseología - ontología, es un concepto a la vez ontológico y gnoseológico, o sea, un concepto que combina rasgos de ambas categorías. La imagen existe en sí<sup>25</sup>.

Llamar a la materia imagen (y eso es decir implícitamente que una es imagen de la otra, porque una consiste en lo que es para la otra, en lo que muestra de sí hacia la otra y, en consecuencia, que una es el espejo de la otra), significa asumir lo material bajo un ángulo especial: el del encuentro, la relación acción-reacción, que se puede leer ontológicamente y gnoseológicamente. Las imágenes están en un continuo movimiento de acción y reacción:

"Toutes ces images agissent et réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties élémentaires selon des lois constantes, que j'appelle des lois de la nature, et comme la science parfaite de ces lois permettrait sans doute de calculer et de prévoir ce qui se passera dans chacune de ces images, l'avenir des images doit être contenu dans leur présent et n'y rien ajouter de nouveau"<sup>26</sup>.

Se puede decir que las imágenes hacen parte entera, sin reservas, del movimiento interno del conjunto de la materia. Llamando las

<sup>24</sup> MM [nota 21], pp. 161, 162.

<sup>25</sup> MM, p. 162: "Donc, pour le sens commun, l'objet existe en lui-même et, d'autre part, l'objet est, en lui-même, pittoresque comme nous l'apercevons: c'est une image, mais une image qui existe en soi".

<sup>26</sup> MM, p. 169 (11).

cosas imágenes, no sólo se evita la batalla entre un idealismo de la percepción y un realismo de la existencia, sino que se entiende la existencia como una mutua percepción pura: según esta construcción artificial metódica de Bergson, las cosas consisten en que se muestran mutuamente las partes suyas con las que influyen las otras, chocando materialmente o, en grado más alto, “perceptualmente”. Por eso él llama percepción pura a la percepción inmediata, sin memoria. Debido a que el cerebro es una imagen como todas las otras, la percepción de un ente con cerebro –si se sustrae metódicamente la conciencia– es sólo un grado más complicado de encuentro entre cosas-imágenes. Llamar imagen a toda cosa material, incluyendo a nuestro propio cerebro, tiene consecuencias hondas: todo está puesto sobre el mismo plano<sup>27</sup>: el encuentro de un cerebro y una piedra solo difiere en cierto grado del choque de dos piedras entre sí.<sup>28</sup> El cerebro, para Bergson, no es un órgano de conocimiento puro, sino una central de reacción que tiene la posibilidad de controlar una reacción a un choque de encuentro y de elegir entre diversas maneras de reacción. Las cosas sin vida reaccionan directamente a encuentros, como bolas de billar. Las cosas orgánicas tienen la facultad de acumulación de energía, de agotar energía en reacciones explosivas. Los entes orgánicos con sistemas de nervios, hasta las que cuentan con un cerebro, tienen posibilidades más extendidas: distinguen y separan percepción y reacción como las dos partes del encuentro con el mundo. La percepción como encuentro es, entonces, no una representación teórica, sino una especie de encuentro muy práctico. Y como cada encuentro es una acción, la percepción tiene una relación interna con la acción: es la

27 Esto prepara el plano de inmanencia como la peculiaridad ontológica del cine, ya que en el cine todo tiene el mismo nivel ontológico de ser imagen.

28 *MM*, p. 187 (35): “Il y a pour les images une simple différence de degré, et non pas de nature, entre être et être consciemment perçues. La réalité de la matière consiste dans la totalité de ses éléments et de leurs actions de tout genre”. *MM*, p. 171 (14): “Mon corps est donc, dans l’ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement”.

preparación de una acción: inmediata y total en las cosas inorgánicas, pero, en el hombre, mediada por sus intereses:

“Il y a pour les images une simple différence de degré, et non pas de nature, entre *être* et être *consciemment perçues*. La réalité de la matière consiste dans la totalité de ses éléments et de leurs actions de tout genre. Notre représentation de la matière est la mesure de notre action possible sur les corps; elle résulte de l'élimination de ce qui n'intéresse pas nos besoins et plus généralement nos fonctions. En un sens, on pourrait dire que la perception d'un point matériel inconscient quelconque, dans son instantanéité, est infiniment plus vaste et plus complète que la nôtre, puisque ce point recueille et transmet les actions de tous les points du monde matériel, tandis que notre conscience n'en atteint que certaines parties par certains côtés. La conscience –dans le cas de la perception extérieure– consiste précisément dans ce choix”<sup>29</sup>.

Cada cosa es para cada cosa una imagen, porque existe en un continuo de acción y reacción. Cada cosa es para cada cosa lo que se presenta en este continuo: cada una es, para cada una, una imagen. En el hombre, los tipos de imagen se diversifican (Bergson no les llama siempre imagen, pero aquí están las fuentes de las imágenes de las que habla Deleuze). El fundamento del punto de vista bergsoniano radica en la decisión de tomar cada cosa como una imagen. De esta manera, todo lo que ocurre ulteriormente se encuentra sobre la misma base material.

De la percepción pura llegamos a un segundo grado: el afecto. Ya hemos dicho que el cerebro, como central de reacción o inhibición, tiene un papel central en la economía de la acción y reacción. El sistema nervioso hace posible que se presenten complicaciones como poder vacilar, poder esperar, poder inhibir la reacción, poder elegir la reacción. Pero esta inhibición de reacción no queda sin consecuencia: no poder devolver la energía que entra en una percepción o una reacción resulta en algo como una autoacción, una autoafcción, un

---

<sup>29</sup> *MM*, p. 187 ss (35).

afecto. Un afecto es, entonces, la manera de desviar la energía de una reacción inhibida hacia el interior del cuerpo. Tener afectos es, así, una consecuencia de la manera muy especial como el cuerpo humano se presenta en el conjunto de las imágenes del mundo material. Por eso, el cuerpo humano tiene una posición especial: de una parte, él es una imagen como las otras<sup>30</sup>, puede, por ende, ser descrito –teóricamente– como parte del conjunto material de percepción pura<sup>31</sup>; pero, de otra parte, uno no sólo lo conoce desde el exterior, sino también desde el interior, desde sí mismo, por los afectos<sup>32</sup>. Tal es, en sí, la segunda manera como el hombre es y recibe imágenes, y su primera en un sentido especial.

Pero, además, elige mediante la percepción su manera de reaccionar, constituyéndose ésta en la segunda manera de reconocer imágenes en sentido especial. Junto con ella surgirá una tercera, como vamos a ver. Esta segunda (la tercera en total, entonces) depende de sus intereses, que restringen su percepción. Nuestra percepción, dice Bergson, nos muestra sólo lo que está en el alcance de nuestras

30 *MM*, p. 171 (14): “Mon corps est donc, dans l’ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement”. *MM*, p. 215 (71): “Ce qui constitue le monde matériel, avons-nous dit, ce sont des objets, ou, si l’on aime mieux, des images, dont toutes les parties agissent et réagissent par des mouvements les unes sur les autres. Et ce qui constitue notre perception pure, c’est, au sein même de ces images, notre action naissante qui se dessine”. *MM*, p. 216 (71ss.): “... montrons, dans la perception pure, un système d’actions naissantes qui plonge dans le réel par ses racines profondes: cette perception se distingue radicalement du souvenir; la réalité des choses ne sera plus construite ou reconstruite, mais touchée, pénétrée, vécue”. *MM*, p. 218 (74ss.): “... la perception / pure étant à la matière dans le rapport de la partie au tout. *MM*, p. 220 (77): Nous soutenons que la matière n’a aucun pouvoir occulte ou inconnaissable, qu’elle coïncide, dans ce qu’elle a d’essentiel, avec la perception pure”.

31 *MM*, p. 209 (62): “Ma perception, à l’état pur, et isolée de ma mémoire, ne va pas de mon corps aux autres corps: elle est dans l’ensemble des corps d’abord, puis peu à peu se limite, et adopte mon corps pour centre”. *MM*, p. 212 (66 ss): “Notre perception, à l’état pur, / ferait donc véritablement partie des choses. Et la sensation proprement dite [...] coïncide avec les modifications nécessaires que subit, au milieu des images qui l’influencent, cette image particulière que chacun de nous appelle son corps”.

32 *MM*, p. 169 (11): “Pourtant il en [scil. image, M. V.] est une qui tranche sur toutes les autres en ce que je ne la connais pas seulement du dehors par des perceptions,

acciones posibles. Percibiendo, eliminamos siempre todo lo que no nos interesa y que está fuera de alcance.

Ahora, después de haber precisado qué son las imágenes, cómo se encuentran, que en el cuerpo humano las cosas se complican por su cerebro, que su percepción no es una cosa del conocer, sino del actuar, que los afectos son consecuencias del hecho de no actuar y que los actos posibles dirigen nuestra percepción, es necesario referirnos a la forma como se efectúa esta percepción consciente, lo cual consiste en preparar una reacción a la impresión recibida. ¿En virtud de qué criterio o capacidad se elige esta reacción?

Lo nuevo es la irrupción de la memoria en el proceso del encuentro. La memoria es la forma en la que la conciencia entra en el juego, utilizando –¿o creando?– la fisura que se forma entre acción y reacción por medio del sistema nervioso que inhibe reacciones automáticas. De hecho, cada percepción del hombre es acompañada de la memoria; en el caso del hombre, la percepción pura es una mera extrapolación metódica. Evidentemente, en todo caso, la expresión “percepción consciente” no quiere decir que estemos explícitamente conscientes de cada percepción, sino que siempre percibimos como seres con duración y memoria. La memoria aporta el fondo del cual surgen las posibilidades de reacción. Pero, vamos a verlo, también surgen de la memoria las imposibilidades de reacción. Así es como se produce el salto de *Cinéma 1* a *Cinéma 2* en Deleuze: de la reacción en circuito a la percepción en cortocircuito.

Bergson distingue dos memorias, que de hecho son grados de la única que hay: “mécanismes moteurs” y “souvenirs indépendants”<sup>33</sup>. Deleuze hará una distinción, bajo otra perspectiva, entre “mémoire-souvenir (souvenir pur)” y “mémoire-contraction (souvenir-image)”<sup>34</sup>.

33 MM, 82: “Le passé se survit sous deux formes distincts: 1° dans des mécanismes moteurs; 2° dans des souvenirs indépendants. S.a. 86f., 167f., 94f.: Disons, pour résumer ce qui précède, que le passé paraît bien s’emmagasiner, comme nous l’avions prévu, sous ces deux formes extrêmes, d’un côté les mécanismes moteurs qui l’utilisent, de l’autre les images-souvenirs personnelles qui en dessinent tous les événements avec leur contour, leur couleur et leur place dans le temps. De ces deux mémoires, la première est véritablement orientée dans le sens de la nature; la seconde, laissée à elle-même, irait plutôt en sens contraire. La première, conquise

Bergson distingue, en principio, la memoria automática, que es, por así decirlo, conservada en el cuerpo, con sus reacciones automáticas ante situaciones que las provocan (P. Ej. conduciendo un carro). La segunda, es la memoria durativa de cada uno, que consiste en su individualidad, la totalidad de su pasado y presente. Bergson la llama independiente porque en ella las imágenes se guardan siempre intactas como tales, sea cual fuera la situación en la que vive el individuo. Deleuze propone al respecto otro punto de divergencia: la memoria pura es la que se conserva de sí mismo, la memoria-contracción es la parte de aquélla que evoca un determinado momento y conforma nuestro presente— nos viene como *image-souvenir*.

Toda reacción empieza con una percepción, y parte del proceso perceptivo es la entrada en juego de la memoria, que relata lo visto a nuestra individualidad y funda la subjetividad, haciendo una diferencia consciente en lo percibido<sup>35</sup>. La percepción es, entonces, una interpretación que consiste en el reconocimiento de los datos brutos de los sentidos con ayuda de la memoria: “La perception n’est jamais un simple contact de l’esprit avec l’objet présent; elle est toute imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l’interprétant”<sup>36</sup>.

El interpretar como acto de percepción consciente, se efectúa a la vez como reconocimiento consciente (la memoria sensomotórica automática funciona como reconocimiento automático en un esquema directo acción - reacción). Ahora bien, consciente no quiere decir necesariamente que estamos activamente al corriente

---

par l’effort, reste sous la dépendance de notre volonté; la seconde, toute spontanée, met autant de caprice à reproduire que de fidélité à conserver. Le seul service régulier et certain / que la seconde puisse rendre à la première est de lui montrer les images de ce qui a précédé ou suivi des situations analogues à la situation présente, afin d’éclairer son choix: en cela consiste l’association des idées. Il n’y a point d’autre cas où la mémoire qui revoit obéisse régulièrement à la mémoire qui répète”.

<sup>34</sup> *Bergsonisme* p. 46.

<sup>35</sup> *MM*, p. 219 (76): “La mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent, contracte aussi dans une intuition unique des moments multiples de la durée, et ainsi, par sa double opération, est cause qu’en fait nous percevons la matière en nous, alors qu’en droit nous la percevons en elle”.

de lo que hacemos, y la interpretación tampoco es, necesariamente, un acto activo de hermenéutica; lo que Bergson quiere decir es que la conciencia, en su forma de memoria, entra en juego. Una percepción en cuanto interpretativa evoca en nosotros un movimiento interno que reconstruye lo visto, como lo hacemos en la lectura o la audición<sup>37</sup>. En situaciones desconocidas, que no nos evocan automáticamente una reacción en forma de movimiento, evocamos entonces nuestro pasado para encontrar una manera de reaccionar. Esta entrada en nuestro pasado puede efectuarse en diversos niveles o regiones; es una búsqueda en la niebla de nuestra personalidad para ideas parecidas, movimientos parecidos, situaciones parecidas, afectos parecidos. Del conjunto de la memoria automática surgen entonces *images-souvenirs*:

“Si la perception extérieure, en effet, provoque de notre part / des mouvements qui en dessinent les grandes lignes, notre mémoire dirige sur la perception reçue les anciennes images qui y ressemblent et dont nos mouvements ont déjà tracé l’esquisse. Elle crée ainsi à nouveau la perception présente, ou plutôt elle double cette perception en lui renvoyant soit sa propre image, soit quelque image-souvenir du même genre. Si l’image retenue ou remémorée n’arrive pas à couvrir tous les détails de l’image perçue, un appel est lancé aux régions plus profondes et plus éloignées de la mémoire, jusqu’à ce que d’autres détails connus viennent se projeter sur ceux qu’on ignore. Et l’opération peut se continuer sans fin, la mémoire fortifiant et enrichissant la perception, qui, à son tour, de plus en plus développée, attire à elle un nombre croissant de souvenirs complémentaires”<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> *MM*, p. 249 (113); *MM*, p. 261 (129): “Suivre un calcul, c’est le refaire pour son propre compte. Comprendre la parole d’autrui consisterait de même à reconstituer intelligemment, c’est-à-dire en partant des idées, la continuité des sons que l’oreille perçoit. Et plus généralement, faire attention, reconnaître avec intelligence, interpréter, se confondraient en une seule et même opération par laquelle l’esprit, ayant fixé son niveau, ayant choisi en lui-même, par rapport aux perceptions brutes, le point symétrique de leur cause plus ou moins prochaine, laisserait couler vers elles les souvenirs qui vont les recouvrir”.

<sup>38</sup> *MM*, p. 247 (110ss.). *MM*, p. 293 (169 ss.): “La mémoire du corps, constituée par l’ensemble des systèmes sensori-moteurs que l’habitude a organisés, est donc une mémoire quasi instantanée à laquelle la véritable mémoire du passé sert de base.



Percibir se vuelve, así, un acto reflexivo, que busca en niveles diversos (por eso la imagen del cono) de nuestro pasado, de nuestra duración, para encontrar qué es lo percibido y cómo actuar. Hay un llamado (apelo) por parte del presente que sirve como punto de cristalización para recuerdos que surgen de la totalidad virtual de nuestra memoria. De este modo, se efectúa una duplicación de la percepción: cada percepción es reduplicada por sí misma o un recuerdo se comporta como el contenido inmediato de la memoria. La memoria, como manera de ser de nuestra duración, marca así también nuestra vida en un conjunto de acción y movimiento.

El efecto de que cada percepción entra inmediatamente en la memoria está tratado en obras menores de Bergson que se encuentran en su volumen *L'énergie spirituelle* de 1919<sup>39</sup>. Allí también trata los problemas que pueden surgir al respecto. Porque la irrupción de la memoria (o duración) en conjuntos de acción puede también catapultar al sujeto fuera de esta situación: en personajes concentrados sobre su parte durativa o no activa (como artistas o místicos) se evidencia que el llamado (apelo) de la percepción a nuestro interior no necesariamente conduce a percepciones que alcanzan acciones, permaneciendo simplemente como percepciones. Lo que se cristaliza en torno de los datos brutos de la percepción en el llamado (apelo) no es entonces fuente de una acción, sino que conduce a una inmersión más profunda en el interior, en el tiempo durativo. Hay

---

Comme elles ne constituent pas deux choses séparées, comme la première n'est, disions-nous, que la pointe immobile insérée par la seconde dans le plan mouvant de l'expérience, il est naturel que ces deux fonctions se prêtent un mutuel appui. D'un côté, en effet, la mémoire du passé présente aux mécanismes sensori-moteurs tous les souvenirs capables de les guider dans leur tâche et de diriger la réaction motrice dans le sens suggéré par les leçons de l'expérience: en cela consistent précisément les associations par contiguïté et par similitude. Mais d'autre part les appareils sensori-moteurs fournissent aux souvenirs impuissants, c'est-à-dire inconscients, le moyen de prendre un corps, de se matérialiser, / enfin de devenir présents. Il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action. En d'autres termes, c'est du présent que part l'appel auquel le souvenir répond, et c'est aux éléments sensori-moteurs de l'action présente que le souvenir emprunte la chaleur qui donne la vie".

también fenómenos, como el *déjà-vu* que se pueden explicar por esta reduplicación de cada momento presente tanto en su presente como en su pasado:

“[Le présent] se dédouble á tout instant, dans son jaillissement même, en deux jets / symétriques, dont l’un retombe vers le passé tandis que l’autre s’élançe vers l’avenir. Ce dernier, que nous appelons perception, est le seul qui nous intéresse<sup>40</sup>. [...] Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu’elle se déroule dans le temps, se double ainsi d’une existence virtuelle, d’une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects: il est actuel et virtuel, perception d’un côté et souvenir de l’autre. Il se scinde en même temps qu’il se pose. Ou plutôt il consiste dans cette scission même, car l’instant présent, toujours en marche, limite fuyante entre le passé immédiat qui n’est déjà plus et l’avenir immédiat qui n’est pas encore, se réduirait à une simple abstraction s’il n’était précisément le miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir”<sup>41</sup>.

El *déjà vu* es, de este modo, un recuerdo del presente irrumpiendo en el propio presente, y ocurre cuando este desdoblamiento surge en la conciencia<sup>42</sup>. De esta manera, el mecanismo de reconocimiento consciente puede también traer consigo situaciones de conciencia que impiden acciones: situaciones en que uno se encierra en el espejo de su propio desdoblamiento o situaciones en que uno no encuentra una salida hacia una acción, pues la memoria se obstina perseverantemente ante los ojos del sujeto: surge el propio tiempo.

### III DELEUZE: CINE, REALIDAD Y CONCIENCIA

En esta última parte, volvamos a Deleuze para plantear unas reflexiones sobre sus conceptos.

<sup>40</sup> ES [nota 4], 131 f.

<sup>41</sup> ES [nota 4], p. 136.

<sup>42</sup> ES, p. 137: “Si nous prenons conscience de ce dédoublement, c’est l’intégralité de notre présent qui nous apparaîtra á la fois comme perception et souvenir”.

Todo su pensamiento depende del concepto bergsoniano de imagen. Hemos visto que Bergson logra localizar con este concepto ser y percibir en el mismo nivel de realidad, lo que ha sido un punto crucial para Deleuze: la situación ontológica especial del cine puede recuperarse en este fundamento, porque todo lo que ocurre, sea acción o reflexión, tiene la característica de ser imagen. Pero ya no material: la “imaginidad” de los imágenes del cine es distinta a la de Bergson. Todo lo que ocurre en el cine, sea documental, realista, imaginario, todos estos niveles que son “vivididos” por los personajes y también por los espectadores, siendo tan fundamentalmente diferentes de hecho, se convierten en un sólo y mismo movimiento fundamental. Tenemos un plan *d'immanence* preparado por Bergson. Y en esta situación, el cine es la reproducción exacta entendida en el sentido bergsoniano. El cine es ontología *in actu* (en acto, sucediendo), ejemplificada en una reproducción de vida en toda su complejidad.

“Ce n'est pas du mécanisme, c'est du machinisme. L'univers matériel, le plan d'immanence, est / *l'agencement machinique des images-mouvement*. Il y a là une extraordinaire avancée de Bergson: c'est l'univers comme cinéma en soi, un métacinéma, et qui implique sur le cinéma lui-même une tout autre vue que celle que Bergson proposait dans sa critique explicite”<sup>43</sup>.

Por esto Deleuze utiliza los tipos de imagen que encuentra en Bergson directamente en su explicación del cine:

- 1) Como es cine lo que vemos, todo se puede (muy fácilmente) nombrar imagen. Pero esto, visto desde el punto de vista de Bergson, es, como siempre que Deleuze utiliza a Bergson, una hipersistematización. No hay *images-mouvement* en Bergson, pero cada imagen siempre está en movimiento; las imágenes tienen la propiedad de ser activas una hacia otra. La sentencia o la crítica bergsoniana contra el cine, que trata de repetir el

---

<sup>43</sup> *CI* [nota 1], p. 87 ss.

movimiento real pegando vistas fijas en un filme y dándoles movimiento desde el exterior, es obviada por Deleuze, para quien el cine no es una repetición de un movimiento grabado, sino un movimiento en sí, sugerido maquinalmente, como un corte móvil en la realidad; pues todo es movimiento y ese movimiento es mostrado o puesto en existencia en el cine en su primera fase. Así, existen situaciones de percepción que se presentan como un conjunto de imágenes, tal como Bergson lo ha descrito al comienzo de *MM* al referirse la realidad material, que requieren acciones o reacciones y provocan también afectos cuando una solución en acciones no es posible; estas imágenes, que como *image-mouvement*, *image-perception*, *image-action* e *image-affection* no existen propiamente en el texto bergsoniano, se traducen en técnicas de cine. Lo afectivo que cada uno siente en sí, la manera de percibir el propio cuerpo, está reencarnado en la ducha de “Psycho”. Lo activo, la acción, se ve en la caballería atacando un grupo de Comanches; lo perceptivo está dado en vistas totales antes y después de la batalla por el oficial de las tropas desde la cumbre de una montaña más arriba. Las situaciones se solucionan de una u otra manera, el sistema está cerrado.

- 2) Pero hay también, en la segunda fase del cine, la irrupción de lo que hay detrás en la situación, cuando el sujeto implicado es un hombre y no una piedra: el tiempo en su forma de conciencia o memoria. La *image-temps* como palabra tampoco existe en Bergson; pero, otra vez, Deleuze explica procedimientos del cine con figuras de pensamiento tomados de Bergson: es como si el cine fuera la externalización del procedimiento de la conciencia del Todo virtual abierto y nunca totalmente dado<sup>44</sup>, de lo cual el propio cine hace cortes móviles para

---

<sup>44</sup> C I p. 18 sqq.

reconstruirlo en su vivacidad. Mientras que la primera fase del cine estaba restringida a mostrar el movimiento efectivo como precipitado en el tiempo; en su segunda fase, se dirige a este propio tiempo y los fenómenos de conciencia que le hacen salir en plena escena. Los *flashbacks* hacen sensible la propia memoria, situaciones de espejo, cristales de tiempo, hacen perceptibles los procedimientos de la conciencia que se mueve en torno a sí misma en círculos más o menos vastos, ya no resueltos en una acción. Percepciones o audiciones pueden sobrecargar tanto la capacidad de reacción que terminaran siendo imágenes propiamente dichas. El método del reconocimiento descrito por Bergson, el repliegue de la conciencia sobre sí misma para la interpretación de los datos crudos, puede, de diversas maneras, ponerse en cortocircuito, buscar nuevas posibilidades de interpretación en círculos de mayor perímetro en el todo virtual de la memoria y, sin embargo, nunca llegar a ser acción. Se cristaliza en puntos de gran importancia, que, no obstante, posiblemente sólo dan lugar a nuevos círculos, sin salidas. Eso se ve en las nuevas técnicas del cine: El montaje y corte racional son entonces reemplazados por cortes falsos, caen fuera de una totalidad que daba sentido e incitaba acciones en sentidos claramente indicados. La consecuencia es que las imágenes vistas por los sujetos (y los espectadores) pierden su claridad y discernibilidad: imágenes actuales y virtuales se vuelven indiscernibles, uno ya no sabe quién se ve en el espejo y quién en realidad. Mientras que el tiempo estaba antes sumergido o inmerso en acciones, irrumpe ahora como “tiempo en persona” en la escena:

“L’image-cristal est bien le point d’indiscernabilité des deux images distinctes, l’actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu’on voit dans le cristal est le temps en personne, un peu de temps à l’état pur, la distinction même entre les deux images qui n’en finit pas de se reconstituer”<sup>45</sup>.

---

45 C II p. 109 ss.

El cine de la objetividad se ha convertido en un cine de la subjetividad, de la mera temporalidad en su forma de existencia en el sujeto humano:

“La seule subjectivité, c’est le temps, le temps non-chronologique saisi dans sa fondation, et c’est nous qui sommes intérieurs au temps, non pas l’inverse”<sup>46</sup>.

Todo esto lo precisó Bergson con palabras solemnes: “Un grand élan emporte les êtres et les choses. Par lui nous nous sentons soulevés, entraînés, portés. [...] Plus, en effet, nous nous habituons à penser et à percevoir les choses *sub specie durationis*, plus nous nous enfonçons dans la durée réelle. Et plus nous nous y enfonçons, plus nous nous replaçons dans la direction du principe, pourtant transcendant, dont nous participons et dont l’éternité ne doit pas être une éternité d’immutabilité, mais une éternité de vie: comment, autrement, pourrions-nous vivre et nous mouvoir en elle? *In ea vivimus et movemur et sumus*”<sup>47</sup>.

Es conocida la tendencia de Bergson hacia el misticismo. En Deleuze, ésta se convierte en un inmanentismo radical: “le plan d’immanence est tout entier Lumière”. La luz viene, se puede sospechar, del Todo-Uno que es la virtualidad pura, que es el Todo abierto en el cual estamos - “l’intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons”.<sup>48</sup>

Bergson, Henri. “Matière et mémoire”, en: *Œuvres*, pp. 159-379.

— “L’Évolution créatrice”, en : *Œuvres*, pp. 487-809.

— “L’énergie spirituelle. Essais et conférences”, en: *Œuvres*, pp. 811-977.

---

<sup>46</sup> C II p. 110.

<sup>47</sup> Henri Bergson: “La perception du changement”, en PM, en *Œuvres*, p. 1392 (176; está al final de esta conferencia).

<sup>48</sup> C II, p. 110.

— “Les deux sources de la morale et de la religion”, en: *Œuvres*, pp. 979-1247.

— “La perception du changement”, en PM, en *Œuvres*.

— “Mémoire et vie. Textes choisis”. Ed. par Gilles Deleuze. Paris (PUF) 1957.

Deleuze, Gilles. “Bergson, 1859-1941”, en: Maurice Merleau-Ponty (Ed.): *Les philosophes célèbres*. Paris (Editions d'Art Lucien Mazenod) 1956, pp. 292-299. Ahora en: Gilles Deleuze: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. Ed. par David Lapoujade. Paris (Minuit) 2002, pp. 28-42.

#### BIBLIOGRAFÍA

— “La conception de la différence chez Bergson”, en: *Les Etudes bergsoniennes IV (1956)*, pp. 77-112. Ahora en *L'île déserte*, pp. 43-72.

— *Le bergsonisme*. Paris (PUF), 1966.

— *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris (Minuit), 1983.

— *Cinéma II. L'image-temps*. Paris (Minuit), 1985.

— “Le cerveau, c'est l'écran”, en: G. D.: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Ed. par David Lapoujade. Paris (Minuit) 2003, pp. 263-271.

— “Cinéma-I, Première”, en: *Deux régimes*, pp. 194-196.

— “Portrait du philosophe en spectateur”, en: *Deux régimes*, pp. 197-203.

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

“Essai sur les données immédiates de la conscience”, en: Henri Bergson: *Œuvres*. Ed. par André Robinet. Paris (PUF) 1959, pp. 1-157.

Michaela Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg (Junius) 2005.



Cratera. Mosaico romano.  
Tomado de NAVAS SÁNCHEZ, E. *Medinacelli. Arco y mosaicos romanos*,  
Logroño, España: Ediciones Emilianenses, 2005