

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE FILOSOFÍA

EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

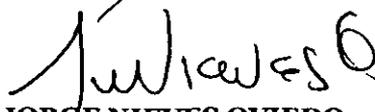
**ESTUDIANTES: IDELFONSO BUELVAS ROMERO
INGRID RAMOS AGUILAR**

TÍTULO: "EL CINE EN LA MIRADA DE DELEUZE"

CALIFICACIÓN

APROBADO


JOSE WILSON MARQUEZ E
ASESOR


JORGE NIEVES OVIEDO
JURADO

Cartagena, julio de 2006

EL CINE EN LA MIRADA DE DELEUZE

**IDELFONSO BUELVAS ROMERO
INGRID RAMOS AGUILAR**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE FILOSOFÍA
CARTAGENA DE INDIAS
2006**

T
791.4301
B928

3

EL CINE EN LA MIRADA DE DELEUZE

Trabajo para optar al título de profesional en Filosofía

**IDELFONSO BUELVAS ROMERO
INGRID RAMOS AGUILAR**

**Asesor.
JOSE WILSON MARQUEZ ESTRADA.**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS.
PROGRAMA DE FILOSOFIA.
CARTAGENA DE INDIAS.
2006**

Deleuze, Gilles - crítica e interpretación (4)
filosofía del cine

NOTA DE ACEPTACION

DEFINICION DE LA OBRA
PRECIO
NO. DE ACCIONES
FECHA DE INGRESO

CENTRO DE INVESTIGACION	
Compras	<u>X</u>
Precio \$	<u>10.000</u> Proveedor <u>U. DE C</u>
No. de Accion	<u>109867</u> No. de
Fecha de ingreso	<u>06</u> de <u>12</u> AA <u>07</u>

FIRMA DEL PRESIDENTE DE JURADO

FIRMA DEL JURADO

FIRMA DEL JURADO

DEDICADO

A MIS PADRES:

Juan Ramos Ramírez - Luz Marta Aguilar Sánchez

Y HERMANOS

Erika Ramos Aguilar - Juan Ramos Aguilar

A mis Padres: Idelfonso Buelvas García - Rosiris Romero Cavadía, como muestra de agradecimiento por su esfuerzo constante.

A mis tíos y tías que contribuyeron con su apoyo moral y económico. Sin olvidar a todos mis amigos que siempre están conmigo aunque se encuentren ausentes.

El autor.

Agradezco al Señor de los Milagros, por llenarme de su sabiduría, paciencia y fortaleza, por abrirme los caminos para llevar a cabo la preparación y sustentación del presente trabajo, pues no habría sido posible sin su valiosa colaboración.

A mis padres, por ser ese apoyo moral y físico que día a día me brindaron para hacer de mí una profesional.

También agradezco a José Wilson Márquez, tutor del mismo, pues sin su valiosa colaboración este no habría sido posible.

A todos mis compañeros y amigos.

Ingrid Ramos Aguilar.

8

AGRADECIMIENTOS.

Por su comprensión, colaboración y paciencia agradezco a mi asesor:

José Wilson Márquez Estrada.

Mil gracias a mis amigos Berardo Balseiro, Fausto Baquero y Jorge I. Jayuth.

Por último a mis familiares, por su apoyo incondicional.

Idelfonso

Graniza sobre el mar. Cae la noche. «Iluminad el faro».
 La vieja cortesana ha muerto en la mansión. No hay más que risas.
 Graniza. Funciona el cinematógrafo para los marinos de la casa escolar.
 El instructor tiene una gran figura. Heme aquí en la campiña. Hay dos hombres que
 contemplan brillar el faro.
 «En fin, veamos», me dice el instructor. Id a tomar notas, mientras el
 cinematógrafo continúa
 - ¿Notas? ¿Qué he de escribir? ¿El cinematógrafo de los films?
 - ¡No! Consideréis el ritmo del cinema, y el del granizo, y también la risa de los
 que asisten al entierro de la vieja cortesana para tener una
 idea del purgatorio.

Max Jacob.

Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida
 por una acción. Permite captar, se entiende que permite captar algo intolerable,
 insoportable...
 Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces
 también excesivamente bello, y que
 entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz. Stromboli: una belleza
 demasiado grande para mostrar, y un dolor demasiado intenso. Puede tratarse de
 una situación-límite, la erupción del volcán, pero también de lo más trivial, una
 simple fábrica, un terreno baldío.

Deleuze Gilles.



1. Gilles Deleuze. (1925-1995). Tomado de: www.webdeleuze.com 27/04/05.

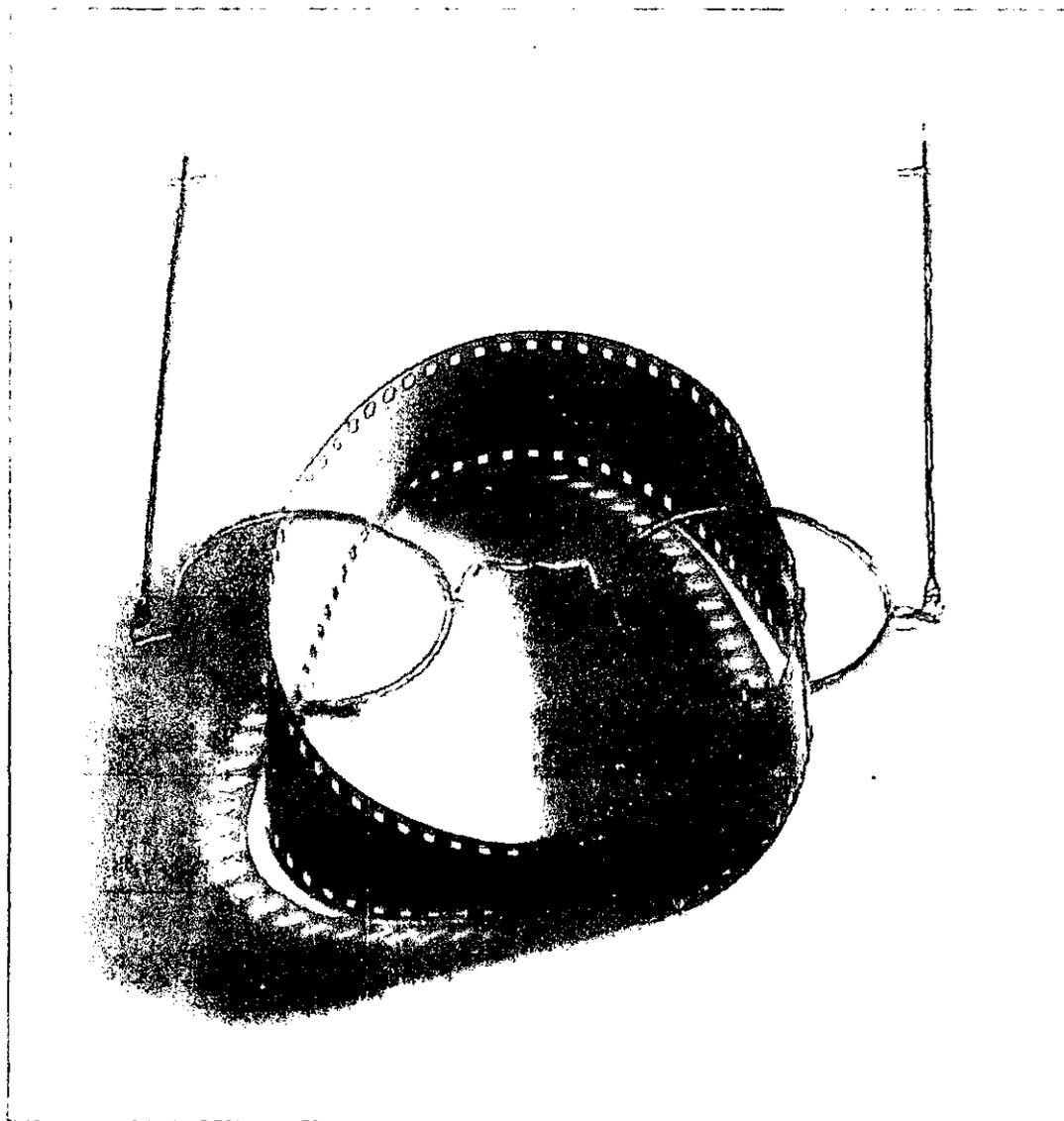
TABLA DE CONTENIDO

	PÁG
INTRODUCCIÓN	14
1. EL CINE Y LA FILOSOFIA.	26
1.1. HISTORIA DEL CINE.	26
1.1.1. Invención del aparato.	26
1.1.2. El nacimiento del cine.	29
1.1.3. El cine como espectáculo.	31
1.1.4. Del cine clásico al cine moderno (neorrealismo)	34
1.2. FILOSOFÍA Y CINE	41
1.3. EL CINE EN DELEUZE	46
2. RECORRIDO DELEUZIANO DE LAS IMÁGENES Y LOS SIGNOS DEL CINE	51
2.1. IMAGEN-MOVIMIENTO.	51
2.1.1. Imagen-movimiento y sus variedades.	51
2.1.2. Crisis de las imágenes sensoriomotores y surgimiento de situaciones ópticas y sonoras puras.	67
2.2. IMAGEN-TIEMPO.	71
2.2.1. Las imágenes ópticas y sonoras puras.	71
2.2.2. La experiencia del neorrealismo.	76
3. EL EXPLENDOR DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA.	87
3.1. CRISTALES DE TIEMPO.	87
3.2. UNA NUEVA FORMA DE PENSAR	91

3.2.1. El pensamiento en el cine clásico	91
3.2.2. El pensamiento en el cine moderno.	100
3.3. ENTRE CINE Y POLITICA (crear un pueblo).	105
CONCLUSION.	115
ANEXO.	119
BIBLIOGRAFIA	124

INDICE DE IMÁGENES

	Pág.
1. GILLES DELEUZE: www. webdeleuze.com	9
2. JOAN BROSSA – CINEMA. 1988. Ver HERRERA, Javier. La poesía del cine. Revista Litoral. Málaga. 2003. Pág. 115	13
3. Salvador Dalí. Rapsodia moderna. (Las siete artes) 1957. Ver HERRERA, Javier. La poesía del cine. Revista Litoral. Málaga. 2003. Pág. 129	25
4. JAQUELUX. Charles Chaplin. No fechada. Ver HERRERA, Javier. La poesía del cine. Revista Litoral. Málaga. 2003. Pág. 201.	33
5. HERBERT, Bayer. El ciudadano solitario. 1932. HERRERA, Javier. La poesía del cine. Revista Litoral. Málaga. 2003. Pág. 89.	40
6. PICASSO, Pablo. 1953. HERRERA, Javier. La poesía del cine. Revista Litoral. Málaga. 2003. Pág. 125.	50
7. DE SICA, Vittorio. El ladrón de bicicletas, 1984. Ver http://www.filmaffinity.com/es/film602757.htm2	66
8. FRANCIS PICABIA. Cinesketch. 1924. HERRERA, Javier. La poesía del cine. Revista Litoral. Málaga. 2003. Pág. 295.	86
9. DZIGA, Vertov. Secuencia de: El hombre de la cámara. 1929. ver HERRERA, Javier. La poesía del cine. Revista Litoral. Málaga. 2003. Pág. 108.	114
10. 10 GILLES, Deleuze: www.webdeleuze.com	120



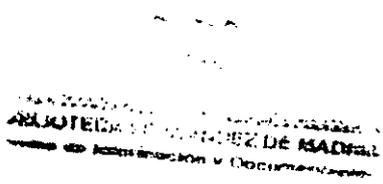
2. Joan Brossa, *Cinema*. 1988. Pág.155.

INTRODUCCION

Hace más de un siglo se presentaron por primera vez un conjunto de cortísimos filmes que constituyeron un espectáculo nunca antes visto en la forma en que fueron ofrecidos a un público entre curioso y desconfiado. Imágenes en movimiento que daban cuenta de acontecimientos corrientes, reflejo vívido de la cotidianidad, realidad desnuda registrada a la manera de nuestra percepción. Esto no es más que la función del *cinematographe Lumière*, el mejor ensayo que se pudo hacer para el año 1895 de la proyección de imágenes en movimiento.

El cine ha tenido avances significativos desde sus inicios, cabe aclarar que para los hermanos Lumière, el cinematógrafo fue creado con fines científicos; del mismo modo que el microscopio nos deja ver sustancialmente a los microorganismos que tenemos tan cerca y no podemos percibir en forma directa por medio de nuestra vista, y el telescopio acorta la distancia entre nosotros y los cuerpos celestes que se encuentran en lugares lejanamente imaginables; el cinematógrafo debía reflejar los detalles más extraños y los más familiares de nuestra realidad, debía hacernos tomar en cuenta aquellas cosas que por lo general pasamos por alto, era el medio ideal para llegar en forma didáctica a las diferentes dimensiones de la vida del hombre y su entorno.

Por su parte, la persistencia e ingenio de cineastas como George Méliès y Thomas A Edison hizo que se convirtieran después de los Lumière, en los impulsores del cine no sólo como técnica sino como arte, pues aportaron en él nuevas técnicas y abrieron paso para la creación de teorías estéticas que darían cuenta de una plástica cinestésica menos rudimentaria que aquella expuesta por los Lumière. Este arte constituye la cristalización de todas las



fantasías, la realización de lo que antes parecía imposible, es decir, el anhelo ancestral del hombre de las cavernas, la representación del movimiento.

Algunos creadores tales como Jean Epstein, André Bazin o Sergei Eisenstein, han concentrado sus esfuerzos en estudiar el cine como arte, como industria, como reflejo de la sociedad, incluso como técnica; la cinematografía no siempre ni de todos ha merecido el respeto que figuras como ellos le otorgan porque sus miradas van más allá del cine como simple medio de esparcimiento visual o carrera por alcanzar el gran record en taquillas.

El director francés Epstein, después de 50 años del célebre estreno del cinematógrafo, hace un fuerte llamado de atención acerca de la importancia del cine: "sin duda que a su vez el cinematógrafo, aunque no tiene aun 50 años de existencia, - palabras expresadas en 1946 - comienza a contar en su activo revelaciones sumamente importantes, especialmente en el campo del análisis de los movimientos"¹.

Es cierto que Epstein se esfuerza, al igual que otros autores, por desarrollar una filosofía concerniente al ámbito cinematográfico. En su libro *La inteligencia de una máquina*, Epstein da este salto a través del análisis del cinematógrafo, resalta sus cualidades como máquina que filosofa, como un aparato con caracteres psicológicos individuales más elevados que los de cualquier otro artefacto de inteligencia artificial primitiva, capaz de activar un genio sin igual en sí mismo, estimulando cambios en el desarrollo de teorías filosóficas y científicas.

Para este cineasta el cinematógrafo no sólo hace aportes en cuanto a la multiplicación del poder en nuestra vista, también lo hace en lo relativo a

¹ EPSTEIN, Jean. *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión. 1960. Pág. 15.

nuestro oído y muestra esta información bisensorial ordenada de acuerdo a ciertos ritmos de sucesión, de este modo el cinematógrafo es concebido como el testigo que extrae una imagen de la realidad sensible, ordena a esta realidad conforme a una arquitectura que supone la síntesis entre extensión (espacio) y tiempo, de la cual aflora una tercera categoría propiamente kantiana, la causalidad. Debido a esta facultad combinatoria, el cinematógrafo se convierte en extensión del órgano que se encarga de la coordinación de las percepciones, el cerebro, entonces ante el pensamiento orgánico se erige un prepensamiento mecánico que encontrará su máxima expresión en la creación de futuros robots al estilo de aquellos que vemos en películas como Terminator, protagonizada por Arnold Schwarzenegger.

Por su parte, el argentino Julio Cabrera, exalta una filosofía en el cine, en su libro: *Cine: 100 años de filosofía*. Cabrera de algún modo justifica una filosofía a través del cine a partir de las características que se atribuyen a la filosofía al considerarla como algo que no es definido completamente, como algo de naturaleza abarcante y reflexiva por lo cual se deja golpear "por todo lo que hace el hombre"². Según este filósofo, la filosofía es algo que se aprende como vivencia y las películas son para él, una introducción a algunos problemas filosóficos tradicionales que sólo se pueden entender de alguna forma padeciéndolos, esta manera particular de proyectar filosofía no descarta el componente emocional y afectivo que pueda tener un film, porque lo que intenta mostrar Cabrera con esto, es que una película puede ser el vehículo apropiado para abordar un problema filosófico sin que seamos puramente racionales, deviniendo en una práctica *logopática* de la filosofía, es decir, que no sólo es racional sino que además es afectiva, donde lo emocional medie en lo racional.

² CABRERA, Julio. *Cien años de cine. una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona. Ed. Gedisa. 2002. Pág. 13.

Para un filósofo como Gilles Deleuze, la relación entre el cine y la filosofía se establece a partir de una perspectiva específica, esta es, un punto de vista estético-ontológico que se fundamenta en el hecho de que existe una relación de interferencia entre practicas diferentes, en este sentido, hay una relación comprensiva entre la filosofía y la no filosofía³. De esto se desprende que el cine es una actividad autónoma la cual suscita ciertos conceptos que pueden ser abordados filosóficamente. Deleuze tiene claro el lugar de cada especialidad y que cada quien es autoridad en su campo y nadie puede intervenir en lo que no le atañe. Aun así cabe señalar que para este autor la filosofía consiste en crear conceptos. El cine parte de ideas que deben nacer de una urgencia o necesidad, en el desarrollo de sus teorías no tiene más salida que hacer uso de conceptos; el cineasta es el que más sabe de su oficio y al manejar conceptos sobre la labor que desempeña él, puede convertirse en filósofo del cine.

El trabajo de Deleuze que vamos a abordar es el desarrollo en dos volúmenes de una teoría estética-ontológica sobre el cine. El director italiano Roberto Rosellini define al cine como: "el instrumento de revelación o de captura de una verdad que él debe sacar a la luz"⁴. Estas palabras de Rosellini ponen de manifiesto la capacidad ontológica del cine en cuanto revela la verdad de las cosas, para este cineasta, el cine siempre necesita el tratamiento de las cosas en su más profunda desnudez, es esa búsqueda incesante del cine por ahondar las raíces propias de la realidad del hombre y de su espiritualidad. A la luz de esta definición de Rosellini y, según el teórico

³ DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona. Editorial Anagrama. 1997. Págs. 119 – 120.

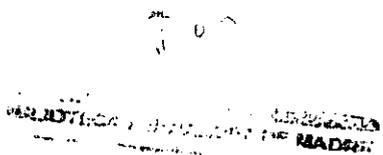
⁴ ROSELLINI, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona. Paidós. 2000. Pág. 13.

Edgar Morin, el cine es reflejo de "la presencia concreta del hombre en el mundo: su vida"⁵. Por medio de la representación cinematográfica se tiene un registro visual y sonoro del ámbito real en el que se desenvuelven los seres humanos.

El lector se enfrentará a un ejercicio de selección y composición de los elementos conceptuales de uno de los filósofos más importantes de finales del siglo XX: Deleuze. Su obra es relevante, puesto que no podría haber mejor exposición de las imágenes propias del cine, mejor interpretación de los ciclos atravesados por un arte que aglutina a sus predecesores: la pintura, la música, el teatro, la poesía, entre otras artes. *Cine 1: la imagen movimiento* y *Cine 2: la imagen tiempo*, consisten en una brillante reformulación y alusión a teorías como las de Henry Bergson. Sumando a esto, el análisis crítico de una diversidad de obras cinematográficas que evidencian en Deleuze un interés, un conocimiento y una verdadera pasión por el cine. Deleuze logra apoyarse acertadamente en películas que ilustran sus concepciones acerca del cine, que manifiestan los cambios producidos al interior del mismo, especialmente después de un gran acontecimiento histórico como lo fue La Segunda Guerra Mundial.

Antes de decidimos a estudiar la obra de Deleuze, hemos sentido la necesidad de revisar otras teorías y otros autores. (Como han podido comprobar en nuestra mención). El trabajo de Epstein y el de Cabrera, corresponden a dos casos de gran interés, además de ellos consideramos seriamente la posibilidad de abordar la temática del cine a partir de la corriente fenomenológica de Maurice Merleau Ponty. No obstante, hemos visto sumamente interesante la inquietud que se mueve al fondo de los dos volúmenes de Deleuze dedicados al cine, este interrogante ha llevado al autor a elaborar un valioso catálogo de películas tanto del cine clásico como

⁵ MORIN, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Barcelona. Seix Barral. 1961. Pág. 280.



del cine moderno, la pregunta clave para justificar un inventario de filmes tan completo es ¿cuándo se produce el paso del cine clásico al cine moderno? En el momento en que las situaciones sensoriomotoras (la imagen-movimiento) dan paso a las sensaciones ópticas y sonoras puras, (la imagen-tiempo), como consecuencia hay un cambio en el cine no sólo respecto a la utilización de prácticas distintas en el campo técnico sino además en el empleo de concepciones estéticas nuevas desde las cuales se explican dichas prácticas y el conjunto de imágenes resultantes de ellas. Por ejemplo: si en el cine clásico primaban la narración lineal, en el cine moderno las acciones desconectadas en el tiempo son de gran valor artístico. Para el cine clásico la imagen del tipo: excitación-respuesta, es decir, la imagen-acción, es imprescindible, pero el cine moderno rompe con los nexos sensoriomotores, aquellos que mantienen a la imagen-acción, abriendo paso así a una nueva imagen, la imagen-tiempo, a la cual pertenecen situaciones exclusivas para lo óptico y lo sonoro. Esta es la respuesta que podemos ofrecer a partir del planteamiento de Deleuze. Pero la idea primera de la que parten sus dos obras esta contenida en el prefacio a la edición en inglés⁶. En este prefacio el cine es concebido como el generador de un contenido preverbal inteligible por medio de una semiótica pura opuesta a una semiología de inspiración lingüística, donde se ha de abolir la imagen. Acorde a ello el cine clásico se caracteriza por la representación indirecta del tiempo que depende del montaje y deriva de las imágenes-movimiento, mientras que el cine moderno promueve una representación directa del tiempo como memoria que depende de la discontinuidad (cortes irracionales)⁷.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: The movement-image*. New Cork. Editorial Continuum. 250 pags. 2006 (Preface to English edition)

⁷ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen tiempo*. Pág. 282

Para el desarrollo de estos tópicos básicamente hemos organizado nuestro trabajo en tres capítulos a saber.

Capítulo primero:

Damos inicio al capítulo primero, titulado "*El cine y la filosofía*", intentando realizar en forma clara, sucinta y coherente, una reseña histórica del cine, indagando en primera instancia sobre los orígenes del cinematógrafo, haciendo referencia incluso a los momentos históricos más remotos que usualmente se relacionan con la idea de la representación del movimiento. Nuestro interés radica en mostrar que lo más importante, que a fin de cuentas capta la atención de Deleuze, es que tanto el principio de persistencia retiniana como la fotografía son los dos elementos decisivos en el origen del cine, la combinación o coordinación de imágenes y movimientos hacen posible el milagro del cual fueron triunfadores los célebres hermanos Lumière.

Después de exponer el punto clave en la invención del cinematógrafo nos ha parecido pertinente recordar el instante en el que los Lumière presentaron sus diez primeros cortes fílmicos (1895), dando pie a lo que se conoce como representación de imágenes en movimiento que distan de lo que Deleuze denomina imágenes-movimiento: las imágenes en movimiento nos remiten al movimiento del móvil o cuerpo captado por la cámara, mientras que Deleuze considera que la imagen-movimiento se deriva del movimiento realizado por la cámara, sea adelante, hacia atrás o hacia los lados, también el movimiento reconstruido a través del corte de planos fijos o montaje.

En lo que sigue procuramos hacer un breve comentario acerca de los personajes que dieron un impulso al cine como espectáculo rescatándolo del fracaso y las limitaciones que empezaron a aflorar con la falta de la utilización de nuevas técnicas como el trucaje que fue descubierto accidentalmente por George Mèliés.

Otro aspecto tratado ha de ser la alusión a los autores más sobresalientes del cine clásico y del cine moderno, que han dejado una profunda huella en lo que compete al desarrollo y cambios del cine a nivel estético.

De paso queremos aclarar que este primer capítulo es un capítulo que cumple fundamentalmente una función introductoria dentro del desarrollo del trabajo. En éste, además de la contextualización histórica, hemos añadido la concepción que tiene el autor que vamos a estudiar acerca de la filosofía porque nos parece que ésta puede aclarar perfectamente la relación que él contempla entre cine y filosofía. Para Deleuze, tener claro esto de la filosofía y su relación de interferencia con otras prácticas, es de vital importancia, ya que es algo que reitera en varios de sus escritos.

Capítulo segundo:

Respecto al capítulo primero, cumple una función introductoria, es la antesala a la presentación que hacemos en este trabajo del pensamiento Deleuziano respecto al cine. En el capítulo segundo cuyo título es "*Recorrido deleuziano de las imágenes y de los signos del cine*", exploramos y desarrollamos los aspectos que nos parecen más interesantes en lo concerniente al paso del cine clásico al cine moderno en la obra de Deleuze. Empezamos en un primer punto con las tesis de Deleuze acerca de la *imagen-movimiento*; El cine nos presenta el movimiento automático de la imagen, es decir, una *imagen-movimiento*. La imagen cinematográfica

expresa dos modos de pensamiento, de percepción y de experimentación del tiempo que son a su vez dos formas de abordar al ser ya sea de manera individual o colectiva. En este primer momento clásico del cine, el tiempo es subordinado al movimiento, por lo cual se dice que en la imagen-movimiento se manifiesta una representación indirecta del tiempo, *el tiempo como número o medida del movimiento según el antes o el después*⁸.

Según Deleuze, los movimientos hasta ahora deben ser regulados, habrán de requerir de un espacio, un móvil y un público capaz de observar y localizar las relaciones que se establecen en la pantalla cinematográfica y que deben obedecer a los hilos lógicos y causales que entretujan encadenamientos propios de una distribución coherente en los espacios disponibles. Es por todo esto que las imágenes propias de la *imagen-movimiento* proceden por cortes racionales, los personajes se mueven de acuerdo a un esquema de acción y reacción, están atrapados en situaciones sensoriomotoras.

En un segundo momento, que corresponde a la modernidad del cine, nos ocuparemos de la crisis que se produce en éste a partir de La Segunda Guerra Mundial. Tras la guerra es un hecho la ruptura de los esquemas sensoriomotores y el cuestionamiento del cine de la imagen-movimiento. Se erige una nueva imagen del cine (la imagen-tiempo) que al igual que la vida en ese momento histórico, pone al hombre en situaciones ante las cuales ya no es posible reaccionar, los personajes quedan imposibilitados para actuar en espacios no determinados, espacios cualesquiera vacíos o desconectados.

⁸ ARISTÓTELES. *Física*, IV -14 – 223^a. Madrid. Gredos. 1998. Pág. 286.

El personaje que percibe, vive y siente queda impávido, paralizado en medio de situaciones intolerables, insoportables, es incapaz de reaccionar, sólo percibe de manera que parece que constantemente estuviera inmerso en un delirio, que desarrollara una especie de facultad visionaria entre situaciones puramente ópticas y sonoras que traen consigo imágenes-tiempo que no tienen que ver con un antes ni un después, es la retrospección directa del tiempo, una relación del tiempo y el movimiento distintiva, en la que la imagen se libera de los encadenamientos sensoriomotrices, escapa de las situaciones estables y predeterminadas.

En última instancia, el segundo capítulo culmina con la exposición de la experiencia del neorrealismo como postura estética que pone en vilo a la imagen-movimiento y en forma clara exalta los valores y principios de una imagen nueva (la imagen-tiempo), en la que priman las situaciones ópticas y sonoras puras en las que el personaje se convierte en un visionario, un vigía en un continuo ir y venir, un aparente sonambulismo que capta todo aquello que sucede a su alrededor.

Tercer capítulo:

El tercer capítulo denominado: *El esplendor de la imagen cinematográfica* está dividido en tres tópicos generales.

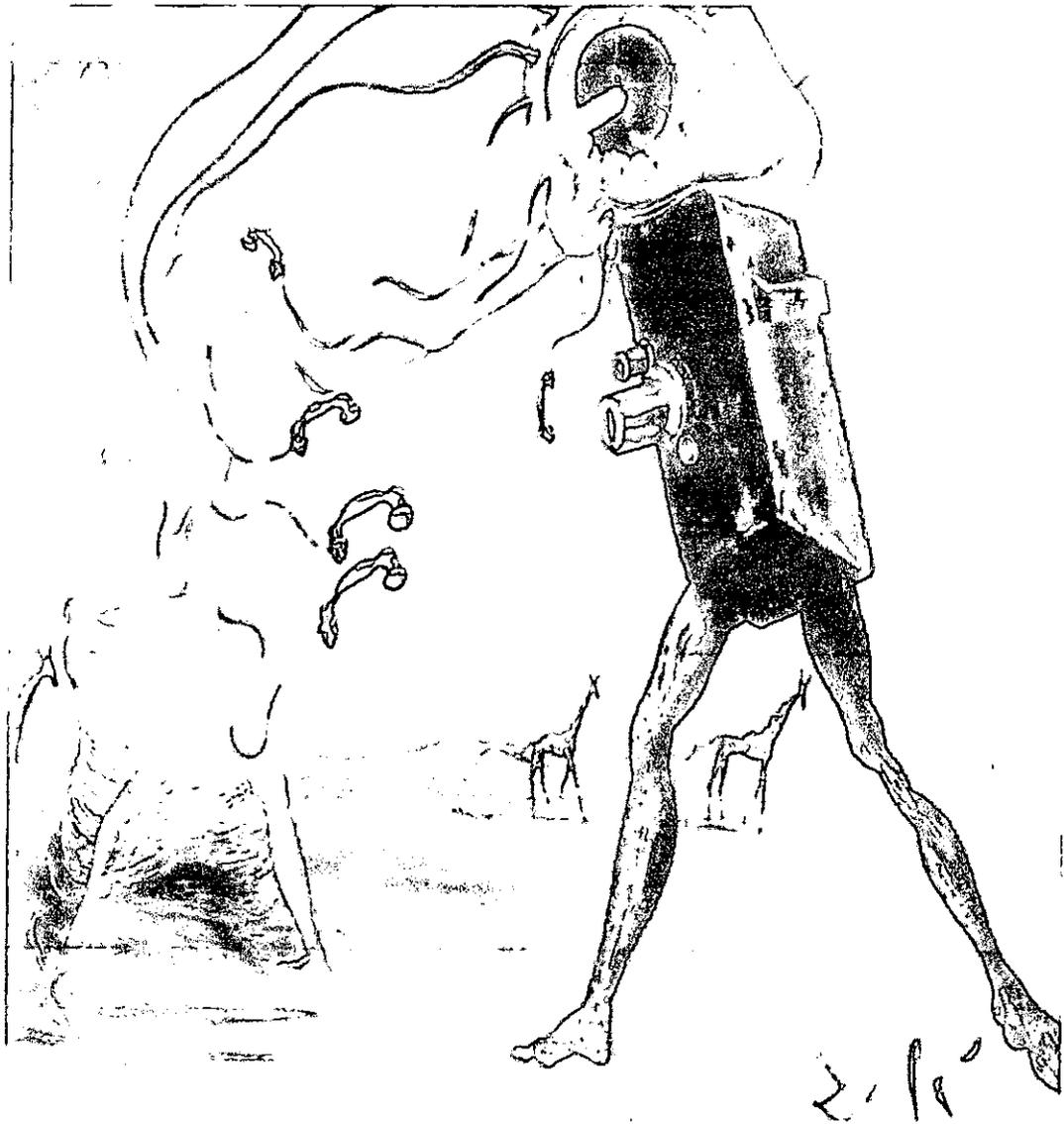
- El cristal es la máxima expresión del tiempo, de la imagen-tiempo en el cine. En el cristal se hace presente la representación directa del tiempo, el tiempo surge en persona. En la imagen-cristal, el tiempo se desarrolla entre pasado y presente, presente que pasa y pasado que se conserva.
- Bajo la imagen-movimiento, el cine produce un choque sobre el pensamiento que despierta en nosotros la capacidad del pensar, pero

sobre este choque se erige una fuerte amenaza, la amenaza del cine abstracto, del mal cine, del cine comercial.

Según Deleuze se genera un cambio en las relaciones de la imagen cinematográfica y el pensamiento. Con el cine moderno, específicamente con la imagen-tiempo, no queda en evidencia la potencia del pensamiento sino su impoder, la incapacidad de pensar, esta no es una desventaja del cine moderno sino que se convierte en su mejor cualidad. Para Deleuze el cine es verdaderamente valioso en cuanto revela la impotencia de pensar, el rompimiento de las asociaciones y encadenamientos en la realidad interna del cerebro.

- La certeza en la relación entre el cine y la política es que el pueblo está ahí, humillado, oprimido y marginado. Más, el cine político moderno se desarrolla a partir de una afirmación realista y desestabilizadora: el pueblo es lo que falta, nunca ha habido un pueblo, el pueblo hay que inventarlo.

Este trabajo finaliza con un anexo dedicado a exponer algunos datos biográficos del filósofo Gilles Deleuze.



3. Salvador Dalí. *Rapsodia moderna (Las 7 artes)*. 1957.

1. EL CINE Y LA FILOSOFIA

1. 1. HISTORIA DEL CINE

1.1.1. Invención del aparato: Las imágenes y su combinatoria con el movimiento por medio del cinematógrafo no son al parecer tan originales. Se cree que éstas llegan a insinuarse desde los primigenios juegos de sombras animadas tras el descubrimiento del fuego en tiempos primitivos por el hombre prehistórico. Se alude al dibujo del Jabalí en las cuevas de Altamira, éste tiene ocho patas, no como representación de un animal mitológico sino como la representación ingeniosa del movimiento. Se recuerda la obra exterior de un templo, ordenada por el faraón Ramsés, una sucesión de cuadros con unas figuras en poses continuas para cuando un sujeto pasara sobre su caballo a determinada velocidad experimentara la ilusión de movimiento⁹; se recurre a las sombras de Java, las sombras Chinescas, la cámara oscura ideada por Da Vinci, la linterna mágica de Atanasio Kircher, entre otros aparatos de proyección.

A través del cine se presentan a nuestros ojos veinticuatro (dieciocho en el cine no-parlante) imágenes por segundo, ofreciéndonos la ilusión de movimiento o continuidad, gracias a la "imperfección" en nuestra capacidad visual (persistencia retiniana), esta condición hace posible transformar "un tizón que se agita en una línea de fuego"¹⁰.

Las investigaciones en torno a este asunto, esbozado en los trabajos de Newton y el Caballero D'Arcy (1765), condujeron a la elaboración en 1830 de la rueda de Faraday. Antes fue creado el taumátropo (1825, por William

⁹ GUBERT, Román. *Historia del cine*. Barcelona. Lumen. 1982. Pág. 16.

¹⁰ SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid. siglo XXI Editores, S, A. (1949) 1982. Trad: Florentino Torner. Pág. 5.

Harvey Fitton), un disco de cartón en el cual aparecen dos dibujos superpuestos para el ojo humano cuando se hace girar velozmente. La rueda de Faraday y el Taumátropo sirvieron de base al profesor austriaco Simon R. Von Stampfer (1792-1864), creador del estroboscopio y al belga Joseph Antoine Ferdinaud Plateau (1801-1883), que tuvo mejores resultados con su Fenaquistiscopio, este último es uno más de los innumerables inventores que abrieron camino para la creación del cinematógrafo, cuyo artefacto por sus cualidades técnicas, establece los primeros preceptos de un nuevo arte, de Kino¹¹. Por otra parte, William Horner (inglés), inventó el zoótropo (1843), que lleva una banda de imágenes sobre un cartón sumando pistas para lo que sería el alumbramiento del Film.

Pero, lo que acorta más la distancia entre el mundo y el cine, es la fotografía, Joseph Plateau lo anunció sin dar un paso concreto. Este paso fue dado en 1839 cuando el gobierno francés compró sus Patentes a Mandé Daguerre y a los herederos de Nicéphore Niepce, entonces, "la fotografía era para todos una forma nueva de dibujo, el medio de fijar químicamente las imágenes de las cámaras negras"¹². El tiempo de exposición fotográfica se iba reduciendo a segundos de manera que este nuevo oficio artesanal empleó a miles de personas conocidas como fotógrafos.

Fue en los talleres de Nicéphore Niepce donde se realizan las primeras fotografías animadas (1851). En un inicio la obtención de tomas de vistas (imprimir un número determinado de imágenes durante el segundo que se realiza un movimiento) estuvo obstaculizada, debido a las complicaciones del colodión húmedo, por ello se recurrió al expediente de las exposiciones

¹¹ Cine, Cinema, cinematografía, séptimo arte: en 1915, el poeta y escritor italiano Ricciotto Canudo da a conocer en París el "Manifiesto de las siete artes" que veía en el cine el arte total de nuestro tiempo. HERRERA, Javier. *La poesía del cine*. Málaga. Revista Litoral, 2003. Pág. 14.

¹² SADOUL, Georges. Op. Cit., Pág. 6.

sucesivas, que aunque imperfecto, anunció los postreros usos del cine.

Según el filósofo francés Gilles Deleuze, es difícil precisar el origen del cine, dado que al referirnos a su prehistoria muchos recurren a lo que en principio hicimos alusión, es decir, a las sombras chinescas o, a aparatos de proyección bastante primitivos, lo cual produce confusiones, el momento decisivo para el cine - afirma - llega con la fotografía, en especial la fotografía instantánea (fotograma)¹³.

En efecto, hemos mencionado ya dos condiciones físicas que constituyen la base del cine: la fotografía y el principio de persistencia retiniana; de ambos habría de nacer el cine. La primera como la materia prima, el segundo que nos posibilita crear la ilusión de movimiento, esto es, hace que las imágenes fotográficas proyectadas en la pantalla en una fracción de segundo no se borren inmediatamente de la retina. "De este modo una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuado"¹⁴

Émile Reynaud, construyó en 1877 un praxinoscopio que perfeccionó el zoótropo de William Horner con el empleo de un tambor de espejos, tras el mejoramiento de este aparato (praxinoscopio) Émile Reynaud, inventó en 1888 su Teatro Óptico, gracias al cual hizo las primeras representaciones públicas de dibujos animados.

En 1887, Thomas Alva Edison, quiso mejorar el fonógrafo integrándolo con la fotografía animada, esto no dio buenos resultados, por eso adoptó los dispositivos del cronofotógrafo de Etienne Jules Marey (1882), Edison no

¹³ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. (1983) Barcelona. Paidós. 1984. Pág. 18.

¹⁴ GUBERN, Román. Op. Cit. Pág. 20.

creía que tuviera éxito la representación pública del cine mudo y como fracasó en su empeño de fundar el cine hablado, lanzó al comercio en 1894 sus *quinstoscopios*, cajas grandes de anteojos que contenían películas perforadas.

Hubo un interés general por lograr proyectar los Film en una pantalla. Dice George Sadoul que: "El vencedor de esta carrera tras el invento había de ser el primero que lograrse dar una serie de representaciones públicas y de paga. Porque desde 1888, las proyecciones de laboratorio o las demostraciones públicas sin ningún futuro habían sido numerosas"¹⁵ A partir de la fecha aparecerían más de cien aparatos proyectores de imágenes, en 1895 aumentó el número de representaciones de cine, sin embargo, ningún espectáculo tuvo tanta acogida como el presentado por el cinematógrafo de los hermanos Lumière¹⁶.

1.1.2. El nacimiento del cine: Hagamos una retrospectiva, 28 de diciembre de 1895, frío en las calles. Unos pocos paseantes que deambulan por el Boulevard des Capucines, en París, se aventuran a pagar un franco para entrar a ver un extraño espectáculo, entre mágico, científico y clandestino que se anuncia en las afueras de un pequeño salón de billar situado en el sótano del Grand Café, Número 14 del boulevard, elegante arteria de la orilla derecha del Sena entre Opera y Madeleine (Al Salón Indien se accedía a través de una pequeña puerta situada a un lado del café donde se reunían los distinguidos miembros del Jockey Club). Algunas semanas antes, las autoridades habían prohibido el juego de billar para evitar el lucro exagerado

¹⁵ SADOUL, George. Op.Cit. Pág. 9

¹⁶ El verdadero inventor de "le cinemagraphe Lumière", es Louis Lumière, según reconoció explícitamente su hermano Auguste, años después de su invención... Antonie Lumière, padre de ambos, y propietario del negocio, había recomendado a sus hijos que patentaran siempre cualquier descubrimiento en nombre de ambos. PORTER, Miguel y GONZÁLEZ, Palmira. *Las claves de la historia del cine*. Barcelona. Editorial Ariel, S.A. 1988. Págs. 8 -9.

de ciertos caballeros en extremo expertos.

Así, aproximadamente 35 personas se miran con desconfianza en una sala reducida y con una pantalla ubicada ante ellos. En pie, tres o cuatro lioneses, se estrujan las manos, nerviosos; son los inventores y patrocinadores comerciales del espectáculo que está por presentarse. El cinematógrafo sólo había merecido el criterio de algunos científicos, el público en general no había tenido ocasión de admirarlo y menos de pagar por ello.

No es caro el precio, mas la sensación de ser burlados por una clase de juego infantil a base de sombras chinescas, podría ser grande. Están invitadas personas con experiencia en el mundo del espectáculo, como "M. Thomas, el director del museo Grévin; George Méliès, director del teatro Robert Houdin; M. Lallemand, director del Folies Bergère y algunos cronistas científicos"¹⁷, es mucha la responsabilidad, sumada al hecho de que Lumière padre no cree en el futuro comercial que pueda tener el cine, quizá por esta razón fue elegido un lugar discreto para la representación por el cinematógrafo.

De repente se hizo la oscuridad, y un haz de luz se proyectó sobre la pantalla, donde unos obreros comenzaban a salir de la fábrica en que trabajaban en Lión. Aparecieron desde una gran distancia y fueron avanzando hacia los espectadores, con sus caras serias o risueñas, hasta percibir con claridad sus facciones. Al rato, un rostro llenaría toda la pantalla, no sin haber vislumbrado a los patrones con vestidos formales y sobre un coche de caballos¹⁸.

¹⁷ GUBERN, Román. Op. Cit. Pág. 30.

¹⁸ SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio y Otros. *Panorama del Siglo XXI*. Barcelona. Carroggio,

El público quedó sorprendido, una señora se levantó al comienzo de la proyección permaneciendo así hasta el final, muda de asombro. Hubo alguien que saltó aterrorizado cuando un tren que entraba en la estación se precipitaba a toda velocidad sobre el público espectador, se rumora que algunas personas salían a la calle invitando a cuanto pasaba para que bajaran a ver tan extraordinario espectáculo.

El programa de ese día no era precisamente apasionante, compuesto por diez cortísimas películas, que no sumaban todas media hora de proyección y cuyos títulos eran: *La salida de los obreros de la fabrica, Riña de niños, Los fosos de las tulerías, La llegada del tren, El herrero, El regimiento, Partida de naipes, Destrucción de las malas hierbas, La demolición del muro y El mar.* No eran más que anécdotas de cosas vistas hasta el cansancio, pero fue un éxito inigualable, porque la magia que conlleva el cine al atrapar el movimiento y devolverlo en forma de imágenes, impresionó hondamente.

Un cartel colocado por los Lumière, en la entrada del salón Indien explicaba en letra cursiva lo que significaba aquel invento bautizado como "cinematographe Lumière": *Este aparato - decía el letrero - inventado por M. M. Auguste y Louis Lumière, permite recoger en serie de pruebas, instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera*¹⁹.

1.1.3. El cine como espectáculo: Una pareja de hombres ingeniosos representa para el arte naciente "el gran arranque económico y artístico de lo que el cine habría de evolucionar con el tiempo; estos son, Dos magos para la pequeña historia: 'El mago de Menlo Park', es decir, Thomas A. Edison

S.A. 1999. Pág. 36

¹⁹ GUBERN, Román. Op. Cit. Págs. 29 - 30.

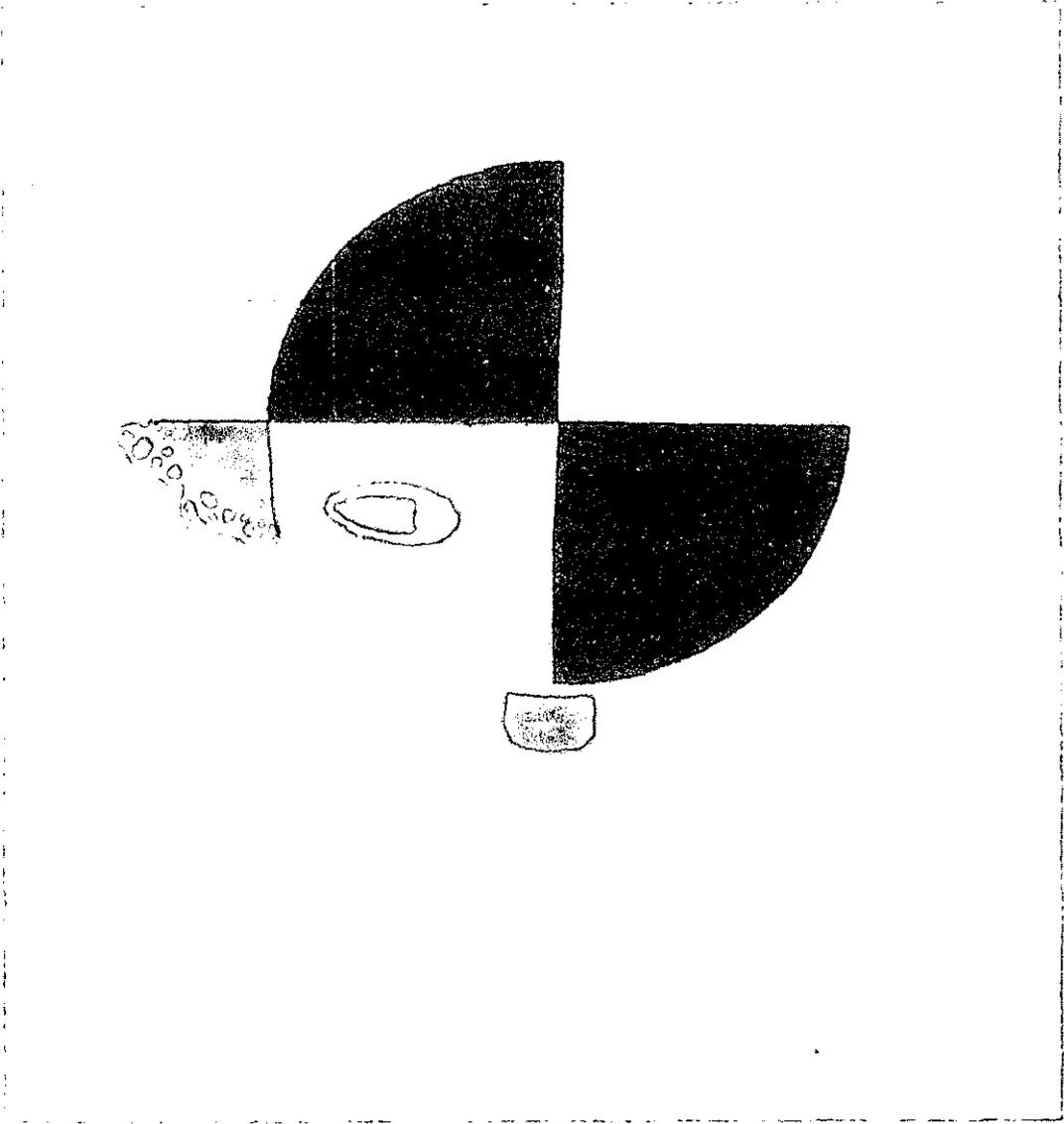
(1847 - 1931) y el 'mago de Montreuil', o sea, George Méliès (1861 - 1938)²⁰. El primero es el más grande personaje de la física práctica de su tiempo, dedicándose en principio a la electricidad y después al cine; el segundo, uno de los pocos privilegiados presentes el día del estreno Lumière, quien quería comprar el cinematógrafo, sin contar con suerte.

George Méliès es considerado el padre del espectáculo cinematográfico, no sólo visionó las posibilidades de tan prometedor invento, sino que descubrió una gama de técnicas que se derivaban del mismo, tanto en el campo técnico como en el ámbito estético (inventó géneros, trucajes ópticos y mecánicos). La mera fórmula demostrativa de fotografías animadas que duraban un minuto y cuyo arte se limitaba a la elección del tema, al encuadre y a la iluminación, mantenía al séptimo arte estancado, Méliès hizo aquí un aporte significativo, el film debía contar una historia, empleando los recursos del teatro, él mismo resalta su genio por haber sido el primero en lanzar al cine por su camino teatral espectacular.

Méliès filmó más de 400 películas, no hay nada de singular en los primeros 80 films que rodó en 1896. Su originalidad se revela cuando practica el trucaje (cuando un enganche del obturador de su cámara hizo que un bus se convirtiera en carro fúnebre) e invierte una fortuna construyendo un estudio fílmico en su propiedad de Montreuil, a las puertas de París.

La historia del cine contiene sacrificios, el genio más admirado y respetado en el ámbito cinematográfico, Méliès, desapareció durante el estallido de la Gran Guerra y fue encontrado por un periodista en una situación lamentable, anciano, así murió, como vendedor callejero en el año 1938, el "mago Méliès".

²⁰ SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio y Otros. Op. Cit. Pág. 39.



4. Jaquelux. *Charles Chaplin.*

Handwritten text and a stamp at the bottom of the page, including the word "RECEIVED" and some illegible numbers and dates.

1.1.4. Del cine clásico al cine moderno (neorrealismo): Cabe dar inicio a este breve recorrido en nombre de las figuras más sobresalientes del cine clásico y el cine moderno, con el mago del montaje y del movimiento en palabras de Sergei Eisenstein, David W. Griffith (1875 -1948), quien estableció las bases propias del lenguaje cinematográfico, nos ofrece el don de la vista, nos enseña a ver, este autor se nutre de la literatura - especialmente de Charles Dickens - y de otros autores como Méliès, Lumière y de su paisano Edwin S. Porter, autor del clásico: *Asalto y robo a un tren* (1902), en su primera etapa se observan algunos aportes cinematográficos, como la división en secuencias que hace del filme, el uso acertado de las acciones paralelas (en las persecuciones) el cambio de ubicación y ángulo de la cámara y por último, el manejo de todo tipo de planos. En sus obras se destacan *El nacimiento de una nación* (1914), *Intolerancia* (1916), ambas de corte épico, caracterizadas como espectáculo y como medio de acción social, también se resalta *Lirios rotos* (1919), filme entusiasta y sentimental de corte lírico.

David Wark Griffith se une a Thomas Harper Ince (1880 - 1928), y a Mack Senett (1880 -1960) para formar en 1915 la Triangle Film corporation, sobre la cual se fundamentará el gran cine estadounidense. Ince, el creador de las buenas temáticas del Far West, el autor de los pequeños detalles, el maestro del árido paisaje del oeste y de sus gentes. Senett, el autor que explotó de los personajes su sexappeal, inventor del cine cómico norteamericano, se dice que descubrió a Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Longdon entre otros²¹.

Los años veinte constituyen la mejor época para el personaje más entrañable en el ámbito cinematográfico, Charles Spencer Chaplin (1889 -1977),

²¹ GORTARI, Carlos y BARBACHANO Carlos. *El cine*. Barcelona. Salvat Editores, S.A. 1985. Pág. 10.

autoridad del melodrama con obras tales como *El chico* (1921) y *Una mujer en París* (1921), sus films están siempre cargados de una inquietud social y política. El director e intérprete de *La quimera del oro* (1925) no se destaca por aportes técnicos, pero sí aprovechó sobremanera las enseñanzas de Griffith y Senett, de la misma forma que lo hizo Buster Keaton (1895 - 1999). Chaplin consecuente con el cine mudo realiza en 1935, *Tiempos modernos*, en plena época del sonoro, una de sus obras maestras con la cual menosprecia al parlamento. No asumió la palabra hasta la aparición del filme *El gran dictador* (1940)²².

La Unión Soviética así como los Estados Unidos, proporciona por medio de su cine, el testimonio más candente de su historia. Lenin en uno de sus discursos pronunciados a comienzos de los años veinte dice que de todos las artes, es el cine la más importante para nosotros. El cine soviético nace a partir de 1919 con su nacionalización de la mano de Lenin y sus bases estéticas y sociales están también en la literatura, en cabeza de Máximo Gorki (1868-1936). El mayor aporte del cine soviético será el montaje, partiendo de los nuevos descubrimientos hechos por directores norteamericanos como Griffith, realizadores como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein y Vsevolod Llarionovich Pudovkin, dejarán manifiestas sus reglas básicas y sus variantes. Los movimientos vanguardistas partirán del origen de este nuevo cine en desarrollo.

Dziga Vertov (1896 -1954), que ejercería una influencia innegable en Eisenstein y Pudovkin, elabora en sus realizaciones una verdadera métrica de las imágenes. El montaje para este director, tiene un sentido total, cuya coherencia debe abarcar todos los elementos del film.

²² *Ibíd.*, Pág. 11

Sergéi Mijáilovich Eisenstein (1898 -1948) considerado el Da Vinci del cine. Perteneciente a la izquierda revolucionaria teatral, sus teorías parten de la observación directa y de la fría realidad, el cine para él, debe ser ante todo arte plástica, puesto que puede - dice - *expresar mucho más y provocar impresiones mucho más fuertes, proyectando materia plástica, cuerpos antes que sentimientos*. Será reconocido al igual que Leonardo Da Vinci como, el maestro de los rostros, las anatomías, las máquinas. Su obra maestra es El acorazado Potemkin, vista como el gran canto de solidaridad revolucionaria. En este filme, dice George Sadoul, el autor creaba dos personajes colectivos coherentes: el acorazado y la ciudad. *El drama nacía de su diálogo y de su unión*²³.

Vsevolod Pudovkin (1839 - 1935) rival estético de Eisenstein, cuya frialdad le irritaba. Su cine es opuesto también al de Vertov, desconfía de la improvisación y del azar del rodaje. Trabaja minuciosamente sobre el papel toda la película y llega a dibujar todos y cada uno de sus planos. Su temática gira en torno a la toma de conciencia política de sus protagonistas. Sus filmes más significativos; La madre (1925), El fin de San Petersburgo (1927) y Tempestad sobre Asia (1928)²⁴.

Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg fundan la FEKS (fábrica de actores excéntricos) otorgando un nivel diferente al actor cinematográfico frente al teatral, pues asume un papel más funcional y sutil. Vertov con ayuda de un grupo de jóvenes documentalistas, crea el Kino - glaz (el cine - ojo), devolviendo el encanto del olvidado cine-Lumière, su consigna escrita por él hacia 1920 es, *queremos la vida tal como es...*, aunque el equipo para entonces era muy pesado, lo que dificultaba el trabajo y sólo se podían captar aspectos limitados de la vida. Hasta 1960 el cine no lograría *con*

²³ SADOUL George. Op. Cit. Págs. 167-168.

²⁴ GORTARI, Carlos y BARBACHANO Carlos. Op. Cit. Págs. 12 – 13.

algunas excepciones atrapar la vida cotidiana en imágenes *in fraganti* por medio del conocido cine -verdad, hijo del neorrealismo y de la <nueva ola>.

La expansión del neorrealismo italiano fue en el mundo occidental el fenómeno más importante de la posguerra, pues trae consigo en buena medida las innovaciones del cine moderno. Con éste vuelve *Le cinématographe Lumière* y el *Kino -glaz* de Vertov. A finales de la segunda guerra mundial, en una Italia destrozada, surge una corriente bautizada como neorrealismo (1942) por Humberto Barbaro. Sus teorías habían sido elaboradas por los colaboradores antifascistas de la revista *Cinema*, Giuseppe de Santos, el más entusiasta de ellos, exaltaba en unión clandestina con la resistencia, la creación de un cine realista, popular y nacional²⁵.

El neorrealismo estuvo conformado por un conjunto de cineastas y escritores que se lanzan a las calles en busca del corazón humano que encierra la populosa ciudad industrial, prescindiendo de actores profesionales, de aparatosos equipos técnicos, de presupuestos elevados, narran historias familiares y cotidianas que aparentemente no tienen relevancia. El neorrealismo es una forma directa de ver el mundo, que incide en la vida, que implica una toma de conciencia ante situaciones sociales dolorosas²⁶.

Roma, ciudad abierta (1944 -1946) de Roberto Rossellini, es la primera gran película del neorrealismo. Su guión fue casi literalmente dictado a Rossellini y a Sergio Amidei, por un jefe de la resistencia que les contó día a día los combates secretos que preparaban la liberación. *Roma, ciudad abierta* es el canto a la libertad y la fraternidad frente a la opresión y el terror. Rossellini realizó este filme sin autorización ni muchos recursos, las acciones fueron

²⁵ SADOUL George. Op. Cit. Pág. 301.

²⁶ GORTARI, Carlos y BARBACHANO Carlos. Op. Cit. Pág. 18.

reconstruidas en su ambiente natural, sin embargo, esta obra alcanzó un éxito rotundo que dio a conocer el neorrealismo como una tendencia prometedora.

Para *Paisa* (1946), Rossellini rechazó estudio, ropa de época, maquillaje, actores y casi el guión. Seis novelas cortas cinematográficas fueron el fruto de una encuesta hecha por él mismo, por Amidei y el joven periodista Federico Fellini. Partidarios, frailes, mujeres del pueblo, etc., fueron sorprendidos, en cuarteles, conventos o en la calle, para reconstruir delante de la cámara un episodio vivido por ellos en otro tiempo.

Vittorio De Sica trabaja con la colaboración de Cesare Zavattini, sus dos primeras películas: *El limpiabotas* (1945) y *Ladrón de bicicletas* (1946), están inspiradas en la sección de sucesos de cualquier diario de la época y son un vivo ejemplo de lo que puede hacer un cine basado en la cotidianidad, en virtud de su trabajo De Sica define el neorrealismo como el valor para decir la verdad. Este director junto con Zavattini aporta en el neorrealismo una nota emotiva y lírica, de la cual beberán Federico Fellini, el autor más importante de la segunda generación neorrealista y Pier Paolo Pasolini, el último gran autor de esta corriente.

Luchino Visconti tuvo por ayudante a De Santis en *Ossessione*, libremente inspirada por *El cartero siempre llama dos veces*, de James Caín. Visconti había sido formado por Jean Renoir. En *Ossessione*, camisas negras y teléfonos blancos fueron expulsados de las pantallas por la realidad de Italia, por sus calles, sus fiestas, sus dramas, su cotidianidad. Obra formada en una suspensión criminal, sin mayor incidencia social, pero su inconformismo le valió ser vedada después de algunas representaciones. Esto no fue motivo para que dejara de ejercer un gran influjo sobre el cine italiano.

Estos autores no son los únicos en desarrollar una carrera cinematográfica bajo la rubrica del neorrealismo, directores como Michelangelo Antonini, Federico Fellini y Pier Paolo Passolini no sólo demuestran tener una relación fascinante y entrañable con la realidad a través de su obra, sino que dan un sentido profundo a las nuevas maneras de ver el cine, otorgan un gran valor a aquellas situaciones (situaciones puramente ópticas y sonoras) que podemos catalogar como pertenecientes al cine moderno, aquellas que dentro de la teoría estética de Deleuze constituyen lo que él denomina la imagen-tiempo.



5. Herbert Bayer. *El ciudadano solitario*. 1932.

1. 2. FILOSOFIA Y CINE

Cada vez se abre un espacio más al estudio de una filosofía del cine o de un cine filosófico; de si a través del cine, de películas, sea apropiado un análisis de problemas filosóficos, de algunos conceptos filosóficos, o si es posible hacer una introducción a la filosofía por medio de films²⁷. También podemos avizorar que se pretende hacer una filosofía perteneciente al ámbito cinematográfico, desarrollar una teoría a partir de los conceptos que la filosofía rescata de las imágenes y signos cinemáticos. En forma progresiva entraremos a examinar qué piensa Gilles Deleuze sobre el cine y su relación con la filosofía.

Para conocer la relación que guarda el cine con la filosofía en base al criterio de Deleuze, es necesario que nos ocupemos en saber ¿qué es filosofía? Pregunta que de entrada es difícil responder, dar una definición de buenas a primeras es en realidad una empresa demasiado ambiciosa. En comparación con ciencias como la biología, la física, las matemáticas, entre otras, que también difieren en su interior, pero que han definido en gran medida su propio objeto y método; algo que no sucede con la filosofía, puesto que su definición comporta en sí misma un problema filosófico cuya respuesta afecta su desarrollo. En su momento, filósofos como Platón, Descartes y Marx han dado una definición conforme a sus métodos de indagación y al objeto de su estudio²⁸.

Los filósofos conforme a sus intereses dan una definición particular de filosofía, el conocerse a sí mismo, no dar nada por descontado, la capacidad

²⁷ CABRERA, JULIO. Cine: 100 años de filosofía: *Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Gedisa. Barcelona. 2002. Págs. 9 -12. Prefacio.

²⁸ *Algunos elementos para una respuesta a la pregunta: ¿cuál es la función social de la filosofía?* Por VALENCIA LÓPEZ, Harold. Revista de filosofía *Conceptos*. Número 1. U de C. Dic de 2001. Págs. 33-34.

de asombro ante lo que nos rodea como la curiosidad de un niño sobre las cosas que tiene a su alcance, estas determinaciones son interesantes para Deleuze, aunque a la larga resulten fastidiosas y no designan una ocupación bien definida, una actividad precisa²⁹. Lo cierto es que la filosofía se tiene que hacer, y es considerada como una actividad abarcante, pero generalmente respetuosa de sus límites respecto a las ciencias particulares, no definitiva, de antemano indefinible como totalidad. Para poder saber ¿Qué es filosofía? Es necesario hacerla, es menester vivirla, es una disciplina que exige ser vivida. Podemos tener una idea de lo que es filosofía, una imagen o una representación mental, mas tener una vivencia de la filosofía, implica habernos puesto en realidad frente a ella para vivirla, solo entonces nuestra definición de filosofía estará llena de sentido, será inteligible para nosotros³⁰.

Vamos a hacer filosofía de la mano de Deleuze, viviremos un momento de su quehacer filosófico, aunque para esto necesitamos saber qué definición particular tiene de la filosofía, para él ¿Qué es filosofía? En principio no es más que "el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos"³¹. El concepto, su aparición es atribuida a Sócrates, quien en primera instancia lo aplicó al ámbito de las virtudes, tomando el ejemplo de lo que hacían los geómetras con lo que denominaron figura. Platón amplió el uso del concepto y lo empleó en filosofía para definir, dar razones o determinar cualquier cosa. Pero los conceptos a su vez requieren ser contruidos, es por eso que ellos necesitan de los personajes conceptuales que tienen una correspondencia directa con el filósofo, son el filósofo mismo.

²⁹ DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama. Barcelona. (1991) 1997. Pág. 13.

³⁰ GARCÍA MORENTE, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. Ediciones Nacionales. Bogotá. D.C. Págs. 7 - 9.

³¹ DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix. Op. cit. Pág. 8.

La palabra filosofía en su estructura verbal tiene un significado, está constituida por las palabras griegas "Philo" y "Sophía", que traducen en "amor a la sabiduría", el filósofo no es el sabio, el iluminado de otras civilizaciones, es el amigo de la sabiduría, es un personaje conceptual importante que busca la sabiduría, que no la posee formalmente y sin embargo es una presencia intrínseca al pensamiento, una condición de posibilidad del mismo (...), el filósofo es para Deleuze *un especialista en conceptos, y, a falta de conceptos, sabe cuáles son inviables, arbitrarios o inconsistentes, cuáles no resisten ni un momento y cuáles por el contrario están bien concebidos y ponen de manifiesto una creación incluso perturbadora o peligrosa*³². En filosofía hay una relación de rivalidad con el otro que es considerado un igual, o un amigo, un amigo del concepto, el filósofo es amigo del concepto y está en franca lid con sus homólogos para alcanzar el objeto de su deseo, es decir, la sabiduría, entonces corresponde a la amistad la búsqueda de la esencia y el acuerdo entre rivales, que son poseedores potenciales del concepto. Todo esto lleva a que Deleuze sea más preciso al dar una definición de filosofía, que no es ya de por sí un *arte de formar, inventar, o fabricar conceptos*, puesto que los conceptos no son estrictamente formas, inventos o productos. Así, la filosofía puede ser perfectamente "la disciplina que consiste en crear conceptos"³³, crear nuevos conceptos partiendo de una necesidad o urgencia, que equivale a decir su objeto, el concepto es una creación, creación en potencia del filósofo. Aunque a las artes también corresponde el arte de crear, atañe específicamente a la filosofía el acto de crear conceptos.

La filosofía no es menos práctica que su objeto y éste consiste en crear conceptos, mas los conceptos no están hechos esperando a que el filósofo

³² *Ibíd.*, Pág. 9.
³³ *Ibíd.*, Pág. 11.

los tome, los lustre, no necesariamente esperan ya acabados para que él los replantee, "no hay firmamento para los conceptos"³⁴, pues la filosofía no es una disciplina que preexiste en un cielo prefabricado; al respecto Deleuze recurre a los escritos póstumos de Nietzsche, donde éste afirma que *los filósofos no deben darse por satisfechos con aceptar los conceptos que se les dan para limitarse a limpiarlos (...) sino que tienen que empezar por fabricarlos, crearlos, plantearlos y convencer a los hombres de que recurran a ellos*³⁵.

En fin, la filosofía es una práctica de los conceptos y será entendida en relación con las demás prácticas con las cuales interfiere, esto quiere decir que la filosofía entra en correspondencia con la no filosofía, necesita de la comprensión de ésta. La filosofía no es reflexión porque las demás ciencias no necesitan de ella para reflexionar sobre los asuntos que le conciernen, el matemático no tiene que recurrir al filósofo para reflexionar sobre matemáticas, ni el científico para reflexionar sobre ciencia³⁶, pero tampoco el matemático puede ser considerado filósofo en cuanto a lo mucho que su reflexión concierne a su ámbito de creación, si el filósofo tiene que reflexionar sobre algo, esto es, sobre los conceptos, debe ocuparse en crear conceptos. Esto no descarta que no hayan otras formas de pensar y de crear, porque a pesar que la creación asegura la función de la filosofía, no es exclusiva de ella, ya que si el filósofo crea y piensa conceptos, el científico crea o inventa funciones y piensa por medio de funciones, además el artista crea sensaciones de perceptos, de afectos y piensa por afectos o nuevas maneras de sentir y perceptos o nuevas maneras de ver y oír.

No nos lanzamos a afirmar que los cineastas, los cinéfilos, o los teóricos del

³⁴ *Ibíd.*, Pág. 11.

³⁵ *Ibíd.*, Pág. 11.

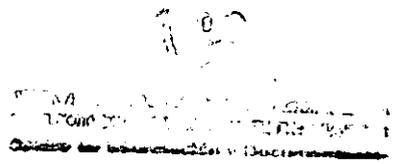
³⁶ *Ibíd.*, Pág. 12.

cine sean filósofos, pero Deleuze cree que bien podrían *ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores*³⁷, pues en lugar de pensar con conceptos como lo hace el filósofo, piensan con bloques de movimiento-duración o más exactamente con imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. No llamamos filósofos (porque lo que piensan o reflexionan sólo atañe a su creación correspondiente) a este tipo de pensadores que merecen un reconocimiento como las mejores autoridades en un campo de trabajo que sólo a ellos incumbe, la cinematografía, claro que los conceptos que este ámbito suscita pueden corresponder a la actividad realizada por los filósofos, he aquí la relación de interferencia entre la filosofía y la no filosofía. La relación de interferencia entre prácticas distintas, la filosofía en este nivel de interferencia cumple una tarea como teoría del cine, una teoría del cine que no es una teoría propiamente sobre el cine, sino sobre los conceptos que el cine sugiere, que tienen relación con otros conceptos pertenecientes a otras prácticas y que son tan prácticos y eficaces como el cine mismo. En cuanto a esto, *el cine es - para Deleuze - una nueva práctica de las imágenes y los signos y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual*³⁸, en este sentido la filosofía no deja de perder su claridad respecto a su objeto y su definición como práctica de conceptos, como disciplina creadora de conceptos, mientras que el cine promete tener unas buenas bases para el estudio riguroso de los conceptos que la práctica de sus imágenes y signos genera.

Por último, aunque nosotros no hemos llamado al cineasta, filósofo, o no hemos equiparado el trabajo de un filósofo al de un cineasta, Deleuze que respeta mucho el trabajo de los cineastas, piensa con honestidad que son los que mejor hablan de lo que hacen, y manifiesta que en el momento en que

³⁷ DELEUZE, Gilles. Op. Cit. Pág. 12.

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Barcelona. Paidós.1996. Pág.371



los cineastas hablan de lo que hacen se transforman, se convierten en filósofos o teóricos³⁹.

1.3. EL CINE EN DELEUZE

Es interesante estudiar nuevos ámbitos filosóficos de la mano de pensadores frescos e inquietantes como Deleuze. Nuestro autor era objeto de las urgencias, de las preocupaciones más inmediatas, de las necesidades más angustiosas. Sus primeros trabajos fueron acercamientos a teóricos que sugirieron una nueva imagen del pensamiento, entre ellos Hume, Nietzsche, Proust y Bergson, pero él no se conformaba con hacer una presentación de sus ideas, mostraba de una manera particular los conceptos, las definiciones de estos autores y a través de sus explicaciones intentaba completar sus ideas, ir más allá. Deleuze hace un significativo aporte a la historia de la filosofía con sus trabajos monográficos, le fastidiaban el mero método, la simple interpretación, las visiones demasiado escolásticas, por eso en sus obras es común hallar expresiones que producen un sobresalto en la conciencia, frases que producen choques en el pensamiento.

En 1966 aparece su estudio filosófico *El bergsonismo*⁴⁰, este ejercicio servirá mucho en su posterior trabajo acerca del cine. El interés de Deleuze por Bergson no es fortuito, la lectura del primer capítulo del libro de este último *Materia y Memoria*⁴¹, escrito en 1896 es uno de los hallazgos más importantes que haya hecho en su quehacer filosófico. Deleuze, a partir de 1980 empezó a escribir obras que abren nuevos territorios filosóficos, con una filosofía como práctica conceptual del cine, buena parte basada en ese primer capítulo de *Materia y Memoria*, una teoría del cine que podría

³⁹ *Ibíd.*, Pág. 370.
⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *El bergsonismo*. Madrid. Ed. Cátedra, S.A. 1987. 120 Págs.
⁴¹ BERGSON, Henry. *Obras escogidas*. (Materia y Memoria) México. Ed. Aguilar. 1959. 1170 Págs

traducirse en filosofía cinematográfica.

Deleuze publica en 1983 Cine 1: *La imagen-movimiento*⁴² y en 1985 Cine 2: *La imagen-tiempo*⁴³, que son en palabras de su autor, "un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos"⁴⁴. No son una historia del cine constituida por géneros o tendencias, es una exposición de las imágenes según bloques de movimiento-duración, según luminosidades y sonidos. Son una ordenación de los signos que las imágenes presentan. Con estas dos obras del cine, obras filosóficas tan prácticas y concretas como el cine mismo, Deleuze nutre, complementa y renueva su obra monográfica: *El bergsonianismo*.

Bergson construye sus conceptos del tiempo, movimiento y duración, con los cuales se puede caracterizar las imágenes del cine, sin ningún tipo de imágenes que sirva para la aplicación de dichas nociones, sus obras las trabaja en el momento preciso de la genealogía del cine, sin un desarrollo previo de las imágenes con las cuales se ejemplifiquen sus definiciones, esto debido a que el cine y las teorías de Bergson se forman simultáneamente. En estas condiciones Deleuze reconduce el pensamiento del cineasta, a teorizar con imágenes apropiadas, imágenes que transportan signos, que bien podrían ser pensados bajo los conceptos bergsonianos de movimiento y tiempo.

El primer capítulo de *Materia y memoria*, de Bergson, es una denuncia a la crisis de la psicología, la cual concibe que el movimiento corresponde al espacio y que la imagen es propia de la conciencia; con Bergson el movimiento no pertenece a un mundo exterior como realidad física o corporal mientras que la imagen no se considera un elemento de la conciencia. Según

⁴² DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Barcelona. Paidós.1984. Pág. 18.

⁴³ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Barcelona. Paidós.1996.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Pág. 11.

esta disolución de la oposición entre movimiento e imagen, en el cine no se habla tanto de una imagen en movimiento como de una imagen movimiento, puesto que el movimiento es extraído del móvil o vehículo y así el movimiento puro pasa a ser la esencia artística de la imagen, entonces se hace referencia a la imagen-movimiento o al movimiento automático de la imagen con la cual se caracteriza al cine clásico. En este primer momento, surge el tiempo como producto de la articulación a través del montaje, pero hasta allí se obtiene sólo una imagen indirecta del tiempo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se vieron actuar factores que detonaron la crisis de la imagen-movimiento: la misma Guerra y sus consecuencias económicas, políticas y sociales; la crisis de Hollywood y del viejo cine como la comedia, el western, la nueva conciencia de la minoría. El pensamiento empieza a deshacer los encadenamientos de acciones y reacciones, estimulación y respuesta, todo aquello que conforma el sistema de acciones, afecciones y percepciones que ofrecía la imagen-movimiento. Es por ello que nace un nuevo tipo de imágenes, imágenes que dan cuenta no de situaciones globalizantes y convergentes, sino dispersivas, desaparece el encadenamiento, la sucesión de acciones y finalmente es reemplazada la situación sensoriomotriz, por el paseo, el vagabundeo, el ir y venir constante, las caminatas del personaje entre situaciones ópticas y sonoras puras. Ya no se desarrolla el tiempo indirectamente por medio de imágenes-movimiento, el tiempo puede producirse incluso en un estado puro a través de cristales de tiempo en imágenes, duraciones vivas que superan al movimiento. En estas dos obras del cine de Deleuze, Bergson es renovado, se ordenan las imágenes y sus signos, se hacen comentarios críticos sobre algunas películas, sobre las concepciones de algunos cineastas y algunas definiciones de cine. Dice J. A. Naranjo que: *Deleuze aporta una verdadera teoría estética de nuevo cuño, para poder aproximar a este arte y fábrica de arte del siglo XX que ha sido el cine, con una visión y una audición más finas,*

con una percepción más inteligente de la producción de signos cinematográficos⁴⁵, para Deleuze el cine es una pantalla cerebral, una ventana del pensamiento, una pantalla total con la capacidad de despertar en el espectador a un autómata espiritual, que haga del pensamiento una potencia, que no sea la posibilidad del pensar, sino la capacidad misma de pensar, aunque al fin la impotencia de pensar termine siendo la certeza del cine o lo que éste pone de manifiesto.

Por último, el cine coloca al espectador en un nivel superior en cuanto hace que experimente sensaciones y vivencias proyectadas sólo a videntes, el cine es portador de un veneno sutil, nos anuncia el advenimiento de una máquina mortífera capaz de "corromper todo el orden razonable concebido a duras penas en el destino del universo"⁴⁶. En este sentido Deleuze exalta el valor de una teoría del cine, el papel del filósofo ante el manejo inadecuado de un medio masivo de expresión tan influyente y peligroso que o bien puede salvar la conciencia de un autómata subjetivo y colectivo (arte de masas) o puede condenarlo inexorablemente a una estupidez colectiva, a una enajenación mental, ejerciendo un fuerte control. Frente a esta cuestión el filósofo puede erigir al cine como acto de resistencia, no sólo un acto de resistencia ante la muerte, sino ante el control de las sociedades disciplinarias, ante el cine comercial, ante el mal cine.

⁴⁵ NARANJO, Jorge Alberto. *Deleuze*. Medellín. Fondo editorial Biblioteca pública piloto. 1996. Pág. 66

⁴⁶ EPSTEIN, Jean. *Inteligencia de una máquina*. Buenos Aires. Nueva visión. 1960. Pág. 16.



6. Pablo Picasso, 1953.

2. RECORRIDO DELEUZIANO DE LAS IMÁGENES Y LOS SIGNOS DEL CINE

2.1. IMAGEN-MOVIMIENTO

2.1.1. Imagen-movimiento y sus variedades

En su primer volumen sobre cine, Gilles Deleuze, parte de un comentario respecto a tres tesis acerca del movimiento, desarrolladas por el filósofo francés Henry Bergson en sus obras *Materia y memoria* de 1896 y *La evolución creadora de 1907*⁴⁷. La primera tesis versa sobre el movimiento: plantea que el movimiento, el acto mismo de recorrer, dista del espacio recorrido. El acto de recorrer es siempre presente e indivisible ante la divisibilidad del espacio recorrido siempre pasado. La segunda tesis consiste en que el movimiento ocurre entre las posiciones, es el intervalo entre ellas y ocurre en una duración real, cada movimiento tendrá su propia duración concreta. Según la tercera tesis el instante es una fase inmóvil del movimiento mientras que el movimiento es una sección móvil de la duración.

La ilusión fílmica de la que habla Bergson en *La evolución creadora* es remanente de la proyección ante nuestros ojos de 24 fotogramas o cortes inmóviles por cada segundo (tiempo abstracto, invisible e impersonal), que son imperceptibles a la visión humana por aquello que se conoce como persistencia retiniana. En palabras de Deleuze, para Bergson esta ilusión del movimiento no es más que la reproducción de una continua ilusión, de una ilusión universal, es decir, lo que ya ha hecho el pensamiento antiguo o la percepción natural. A pesar de que el cine trabaja con fotogramas en

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Estudio sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Págs.13-36.

realidad no ofrece una imagen media a la cual el movimiento está inserto no como apéndice sino como un dato inmediato, el movimiento es a la imagen una percepción corregida en el espectador. A lo que quiere llegar Deleuze en este primer momento de su estudio es que "el cine no nos da una imagen a lo que él añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento"⁴⁸. Lo que nos manifiesta es que el cine nos presenta un corte móvil (imagen) no un corte inmóvil (fotograma). Para nuestro autor yerra toda tentativa teórica de reconstruir el movimiento con el espacio recorrido, o sea, sumando cortes inmóviles a tiempo abstracto, partiendo de posiciones en el espacio o instantes en el tiempo y uniéndolos con la idea de sucesión, de un tiempo homogéneo y universal.

En su obra Bergson tiene un soporte práctico precinematográfico, mecanismos que derivan del principio de persistencia retiniana como el taumátropo, el zoótropo y los estudios fotográficos del movimiento por Edgard Muybridge que consisten en colocar en línea recta cabinas con cámaras oscuras que serían activadas al paso de animales o personas, de este modo se logran captar como instantes, secuencias de imágenes estáticas en movimiento. Todo esto lleva al error de reconstruir el movimiento desde instantes y posiciones, pero hay dos modos de caer en el error: *El método antiguo*, en este se presenta el movimiento como la actualización de ideas, elementos o formas trascendentales en la materia a partir de un punto o instante privilegiado. *El método moderno*, consiste en que el movimiento está constituido de puntos singulares o elementos materiales que le son immanentes, que no están ligados a instantes privilegiados (poses) sino a lo que Deleuze denominará *Cualquier instante indistinto*. Por medio del primer método se hace una síntesis inteligible del movimiento y a través del segundo se realiza un análisis sensible de éste⁴⁹.

⁴⁸ *ibid.*, Pág. 15.

⁴⁹ *ibid.*, Pág. 17.

El primer mecanismo se encuentra relacionado con la fotografía y las técnicas más cercanas a ese primer momento de poses o cortes inmóviles, el segundo sistema está ilustrado en el estado inicial del cine con los trabajos de los Lumière, puesto que producen una sensación de continuidad a partir de singularidades con su cámara-impresora y proyector en un mismo aparato. Según Deleuze estos dos métodos no son los más precisos para explicar la recomposición del movimiento en el cine, por ejemplo en *La llegada del tren* de los Lumière se crea una gran ilusión de profundidad desde un plano fijo, pero existe una fuerte identificación entre la cámara y la posición del espectador dado que la primera no deja de encontrarse estática.

El encuadre es uno de los elementos primarios utilizados en las obras de los Lumière, es la conformación de un sistema cerrado, un conjunto de elementos presentes en la imagen como los decorados, los personajes, y los objetos. El encuadre es como contemplar un paisaje a través de una ventana⁵⁰. El encuadre es por otro lado informático, es decir, no sólo una técnica de lo visual sino de lo inteligible, en la imagen se pueden o no leer cosas y depende de esa lectura, nuestra evaluación de lo mucho o poco que haya en la imagen, también puede ser concebido bajo dos tendencias: *la saturación*, proliferación o multiplicidad de datos aislados entre lo principal y lo secundario y *la rarefacción*, es cuando se enfoca con precisión un solo objeto, cuando en el conjunto se hallan muy pocos elementos⁵¹. En todo caso el encuadre implica una limitación, por eso a menudo desemboca en una selección de elementos que constituyen un conjunto. Es un punto de vista fijo, inmóvil, específico, muy puntual. Estas condiciones cambian cuando la cámara es puesta en movimiento, entonces hay que discernir entre el movimiento de los objetos ante el lente, el de la cámara y finalmente el

⁵⁰ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid. Siglo XXI. 1978. Pág. 138.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Págs. 27-28.

creado por el montaje.

En cine, el guión es la construcción de los planos, el plano filmico es la determinación del movimiento respecto al encuadre. Sin embargo el plano es sólo una determinación espacial, que presenta únicamente partes del espacio a cierta distancia de la cámara, por ello el movimiento no se da por sí mismo sino que depende de los personajes, de los objetos que sirven de móviles o vehículos, es decir, las personas, las cosas y los animales se mueven, pero la imagen de éstos en el cine no puede ser considerada imagen-movimiento, sino imagen en movimiento, entonces, ¿cómo se nos presenta en el cine la imagen-movimiento? Un pájaro vuela desde su nido, *no apreciamos su movimiento como algo en sí distinto de su ser pájaro, pues advertimos el modo que tiene el ave de volar: el aquietamiento de sus alas mientras avanza, la caída en picada, o su permanencia instantánea frente a la flor...*⁵². Una figura está en movimiento, es un pájaro. La imagen en movimiento se caracteriza porque el movimiento es una condición propia del móvil o personaje, el movimiento del tren, del avión, del auto o del policía.

Por su parte la imagen-movimiento no quiere decir lo mismo que la imagen en movimiento, la imagen-movimiento surge cuando el móvil o vehículo es extraído del movimiento, el plano es la imagen-movimiento, el movimiento puro sacado del móvil, esto debido a que el plano relaciona el movimiento con un todo que tiene cambios y un conjunto que tiene partes, cuerpos que varían, cambian de posición en el espacio, elementos distantes o cercanos que conforman un conjunto en la imagen. En fin, el plano es un corte móvil de los movimientos o de la duración de un todo que cambia.

⁵² Véase, PEREZ LA ROTTA, Guillermo. *Génesis y sentido de la ilusión filmica*. Bogotá. Siglo del hombre editores. 2003. Pág. 32.

¿De qué manera el movimiento puro es extraído de los cuerpos o de los móviles? Este se crea de dos formas: La primera es que la imagen-movimiento se produce con el movimiento de la cámara, en palabras de Deleuze "la cámara es el equivalente general de todo movimiento posible"⁵³. La cámara puede capturar el movimiento de un móvil o un cuerpo, pero de una manera más acorde a la esencia del cine, la cámara a partir del movimiento que efectúe (travelling) hacia atrás, hacia adelante o hacia los lados, puede entrar en relación con los otros movimientos, los movimientos de la imagen en movimiento, esto quiere decir que un movimiento derivado de su objeto puede ser captado independientemente de dicho objeto o vehículo. Los movimientos con sus cuerpos o sus móviles "son como retomados por un movimiento más profundo que los separa o tiende a separarlos del móvil o del vehículo"⁵⁴. Es en síntesis, extraer de la imagen en movimiento o de los personajes, la movilidad que constituye su propia esencia.

La segunda forma de pasar de la imagen en movimiento a la imagen-movimiento es el montaje o sucesión de planos fijos, es la otra manera de extraer el movimiento puro de los cuerpos o vehículos, lo que adicionalmente nos lleva a afirmar que la expresión cinematográfica no es sólo imagen en movimiento sino imagen-movimiento. El montaje por medio de los *raccords* (palabra francesa que significa empalme) cortes y falsos *raccords*, constituye un todo, el todo del filme, es un todo que cambia, pero hasta este punto este todo sólo puede ser captado indirectamente en relación con las imágenes-movimiento que lo manifiestan, por eso Deleuze llama a estas imágenes en

⁵³ DELEUZE, Gilles. *Image mouvement Image temps* (les cours de Gilles Deleuze) cours Vincennes – St Denis 12/04/1983. www.Webdeleuze.com.27/04/2005. Pág. 2.
⁵⁴ *Ibid.*, Pág 2.

movimiento convertidas en imágenes-movimiento a través del montaje, imágenes del tiempo, y no imágenes-tiempo, estas últimas son imágenes obtenidas directamente del tiempo, hasta aquí se capturan imágenes de un tiempo concreto a partir y en función de la imagen-movimiento, por eso sólo se puede hablar de una imagen indirecta del tiempo. Dado lo anterior se puede aseverar como lo manifiesta Deleuze, que "el montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo"⁵⁵. En el cine respecto al montaje hay distintas vías para concebir el tiempo en función de la imagen - movimiento: 1) La tendencia orgánica de la escuela americana, encabezada por D. Griffith; 2) La dialéctica de la escuela soviética, defendida por Eisenstein; 3) La cuantitativa de la escuela francesa de preguerra, en la cual figura Gance; 4) La intensiva de la escuela expresionista alemana con Marnau a la cabeza⁵⁶.

Estas cuatro escuelas cinematográficas que hemos anteriormente enumerado, conciben a la imagen-movimiento respecto al montaje, de la siguiente manera:

1) Griffith concibió la composición de las imágenes - movimiento como una organización, como una gran unidad orgánica en una diversidad de elementos diferenciados, las disociaciones: hombres-mujeres, ricos-pobres, campo-ciudad; las cuales forman un montaje alternado paralelo, donde se suceden imágenes de un elemento y otro a partir de un ritmo visual. Hay una forma de montaje consistente en determinar la relación entre la parte y el conjunto, donde se intercambian sus respectivas dimensiones, esto es, se maximiza el microcosmos de un rostro o se minimiza la grandeza de una

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *Estudio sobre cine 1: La imagen movimiento*. Pág. 52.

⁵⁶ *Ibid.*, Pág. 52.

urbe, en estos casos la inserción del primer plano cumple un papel importante y, por último está el montaje concurrente o convergente, donde se muestran paralelamente dos acciones que en cierto momento habrán de coincidir.

2) Eisenstein conserva la idea de composición orgánica de las imágenes-movimiento: pasa de una situación de conjunto a esa misma situación transformada, a través del desarrollo y superación de oposiciones. Lo orgánico es una gran espiral, concebida científicamente, según una ley de génesis, crecimiento y desarrollo, así es que la composición no sólo contiene lo orgánico, o sea, la génesis y el crecimiento, sino además lo patético o el desarrollo. En cuanto a esto ya no existe una unidad orgánica de los opuestos sino el salto patético de lo opuesto a su contrario. Eisenstein sustituye el montaje paralelo de Griffith por un montaje de opuestos, el montaje concurrente por un montaje de saltos cualitativos, toda clase de aspectos novedosos sobre el montaje se gestan en este director.

3) En Gance se rompe con el principio de composición orgánica. Esta escuela francesa está concentrada antes que nada en la cantidad de movimiento y en la métrica que los determina. Ellos se ocupan en crear una composición mecánica de las imágenes-movimiento, el conjunto sería la máquina y las partes sus piezas, hay dos maneras de utilizar la máquina para componer imágenes-movimiento: El primer modelo de máquina es el autómatas, máquina sencilla, construcción matemática de partes que encajan perfectamente, suponen o transforman movimientos en un espacio homogéneo. El segundo tipo de máquina es el de vapor, de fuego, máquina energética que produce movimiento a partir de otra cosa y no deja de afirmar una heterogeneidad, donde ella misma relaciona lo mecánico y lo viviente, lo interior y lo exterior.

4) En el expresionismo alemán todo está determinado por el movimiento, incluso por la luz, la imagen cinematográfica hace una imagen-movimiento, que quiere decir también una modulación de la luz, la imagen-movimiento y la imagen-luz son las dos caras de la misma expresión. La imagen-movimiento se concebía con relación al movimiento extensivo, un movimiento que se desarrolla como desplazamiento en el espacio. El movimiento extensivo (medida respecto al acto de recorrer) se mide por partes, mientras que el movimiento intensivo (imagen-luz) se mide por grados, por modulaciones de luz, se opone la luz a las tinieblas, la luz no podría manifestarse sin lo oscuro que se le opone. La imagen-luz es la segunda imagen indirecta del tiempo, esto es, la imagen del tiempo extraída de la imagen-luz⁵⁷.

Cada una de estas tendencias del montaje representa su diversidad, ninguna es mejor o más progresiva que la otra, porque todas pueden ser igualmente útiles tanto en la actividad cinematográfica como en su teorización.

Ahora bien, la imagen-movimiento es sólo una de cuatro tipos de imagen, las otras tres son variedades de la imagen-movimiento, entre ellas la imagen-percepción, la imagen-afección, la imagen-acción y en última instancia Deleuze hace mención de la imagen-mental o imagen-relación.

De acuerdo con la filosofía de Bergson, Deleuze no coincide con la idea de que las imágenes se consideren hechos que aparecen ante la percepción natural centrada, donde ésta no es más que un horizonte de sentido de un mundo de cosas indeterminado. En cine las imágenes derivan de la imagen-movimiento, por lo cual existe en un primer momento la imagen-percepción, donde queda manifiesta la relación del movimiento con los intervalos, puesto

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. Op. Cit. *Image mouvement Image temps*. 12/04/1983. Pág 3.

que en el estado de cosas acentrado aparece un intervalo, una desviación entre la acción y la reacción, movimientos, e intervalos entre los movimientos, que serían de unidades, la imagen-percepción es el primer nivel en que queda esbozada esta relación de intervalo-movimiento⁵⁸. En este punto inicial queda claro que para Deleuze la imagen-movimiento no consiste en un reproducir un mundo sino en crear un mundo nuevo y autónomo que va dirigido al espectador quien ha dejado de ser el centro de su propia percepción.

La imagen-percepción es por un lado objetiva y por otro subjetiva. La imagen-percepción objetiva se confunde con las cosas, en ésta todas las imágenes varían unas con relación a las otras, en todas sus partes y sus caras. Para Deleuze, la percepción objetiva corresponde a algo así como una reflexión indirecta de la imagen. La percepción subjetiva se distingue de la cosa por eliminación o sustracción, en ellas las imágenes cambian con relación a una imagen privilegiada. La percepción-subjetiva corresponde a algo parecido a una reflexión directa de la imagen. De su análisis sobre la imagen-percepción, Deleuze resalta aquello que la caracteriza, una reflexión de la imagen que es *subjetiva indirecta libre* respecto a una conciencia de sí de la cámara.

La imagen-percepción corresponde a una operación de eliminación, de selección o de encuadre, esto puede ser de las imágenes vivientes, de las cuales la imagen-percepción es reflejo, lo anterior equivale a decir que sólo percibimos en función de lo que nos interesa, de una necesidad, de una urgencia.

⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *Estudio sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Págs. 94 - 95.

Cuando la imagen-movimiento se dirige a un centro de indeterminación, se bifurca, la percepción no es la única desviación que asume, hay otras imágenes a las que es dirigida y que constituyen un centro como la *imagen-acción*. La acción es definida por Deleuze como "la reacción retardada del centro de indeterminación"⁵⁹. Es una reacción ejecutada a raíz de una acción recibida aislada por el encuadre y que obedece a la imagen-percepción. Aquí la imagen-percepción y la imagen-acción confluyen en un mismo proceso. La acción complementa aquello que no es posible concluir con la excitación recibida. La acción en tanto que reacción retardada toma su tiempo para hacer su propia selección y escoger los elementos que la conformen ordenándolos en un nuevo movimiento, un movimiento imprevisto, esta respuesta se da a partir de lo percibido, de la excitación recibida en un encuadre. Esto equivale a decir que *la imagen -movimiento dada su división no es más sensorial que motor*.

Lo característico de la imagen-acción es que con ella el mundo adopta una curvatura, en ella es representativa la desviación, porque si el mundo se curva en torno al centro perceptivo lo hace desde la acción con la cual está ligada fuertemente la percepción. Como dice Deleuze: Merced a la encurvatura, las cosas percibidas me tienden su cara utilizable y al mismo tiempo mi reacción retardada, que se ha tornado acción, aprende a utilizarlas⁶⁰. De este modo percibo las cosas como se ofrecen, de acuerdo a una necesidad, captando el estímulo que me transmite para así ejecutar una acción sobre esas cosas que me acerquen o me distancien de ellas.

Existe una pequeña forma y una gran forma de la imagen-acción: La gran forma de la imagen-acción es de estructura SAS' (situación-acción-situación

⁵⁹ Ibid., Pág. 98.

⁶⁰ Ibid., Pág. 99.

modificada). En esta imagen-acción implica el *medio* social, histórico y cultural, que se actualiza o se modifica y el *comportamiento* que se adopta en forma de emociones o pasiones. El medio con sus cualidades o potencias, actúa sobre el personaje, crea una situación y a través de ella lo desafía, el personaje reacciona ante la situación, transforma el medio o su relación con él, con la misma situación o con otros personajes. Debe cambiar sus actitudes, su comportamiento ante las exigencias del medio, dando como resultado una situación modificada, recompuesta, una nueva situación. De esta forma la acción es en sí misma un duelo de fuerzas: duelo con el medio, con los otros personajes y consigo misma⁶¹.

De acuerdo con Deleuze, la imagen-acción en esta gran *forma* se divide en dos signos, uno remite a lo orgánico y el otro a lo activo. El primero es el *Synsigno*: un conjunto de cualidades-potencias actualizadas en un medio, en una situación o en un espacio-tiempo (situación globalizante). Este signo está ilustrado por el filme psicosocial y los filmes históricos como *Intolerancia* de Griffith que representa diferentes períodos rítmicamente alternados. El segundo signo es el binomio, representa el duelo, la parte esencialmente activa de la imagen-acción, donde la fuerza protagónica implica su opuesto.

Es la aparición de fuerzas en un enfrentamiento continuo, esto es, esfuerzo-resistencia, acción-reacción, estímulo-respuesta, etc., todo esto es claramente ilustrado por un género propio de Norteamérica, el *Western*.

La pequeña forma es de estructura ASA' (acción-situación-acción nueva). Esta forma va de una acción que pone en evidencia la situación o un aspecto de ella, lo cual conduce a una nueva acción. De acción en acción se revela parcialmente la situación. Las películas que obedecen a este orden no son

⁶¹ *Ibíd.*, Pág. 204.

propriadamente épicas ni éticas sino cómedicas porque dan lugar a una comedia aunque no necesariamente cómica. El signo perteneciente a esta pequeña forma es el índice, puesto que pone en relación o alternancia dos situaciones opuestas o distantes.

Hay según Deleuze dos clases de índice: El índice de falta, en éste una acción o gesto revela una situación que no está dada. La situación derivada de la acción se infiere de inmediato o por razonamiento complejo, aquí el índice es de falta ya que en el relato se crea un agujero. En *Tiempos modernos* Charlot pasa de una acción, sea accidentalmente o no, a una situación, por ejemplo: cuando cae de la parte trasera de un camión una bandera roja como señal preventiva, ésta es recogida por Charlot, en ese preciso momento una manifestación de obreros aparece tras él, quien ondea la bandera con intención de devolverla, pero llega la fuerza pública y lo encarcela como el líder de la multitud rebelada, una acción honesta e insignificante lo lleva a una situación desafortunada⁶².

El otro índice es el de equivocidad, en este caso dos acciones que son diferentes en menor medida la una de la otra, pueden llevarnos a situaciones muy opuestas, situaciones que pueden ser una real y la otra inverosímil, las dos pueden ser verdaderas o pueden pasar a ser una real y la otra aparente, por ejemplo: en la escena de un crimen un hombre es encontrado con un arma en la mano, el sujeto puede ser el asesino, pero también puede ser que llegó después del homicidio y sólo acababa de recoger el arma. Puede ser que el hombre siendo inocente sea tomado por culpable o que habiendo cometido el crimen la investigación gire en sentido contrario y sea tomado por inocente⁶³.

⁶² DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 1: La imagen movimiento*. Pág. 228.

⁶³ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 229.

Hemos mencionado ya la imagen-percepción y la imagen - acción como constitutivas de la primigenia imagen-movimiento, pero estos dos lados de la desviación o intervalo no lo explican, pues hay un intermedio, contenido por el intervalo mismo, éste es la imagen afección, ésta no lo llena ni lo rebasa, simplemente está en él. Ella surge en el sujeto, entre una percepción de alguna forma perturbadora y una acción vacilante. Allí el sujeto y el objeto convergen en uno, esto quiere decir la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo o se siente por *dentro*. Hay según Deleuze movimientos exteriores que absorbemos y que no pasan a ser objetos de percepción ni actos del sujeto sino que marcan la coincidencia de sujeto y objeto a partir de una *cualidad como estado vivido*. Deleuze hace alusión a la definición de Bergson sobre la afección, "una especie de tendencia motriz sobre un nervio sensible"⁶⁴ a la cual agrega que cuando una cara receptiva inmovilizada, absorbe un movimiento y no lo refleja, la respuesta no es más que un esfuerzo motor, es decir, que entre la percepción y la acción, está la afección restableciendo la relación entre ambos, mas en ella el movimiento ya no es un movimiento de traslación sino un movimiento de expresión.

Hay dos signos de la imagen-afección: la cualidad-potencia expresada por un rostro o sus equivalentes y la cualidad- potencia expuesta en un espacio. En el primero nuestra imagen o el primer plano, es el rostro, el elemento inmóvil que nos presenta movimientos de expresión, emociones, sentimientos, y pasiones. El segundo signo abandona el primer plano y por ende el rostro, asumiendo planos más complejos que van más allá de la distinción entre primer plano, plano medio y plano general. En este caso están los personajes, los objetos, los animales como estados de cosas. Personajes y sus características propias, su papel en la sociedad, objetos con su utilidad, relación entre personas y objetos o animales, todas éstas son cualidades o

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Pág. 100.

potencias, de alguna forma son lo posible. Todo esto aparece no en un espacio determinado sino en espacios cualesquiera. En principio espacios cerrados, fragmentados, creados por fragmentos, después, espacios como dimensión de lo espiritual, un todo espiritual, abierto que creamos o reconstruimos. Espacios poblados o vacíos, potencialidad de lo vacío, eso es lo que caracteriza al espacio cualquiera como potencialidad pura, representa sólo potencias y cualidades puras independientemente del estado de cosas y del medio que los actualiza. Las sombras, el blanco, los colores sucintan y componen espacios cualesquiera, espacios vacíos o poblados.

Antes hicimos mención a la imagen mental o imagen relación. La imagen-mental no inspira acciones, sino actos que implican necesariamente el elemento simbólico de una ley (de intercambio). No inspira percepciones, sino interpretaciones que desembocan en el elemento del sentido y tampoco afecciones sino sentimientos intelectuales de relaciones como: *porque, aunque, por tanto, entre otros*. Los demás tipos de imagen incluían lo mental, aunque no hacían de lo mental el objeto propio de una imagen, una imagen especial, con sus propias figuras. La imagen-mental según Deleuze es una imagen cuyos objetos de pensamiento, son objetos con una existencia independiente del pensamiento. *Es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos y sentimientos intelectuales*⁶⁵.

No es una imagen que representa directamente el pensamiento de una persona o el puro pensamiento, pero a diferencia de las otras variedades de imagen establece con el pensamiento una relación nueva y más cercana. El director inglés Alfred Hitchcock ha sido uno de los cineastas que se ha dedicado a introducir la imagen-mental en el cine, a usarla como

⁶⁵ Ibid., Pág.227.

complemento de las demás imágenes. A menudo en sus obras hace uso de los razonamientos, arrastra la historia por medio de un orden lógico, no sin atrapar la atención del espectador de principio a fin. En Hitchcock la interpretación es fundamental, las situaciones, espacios e imágenes que crea exigen un alto grado de interpretación. Las relaciones que se entretajan en sus historias conducen al personaje y sus acciones a un constante devenir, en la transmisión de su propio estado de cosas, la historia misma da giros inesperados, armando progresivamente las piezas de un rompecabezas. Todo esto exige del cuadro una preelaboración rigurosa de un encuadre, la minuciosa construcción del cuadro, donde Hitchcock pone a prueba toda su inventiva, toma el conjunto por sus partes, y va tejiendo por puntos una vasta pieza cinematográfica.

Conforme a la tradición filosófica hay dos tipos de relaciones en la imagen-mental, en las relaciones naturales se pasa fácil y naturalmente de una imagen a otra. Las relaciones abstractas hacen referencia a una circunstancia por medio de la cual se contrastan dos imágenes que no están unidas naturalmente. A partir de estos dos tipos de relaciones surgen signos característicos de la imagen-mental. En cuanto a las relaciones naturales están las marcas que son términos que conducen a otros términos en una sucesión tal que pueden ser interpretados por el espectador y los personajes mismos, aunque afirma Deleuze que puede ser que un término rompa con la trama, salte por fuera de la sucesión de términos y se manifieste por oposición a ella, esto se conocería como *desmarca*. Respecto a las relaciones abstractas, se erige el *símbolo* no como una abstracción sino como objeto concreto portador de complejas relaciones o de cambios de una misma relación entre un personaje y otros o consigo mismo.

2.1.2. Crisis de las sensaciones sensoriomotrices y surgimiento de situaciones ópticas y sonoras puras.

El paso de los nexos sensoriomotrices a las situaciones ópticas y sonoras puras, sólo puede ser entendido partiendo de la crisis de la imagen-movimiento, más específicamente de la imagen-acción. Alfred Hitchcock es quien nos lleva al límite de la imagen-acción y por consiguiente de la imagen - percepción y de la imagen-afección.

A través de la imagen-mental, este cineasta penetra, transforma y sobrepasa el conjunto de imágenes características del cine clásico. Hitchcock está muy cerca de un cine *para videntes*, sus personajes se ven sumergidos en situaciones ópticas puras, imposibilitados para actuar. En algunas obras de este autor no se consolida la imagen-movimiento y sus variedades sino que se pone en entredicho su status, su condición de imagen característica del cine, pues sobreviene la ruptura de las relaciones sensoriomotrices en los personajes presentes en una situación muy particular, una situación óptica y sonora pura, con lo cual surgen los primeros indicios de una nueva imagen, de un nuevo cine.

Hitchcock evidencia algo que inquietaba con anterioridad a algunos realizadores: una situación totalizadora no podía centrarse en una sola acción sino que la acción debía conformar un conjunto dispersivo, abierto. De la misma manera se creía que no había en el cine una historia, al respecto dice Deleuze, que no debía haber una acción preformada que hiciera posible de la situación globalizante prever cualquier cambio, *el cine no podía transcribir acontecimientos ya realizados sino que tenía que llegar al acontecimiento mientras se realizaba*⁶⁶.

⁶⁶ *Ibíd.*, Págs. 286-287.

No obstante, la crisis de la imagen-acción en el cine se vio reflejada plenamente después de la Segunda Guerra Mundial, en especial en los países vencidos. Los motivos eran de índole económica, social, política, moral y dentro del arte mismo. En particular fueron una razón de transformación en el cine: las consecuencias mismas de la guerra, el despertar de las conciencias de las minorías, la expansión de las imágenes en el mundo, el influjo de las nuevas tendencias de la literatura en el cine, etc. Con la crisis de la imagen tradicional en el cine, se ven afectados los encadenamientos, la acción-reacción, los nexos sensoriomotores que generaban la imagen-acción, entonces, nace la urgencia de emplear nuevos signos, signos que den cuenta de la dispersión, de la confusión y de los hechos imprevistos que nos presenta esta nueva clase de imagen.

Deleuze identifica cinco caracteres que parece, recogen la esencia de la *imagen emergente*⁶⁷.

1. *La situación dispersiva*: Ya no se habla de la imagen con relación a una situación globalizante sino dispersiva. Hay una multitud de personajes, de participación moderada, pasan de ser personajes importantes a ser secundarios, es una misma realidad la que los envuelve, mas éstos están dispersos en ella.

2. *Los vínculos deliberadamente débiles*: Se ha truncado la linealidad narrativa característica de la imagen-acción, se rompió la línea que daba continuidad a unos acontecimientos en otros, los encadenamientos son cada vez más débiles y el azar termina siendo el único hilo conductor. El acontecimiento aparece de repente, a veces tarda demasiado en realizarse y

⁶⁷ *Ibíd.*, Págs. 288 – 292.

cuando se da, no será precisamente a quien pertenece. Hay un vínculo entre estos aspectos del acontecimiento: lo dispersivo, lo directo en proceso de realizarse y lo no perteneciente.

3. *La forma vagabundeo:* La sensación sensoriomotriz ha dado paso al vagabundeo, a la caminata, al paseo, al ir y venir continuo. El vagabundeo obedece a una necesidad interior o exterior, es necesidad de escape, de fuga continua entre situaciones ópticas puras, la estructura activa y afectiva que constituía un horizonte para el cine, se ha deshecho en provecho de un deambular, un deambular en espacios cualesquiera, en calles, edificios abandonados, en parques, entre otros.

4. *La toma de conciencia de los tópicos:* Ante esta situación dispersiva, desconexa, lo que mantiene al conjunto son los tópicos. Sólo los tópicos sostienen al conjunto frente a una realidad abierta, personajes de débil interferencia y acontecimientos no pertenecientes. Todo aquello está fundamentado en tópicos comunes de una época o de un momento, en temáticas ópticas y sonoras, imágenes ondulantes, tópicos que transitan por el mundo exterior, pero que se insertan en las personas y conforman su mundo interior, son tópicos psíquicos a través de los cuales se piensa y se siente; tópicos que son nada más que un elemento más de la realidad, realidad donde se retroalimentan tales tópicos físicos, ópticos y sonoros, y psíquicos.

5. *La denuncia del complot:* El cine seguirá y captará para el mundo el complot criminal que como organización del poder actuará sobre la sociedad de un modo distinto, este complot es criminal en cuanto reproduce la miseria tanto exterior como interior del mundo y de la conciencia, hace que lo que para nosotros los seres humanos es intolerable cobre un sentido real. En el

cine el criminal ya no es un individuo en particular sino que se confunde con los medios de difusión, escucha y vigilancia (el complot criminal del que hablamos nos hace pensar en la diferencia del crimen que se nos muestra en principio en películas como el *Padrino* comparado con el crimen de películas como *Matrix*), es decir, dejará de haber un eje de acción que expanda un acto hipnótico, el poder no estará individualizado y oculto, sino que se confundirá con sus efectos, con sus propios medios de difusión, así el complot está en los mass media, la radio, la televisión, la reproducción sistemática de imágenes y sonidos.

Estos cinco caracteres definen la crisis de la imagen-acción, más no constituyen la nueva imagen, estos caracteres son más bien condiciones necesarias para la disolución de la imagen-acción y el surgimiento de la imagen nueva⁶⁸. Esta crisis patente del cine es una crisis de la imagen-acción y del sueño americano, hay un cuestionamiento de los vínculos sensoriomotores, sin embargo, la organización misma del cine hace fuertes los controles sobre la actitud crítica del cineasta, se imposibilita engendrar una nueva imagen de los tópicos comunes en general y de ponerlos contra ellos, esta forma de hacer cine con la imagen-acción se arraiga como tradición que es difícil de sustraer del acto de creación, el cine de la imagen - acción prevalece en Norteamérica representado por los filmes de éxitos comerciales, del sexo y de la violencia.

En estas condiciones Europa se postula como la candidata apropiada para dar nacimiento a la nueva imagen, esto por poseer mejores garantías al haber más libertad frente a la tradición. La crisis de la imagen-acción se produce antes que nada en Italia aproximadamente en 1948 tras la caída del

⁶⁸ *Ibid.*, Pág. 14.

dictador Benito Mussolini. En Francia esto no es posible hasta el surgimiento de la "nueva ola", encabezada por Jean Luc Godard, dado que hasta entonces este país decidió ejercer una participación explícita en la resistencia, apareciendo como uno de los miembros victoriosos de la guerra, esta situación no fue propicia para la aparición de una nueva imagen en el cine francés que aún se desarrollaba en el ámbito de una imagen-acción tradicional. Italia no podía considerarse un país vencedor, pero a diferencia de Alemania, tenía a su servicio una institución cinematográfica distanciada en forma relativa del fascismo y tenía una resistencia sumada a una vida popular subsistentes en un medio opresivo.

Crear una nueva imagen implicaba partir de cero, romper con todos los logros obtenidos por la tradición norteamericana, era una imagen que surgía en limpio, una imagen capaz de comprender lo disperso, lo inorganizado, esto comporta en el fondo las pretensiones de un nacimiento, el peculiar origen del movimiento neorrealista. Directores como Rossellini con sus obras *Roma, ciudad abierta* y *Paisa*, dan cuenta de una realidad abierta, dispersiva y fragmentaria que pone en cuestión las formas de la imagen-acción, o De Sica con sus obras primas *El ladrón de bicicletas* y *Umberto D*, son un ejemplo latente del vagabundeo, de la búsqueda, del azar, de los acontecimientos inesperados.

2. 2. IMAGEN-TIEMPO

2. 2. 1. Las imágenes ópticas y sonoras puras.

El guionista francés Antonin Artaud describe en la afirmación siguiente las cualidades de un nuevo cine a la luz de las imágenes puramente ópticas y sonoras: "*Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales y en que el drama surgirá de un contraste hecho para los ojos,*

*extraído, si puede decirse, en la sustancia misma de la mirada y que no proviniera de circunloquios psicológicos de esencia discursiva y que son simplemente textos traducidos visualmente. No se trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje escrito en el que el lenguaje visual no sería más que una mala traducción, sino antes bien de hacer patente la esencia misma del lenguaje y de transportar la acción a un plano donde toda traducción fuera inútil y donde esta acción actúe casi intuitivamente sobre el cerebro*⁶⁹.

Estas palabras de Antonin Artaud componen las anotaciones previas al guión del filme realizado por Germaine Dulac: *La concha y el reverendo* (La coquille et le clergyman) de 1973. Esta preocupación de Artaud por un filme puramente óptico es la misma que conduce a Deleuze a configurar una concepción particular del cine moderno, esta inquietud se percibe a lo largo de los dos volúmenes que escribe sobre cine, Cine 1: *La imagen -movimiento* y Cine 2: *La imagen - tiempo*.

Respecto a una dualidad que se manifiesta en el cine y que pone en discusión Artaud, es decir, la existencia de un cine puro o absoluto y de otro lado un cine narrativo lineal, Deleuze resalta la salida que Artaud ofrece a dicho dualismo. Este último sostiene que el cine abstracto es puramente visual, sí, mas carece de ciertos afectos, no propaga sensaciones que pueda captar el ojo humano. Artaud rescata un cine óptico puro, aunque este cine debe tocar los hilos del alma, producir sensaciones afectivas que exciten al sistema nervioso, debe mantener un elemento propio que participe del nacimiento, de la vibración intensa del pensamiento, antaño apresado y que gracias a ese cine puramente visual encontrará una salida. Adicionalmente Artaud considera que: *el cine implica una subversión total de los valores, un*

⁶⁹ ARTAUD, Antonin. El cine. Madrid. Alianza Editorial. S.A. 1988. Pág. . 87.

*trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor*⁷⁰. Este nuevo cine evidencia un tipo diferente de imagen, ya no obedece a imágenes sensoriomotrices, supera la imagen-acción, pues rompe con los encadenamientos de tipo excitación-respuesta, acción-reacción, aquellos nexos sensoriomotores que sostienen la imagen acción.

La urgencia de este nuevo cine consiste en alcanzar imágenes ópticas y sonoras puras que están llamadas a conmover el alma, imágenes que sobrepasan la imagen-acción desde dos puntos de vista, desde la posición del espectador que ve la imagen y por supuesto desde la posición del personaje que se ve en la pantalla, este personaje ya no está inmerso en una situación sensoriomotriz, este es un nuevo tipo de personaje en una situación muy particular, es decir, una situación óptica sonora pura. El personaje deambula y se relaciona con imágenes ópticas y sonoras.

Como hemos expresado anteriormente, la imagen movimiento es sólo un tipo de imagen que se divide en otras imágenes. No obstante las imágenes ópticas y sonoras puras no pertenecen propiamente a las imágenes movimiento. Es importante destacar la relevancia del uso constante del plano fijo o el plano secuencia en este nuevo cine, estrechamente relacionado con las imágenes ópticas sonoras. A pesar de esto, Deleuze aclara reiteradamente que en algunos casos puede que no haya plano fijo ni plano secuencia, hay tanto movimiento de la cámara como captado por la cámara, aun así lo significativo es que tal movimiento es un falso movimiento puesto que está reducido u obedece al juego de las imágenes ópticas sonoras, imágenes que pueden estar afectadas de movimiento, pero no es el movimiento de tipo sensoriomotor. De ahí que las imágenes ópticas y sonoras que todavía están en movimiento, se encuentran ligadas a imágenes

⁷⁰ *Ibíd.*, Pág. 7.

que ya no son imágenes-movimiento.

Deleuze relaciona mucho el nuevo cine con la literatura moderna, acomoda para el cine cuatro características que desarrolla Alain Robbe-Grillet, Deleuze considera que el nuevo cine es un cine para los ojos, no para la acción, éste se caracteriza por el privilegio de lo óptico y de lo auditivo ya que en él "no hay menos de sonoro que de óptico"⁷¹, otorga preponderancia a lo óptico dado que el ojo es el órgano menos corrompido, más apto para ayudarnos a suspender nuestros juicios sobre las imágenes sensoriomotrices, sobre las metáforas, sobre las significaciones, sobre todo aquello que no nos deje ver las cosas como tal. La vista es el sentido que discierne las imágenes corrientes que no tienen que ver, de las imágenes que siempre muestran algo libre de recuerdos, de asociaciones de ideas y de metáforas.

En la segunda característica Deleuze define las imágenes no como los objetos o personas en sí mismas, sino como las descripciones de los objetos, entonces en lo que concierne al nuevo cine, no nos deja ver las cosas y las personas sino las descripciones de éstas. Puede ser, según Deleuze, que la descripción óptica del objeto llegue al punto de remplazar al objeto mismo, de borrarlo.

La tercera característica del nuevo cine deja claro que la imagen óptica pura no es una imagen objetiva, no debe estar relacionada con la objetividad de las cosas. De este modo la imagen óptica pura es una descripción que borra al objeto, entonces el nuevo cine, es el cine de la subjetividad total. Para ilustrar esta característica Deleuze recurre a la película *Taxi Driver* (1976) de Martín Scorsese, cuyo guión fue escrito por Paul Schrader en 1973. Robert

⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Image mouvement image temps* (les cours de Gilles Deleuze) cours vincennes -St Denis. 18/05/2005. www.webdeleuze.com. 27/04/2005. Pág. 2.



De Niro interpreta a Travis Bickle un veterano de Vietnam que debido a su insomnio se dedica a conducir un taxi todas las noches, según Deleuze, es el personaje que pasea, que está en una situación sensoriomotora en cuanto conduce a su automóvil pero *su atención es como flotante*, él está en una situación delirante, apesado en su pequeña caja metálica, como conductor está en una situación sensoriomotora, mas gran parte de él está en una situación óptica pura porque pone toda su atención en lo que sucede sobre el andén. En la primera escena de la película el taxi surge en medio de la noche envuelto por el humo y el vapor de una calle neoyorquina, esa imagen "es sin duda una visión de la ciudad de hoy como el infierno sobre la tierra. Vagando por el mundo como un lobo a punto de mostrar los primeros síntomas de la rabia, se encuentra Travis Bickle"⁷².

La situación óptica pura en la que se encuentra Travis es tal que corta con la articulación percepción-acción, su trabajo como taxista le permite vagar por un ambiente sórdido y mugriento de carne que le atrae y a la vez le repugna: pasa en su automóvil y ve un grupo de prostitutas, hombres que pelean y un niño buscando en el basurero. Travis es un hombre imposibilitado por su soledad, por su autoaislamiento, esto le permite ser espectador de cuanto le rodea, cumplir la función de vidente, dentro de esa caja ambulante hay un hombre solo que nos manifiesta su estado solipsista en un monólogo de la película: *La soledad me ha perseguido siempre. A todas partes. En los bares y en los automóviles, calles, tiendas... en todas partes. No tengo escapatoria. Soy el hombre solitario de Dios.* En una situación óptica florece un sentimiento de intolerancia ante las cosas que se observan, esta no es una situación de indiferencia, por el contrario es una vibración que penetra nuestra alma y la estremece.

⁷² BRODE, Douglas. *Las películas de Robert De Niro*. Barcelona. Odín Ediciones. 1996. Pág. 96.

En el momento de elaborar el guión de *Taxi Driver*, Schrader, creía que el personaje de un taxista podría ser el homólogo preciso del hombre subterráneo de Dostoyevski, basándose en la obra *Memorias del subsuelo*, un personaje solitario que vaga por la moderna ciudad sin establecer un contacto directo con su entorno.

Travis deambula por la ciudad en su taxi, en una situación sensoriomotora respecto a la calzada, pero con relación a lo que ve en la acera está en una situación óptica y sonora pura.

Por último, la cuarta característica hace referencia al compromiso social explícito que el artista asume y que manifiesta en su obra. Deleuze asevera que para Robbe-Grillet la literatura moderna no adopta un compromiso directo, él no cree en el compromiso, piensa que el arte hace sus propias mutaciones en y por sí mismo. Y que los cambios sociales que se produzcan los suscitará sólo trabajando por su cuenta. En definitiva, la tarea de todo arte y en especial del cine consistirá en producir imágenes ópticas puras, sin descontar lo sonoro, imágenes que no serán del todo indiferentes aunque, no asumirán un compromiso totalmente explícito, tal como lo afronta el realismo socialista de corte sartreano⁷³.

2.2.2. La experiencia del neorrealismo

El cine puramente visual al cual nos hemos referido por medio de Antonin Artaud, es un cine que además del plus de realidad (formal o material) que produce, ofrece una salida al pensamiento, es una imagen-pensamiento que para Deleuze debe ser buscada más allá de la imagen-movimiento, esto quiere decir que la imagen sobrepasará al movimiento obedeciendo a otros tipos de signos que dan cuenta de situaciones que no son ya de la relación

⁷³ Véase: ROBBE, GRILLET, Alain. *Por una nueva novela*. Barcelona. Seix Barral. 1965. 188. Págs.

percepción - acción, sino de encuentros, de la espera y de lo imprevisto.

Encontramos un cine tal en el neorrealismo. Este movimiento, si así se le puede denominar, es difícil de definir porque sus representantes no tienen una premisa única con la que deben conducir su trabajo, todos comparten ciertos criterios implícitos que han surgido debido a sus propios intereses, a pesar de ello unos difieren de otros en muchos aspectos. Rossellini, considerado padre del neorrealismo, ha querido dejar por sentado lo difícil que es encontrar una definición correcta a la palabra: *sabrán que ha habido en Parma un congreso sobre el neorrealismo: se ha estado discutiendo sobre el tema mucho tiempo y el término continúa confuso. En la mayoría de los casos es una etiqueta. Para mí es, sobre todo una postura moral desde la que se observa el mundo*⁷⁴. En algún momento cada creador ha sugerido una definición de acuerdo a sus propias urgencias, a sus necesidades, Rossellini encuentra una definición personal, casi íntima del término: *el neorrealismo consiste en seguir a un ser, con amor, en todos sus descubrimientos, todas sus impresiones, se trata de un ser muy pequeño bajo algo que le domina y que, de repente le golpeará horriblemente en el momento preciso en que se encuentre libremente en el mundo sin esperar nada*⁷⁵.

El cine de Rossellini corresponde a un neorrealismo exterior, de situaciones, de lugares, de paisajes, de calles, algo que no descuenta al aparecer de seres, personajes, son sus sentimientos, emociones y pasiones. Sin embargo, hay un neorrealismo interior como el de Michelangelo Antonioni que él mismo define como la manera o el método de seguir a un personaje

⁷⁴ ROSELLINI, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona. Paidós. 2000. Pág. 61.

⁷⁵ *Ibid.*, Pág. 62.

con la cámara hasta develar sus pensamientos más recónditos⁷⁶. Pero creemos que pese a este contraste, tanto Rossellini como Antonioni coinciden en sus definiciones de neorrealismo y tal vez su intención sea parecida a la hora de hacer cine.

Por su parte Deleuze retoma una definición de Zavattini, el neorrealismo es un "arte del encuentro, encuentros fragmentarios, efímeros, entrecortados, malogrados"⁷⁷. En lo relativo a seguir a los personajes y captar su entorno, Rossellini considera que su cine es un cine de la espera, en él hay una relación palpitante con los personajes al entrar en contacto con la *realidad de las cosas tal como son, hasta que en el instante menos esperado caen en una verdad revelada*⁷⁸. Rossellini no captura ese instante culminante sino la propia espera, una espera que requiere del acoso constante de la cámara, un acercamiento en busca de la confesión del personaje como en *Europa 1951*, cuando el marido quiere que su esposa reconozca que ama a otro, está acorralada por un hombre celoso que desea su confesión y por la cámara acosadora, atenta a cualquier gesto, movimiento o silencio revelador de la mujer.

Como ilustración de los encuentros señalados por Zavattini, está *Paisa* de Rossellini, *Ladrón de bicicletas* y *Umberto D* de De Sica. En *Paisa* hay dos episodios claros de encuentros, en Sicilia una joven indica a una unidad de soldados americanos el camino que deben tomar en su misión de reconocimiento, inmediata al desembarco. Carmela, la joven, se queda con Robert, un soldado que cumple la función de centinela en un castillo

⁷⁶ ANTONIONI, Michelangelo. *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona. Paidós. 2002. Pág. 38.

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 2.

⁷⁸ ROSSELLINI, Roberto. Op. Cit. Pág. 13

abandonado, después de un mutuo acercamiento, el soldado es alcanzado por una bala alemana y muere, en su momento ella se hará matar también. En el episodio de Nápoles está el soldado americano de color y el niño, éste último advierte al militar *¡si te duermes te robo las botas!* el hombre canta a su patria y queda finalmente dormido. Al ver de nuevo al niño, no resiste las ganas de castigarlo, pero él (el niño) le lleva a su casa, en las cuevas de los refugiados de Margellina, desde donde el soldado huye atemorizado. *Ladrón de bicicletas* es el encuentro del hombre con su propia desgracia, con el desamparo y la desesperanza, es un obrero que consigue un empleo pegando anuncios, necesita una bicicleta para ello, entonces, con su mujer decide vender unas sábanas para poder comprarla, en su primer día le roban su instrumento de trabajo, esto le lleva a involucrarse en situaciones difíciles en las que siente que rodeado de tanta gente se encuentra completamente sólo. En *Umberto D*, De Sica muestra cómo entre esquemas sensoriomotores surge una situación óptica pura⁷⁹. María la criada encinta, abandonada por un vil hombre, se lamenta, toma una blusa, atraviesa el pasillo que la lleva a la cocina, estando allí deja unas hojas escritas sobre la mesa, toma agua del grifo para beber y espantar las hormigas, mira a través de la ventana el patio sucio donde un gato salta al tejado. Enciende un diario para acabar a las hormigas, calienta agua y se dispone a moler café sentada en una silla, de un puntapié cierra la puerta, observa su vientre y parece que abrigará en él todas las cosas horribles del mundo, no deja de llorar en su rostro inmóvil.

Todo esto que nos describen las imágenes del cine moderno no es más que el límite de lo intolerable, el abandono del ser frente a una situación que lo incapacita, lo vuelve frágil y vulnerable, como Ingrid Bergman encarnando a Karin en la isla de *Stromboli*, convive con gente que no conoce,

⁷⁹ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 12.

acostumbrada a otro ambiente, está embarazada de su marido Antonio y lo que le revela la isla le pone en una posición inactiva tal que la deja casi sin aliento: la pesca del atún, el volcán en erupción, el escaso entendimiento con los nativos etc.

Muchos de los autores considerados neorrealistas han trabajado con niños, entre ellos están Rossellini, De Sica, Fellini... Este último contempla reiteradamente la importancia de la visión en el cine, para ello aborda el asunto del niño que asombrado por las maravillas del mundo que aún no conoce, tiene más de visionario que cualquier ser humano, así el director Federico Fellini dice: *pienso que de niños todos mantenemos una relación difusa, emocional y soñada con la realidad; para el niño todo es fantástico porque es desconocido, nunca visto, nunca experimentado. El mundo se presenta ante sus ojos totalmente desprovisto de intenciones, de significados, vacío de síntesis conceptuales, de elaboraciones simbólicas: es tan sólo un gigantesco espectáculo, gratuito y maravilloso, una suerte de ameba viviente e ilimitada, dentro de la que convive todo, sujeto y objeto, confuso en un único flujo imparable, visionario e inconsciente, fascinante y terrorífico, del que no han emergido todavía las cimas, los confines de la conciencia*⁸⁰. Para Fellini esta visión infantil está ausente en la madurez, entonces, la tarea del cine moderno conforme a Fellini, consiste en sacar a flote en el estado de conciencia la facultad visionaria, que los niños poseen.

Deleuze rescata el papel del infante en De Sica, manifestando que el niño respecto al adulto está incapacitado para actuar libremente, lo que le capacita en mayor medida para ver y oír. Así, Deleuze considera que en la pantalla los personajes pasan del rol activo a poner en función su facultad visionaria, es decir, que dejan a un lado sus actividades cotidianas para

⁸⁰ FELLINI, Federico. Hacer una película. Barcelona. Paidós. 1999. Pág. 129.

pasar a una visión interior en la cual se gestan todo tipo de emociones y sentimientos como el amor, la alegría, la compasión, la tristeza, etc., Es por ello que Deleuze cree que el cine moderno, "es un cine de vidente, ya no es un cine de acción"⁸¹.

En este nuevo cine el personaje se convierte en un espectador de las situaciones en las que participa, dice Deleuze que dicho personaje por más que se mueva, corra y se agite, la "*situación en la que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción*"⁸². En este autor es importante resaltar que ante un estímulo o desafío el personaje no reacciona sino que se congela en el estado receptivo y no participa de la acción, sino que es presa de una visión, como en *Osesion* de Visconti, donde para el espectador aparece una heroína vestida de negro de una sensualidad delirante aunque es más visionaria que seductora, es más sonámbula que enamorada.

Según Deleuze se trata de abandonar por completo lo sensoriomotor, de romper en el cine moderno con el esquema acción-reacción y de revelar las cosas en su desnudez, revelación de una veracidad tal, de una crudeza visual y sonora tal que resultan intolerables, al punto de semejarse a una pesadilla⁸³. En un principio se presentaba el vagabundeo y nexos sensoriomotores débiles pero su presencia se da en función de un desarrollo progresivo, donde finalmente surge lo que realmente constituye la imagen del

⁸¹ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 13.

⁸² *Ibíd.*, Pág. 13.

⁸³ *Ibíd.*, Pág. 14.

cine moderno: la aparición de situaciones ópticas y sonoras puras.

En el cine moderno las situaciones puramente ópticas y sonoras nos remiten a nuevos signos, los *opsignos* y los *sonsignos*, éstos corresponden a una diversidad de imágenes que pertenecen a la banalidad de lo cotidiano o bien obedecen a circunstancias límites o situaciones excepcionales. Lo primero puede estar representado por lo más llano o simple como una fábrica, un teatro desolado o el desierto, y lo segundo corresponderá a momentos en extremo importantes como un temblor de tierra, un tornado o la erupción de un volcán. Para Deleuze estos no son dos aspectos fuera de lo corriente, pues en cualquiera etapa de la vida estamos expuestos a situaciones cotidianas o situaciones límites⁸⁴.

Las situaciones ópticas y sonoras puras derivan en imágenes objetivas y subjetivas. En Fellini está representada en la imagen subjetiva, a través de los recuerdos de infancia, los sueños y las fantasías, donde el personaje no actúa sin verse él mismo actuar. La imagen subjetiva es reconocida por el término *instatado* que es una clase de *opsignos*. La otra clase de *opsignos* se conoce como *atestado*, en ella figuran las imágenes objetivas, donde se atestigua, se confirma la certeza de algo como un accidente, un robo o la erupción de un volcán, donde se observa no la aparición de nexos sensoriomotores sino el desplazamiento de figuras.

Tanto lo trivial y lo extremo, como lo subjetivo y lo objetivo, dice Deleuze, tienen un valor relativo, valen para una imagen y no para el conjunto, valen para la imagen-acción que contrarrestan, pero no valen para la nueva imagen en su totalidad⁸⁵. Son antes que nada dos polos entre los cuales hay

⁸⁴ *Ibíd.*, Pág. 35.

⁸⁵ *Ibíd.*, Pág. 18.

un constante discurrir. Así, de las situaciones más triviales se desprenden fuerzas muertas comparables a las fuerzas vivas de una situación límite. Muchas veces en una situación cotidiana subsisten aspectos de algún acontecimiento límite, de igual modo en situaciones extremas pueden converger tiempos muertos o espacios vacíos. Esto también se refleja en la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo, cuando entre lo real y lo imaginario se establece una relación de indiscernibilidad. Por ejemplo: Fellini, en su obra aparecen imágenes, estas pueden tratarse de evocaciones o fantasías, más esas imágenes no se organizan como espectáculos sin hacerse objetivas, es la fantasía como la realidad del espectáculo.

Por último, los opsignos y sonsignos no son originarios del neorrealismo, Deleuze afirma que Yasujiro Ozu es el creador de filmes en los cuales desarrolló situaciones ópticas y sonoras puras pertenecientes a un contexto particular: el japonés. En Ozu es clara la presencia del vagabundeo ya sea el recorrido en tren, en bicicleta o a pie, un ejemplo puede ser la visita de los abuelos de la provincia a la ciudad, las vacaciones de un joven que implican un regreso a casa o la huida de alguien del núcleo familiar. No obstante, para Deleuze, lo importante no es más que "la banalidad cotidiana aprendida como vida de familia en la casa japonesa"⁸⁶. En Ozu, por supuesto, no está manifiesto lo extraordinario, en él priman los espacios vacíos y las conversaciones triviales: la imagen pura visual del personaje y de su entorno y de lo que éste dice. Por esta razón Deleuze no comparte la idea de Schrader cuando distingue lo *cotidiano* y la *disparidad*, donde una acción decisiva rompe con el orden de lo cotidiano⁸⁷.

⁸⁶ Ibid., Pág. 28.

⁸⁷ SCHRADER, Paúl. *El estilo trascendental en el cine*. Madrid. Ed, JC. 1999. Pág.68.

Para Deleuze el cine de Ozu es un cine de lo cotidiano, de lo trivial, incluso la muerte es vista desde este ángulo, como en *último capricho* (Tokio boshoku) donde una joven tras un fuerte comentario sobre su padre muerto revienta en llanto. Esto para nuestro autor no implica una oposición de lo extremo ante lo trivial o lo cotidiano.

En Ozu todo es ordinario y regular, el mundo es algo simple que el hombre se encarga de perturbar, de acuerdo a Leibniz, Deleuze considera que el mundo es una serialidad que se constituye y organiza de acuerdo a leyes ordinarias, pero que ese mundo se nos aparece en fragmentos, al punto que creemos en disparidades y discordancias como en cosas extraordinarias⁸⁸.

Por otro lado en Ozu, los espacios vacíos cobran una importancia en tanto estados puros de la contemplación, son lugares sin personajes ni movimientos, interiores sin ocupantes y exteriores desiertos. En este autor no se puede confundir el espacio vacío que son situaciones ópticas y sonoras puras de las naturalezas muertas. Estas últimas no suponen la ausencia de un contenido posible sino que constituyen la presencia de un objeto que se envuelve en sí mismo o se convierte en su propio mundo. Deleuze coloca como ejemplo el jarrón al final de *Banshun*, este intercala la sonrisa de la joven y sus lágrimas emergentes. Hay un cambio, un devenir, se ha pasado de un estado a otro en el tiempo. El tiempo es condición necesaria de lo que cambia, pero él mismo no cambia, es el tiempo en estado puro, una imagen directa del tiempo, en el que éste posibilita la forma inmutable del cambio que se produce. La naturaleza muerta es el tiempo, un tiempo que no cambia, más en él algo cambia, el cambio del tiempo implica la aparición de otro tiempo hasta el infinito.

⁸⁸ Ibid., Pág. 32.

En Ozu las naturalezas muertas duran, el jarrón tiene su duración, es el tiempo del jarrón, éste no es más que la representación de lo que permanece, en el transcurso de los estados cambiantes. "Una bicicleta -dice Deleuze- también puede durar, es decir, representar la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de permanecer, de quedarse inmóvil, apoyada en la pared"⁸⁹. La bicicleta también es una representación directa del tiempo, es el tiempo en su máxima expresión, amparando aquello que cambia constantemente, es la forma de lo inmutable llenada por el cambio. En el cine occidental hay una distinción clara de lo trivial o cambiante y de lo cosmológico y duradero, en cambio en el cine japonés, ambas cosas se entrecruzan, al punto en que en un mismo horizonte se fusionan lo cósmico y lo cotidiano, lo cambiante e inmutable, *un solo y mismo tiempo* como forma inalterable de lo que cambia. En última instancia, según Deleuze, es la función del cine moderno, hacer sensibles el tiempo y el pensamiento, postulando a la trivialidad cotidiana como piedra de toque en la desintegración de los nexos sensoriomotores y la aparición de situaciones ópticas y sonoras que mantienen a los sentidos en libre disposición y los ponen en relación directa con el tiempo.

⁸⁹ *Ibíd.*, Pág. 32

THÉÂTRE des CHAMPS-ÉLYSÉES
 REVEILLON DU 31 DÉCEMBRE À 21^h

RENÉ CLAIR
SUPER 8
MINI

MARGUERITE CARRÉ
YVONNE GEORGE
BONS DOUBLES
CARYATHIS
JASMINE
MAURIZI

FRANCIS PICABIA
MARCEL LEVESQUE
ROMAIN CARBÉLLO
DE L'OPÉRA
JEAN BORLIN
MARCEL BAIN
MAN-RAY

1924 ←

JEANNE BOUBLE
SARAH RAFAEL

REVEILLON
DE
FRANCIS PICABIA

ERIK SATTE
REPRÉSENTATION
UNIQUE

ORCHESTRE
JAZZ-BAND
"THE GEORGIANS"

OPÉRISÉE
 PAR
ROLF DE MARÉ DE NEW-YORK

1925

STYLING

8. Francis Picabia. Cinesketch. 1924.

3. EL ESPLENDOR DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

3. 1. CRISTALES DE TIEMPO

Conforme Deleuze lo señala, tras la Segunda Guerra Mundial se gestan claros cambios al interior de la expresión cinematográfica. El neorrealismo da el primer paso concreto y lo que en sus obras se logra captar es, el rompimiento de los nexos sensoriomotores característicos del cine clásico.

La imagen movimiento estaba constituida en el cine por un movimiento que es recibido, la percepción o situación; por la huella, esto es, la afección o el intervalo; y por el movimiento ejecutado, la acción en sí misma o la reacción. De este modo el encadenamiento sensoriomotor era, la unidad del movimiento y de su intervalo, la especificación de la imagen movimiento o la imagen acción por excelencia⁹⁰. Esta estructura sensoriomotriz es puesta en entredicho y con ella el cine de la imagen-acción. Lo que surge después de la guerra es el ascenso de situaciones ante las cuales no se puede reaccionar, donde persisten relaciones aleatorias y espacios cualesquiera vacíos o poblados. Estas son situaciones ópticas y sonoras puras en las que el personaje queda imposibilitado para actuar, las situaciones no obedecen a la relación recepción-reacción, propia de la imagen-movimiento. En estas condiciones el personaje es un visionario, él no reacciona pero VE, el vidente ha reemplazado al actor.

⁹⁰ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 1: la imagen-movimiento*. Pág. 361.

Antes, con la imagenmovimiento se estaba frente a una representación indirecta del tiempo, gracias al montaje era posible representar el tiempo indirectamente, como medida del movimiento, mientras que con la situación óptica y sonora pura, se hace posible la representación directa del tiempo, es el tiempo en persona el que aparece en pantalla, se trastoca el orden y es ahora el movimiento la consecuencia de una presentación directa del tiempo, por eso hay un falso movimiento, como lo expresa contundentemente Deleuze, un falso *raccords*, este no es sino un caso evidente de *corte irracional*.

El cine clásico efectuaba encadenamientos de imágenes por cortes racionales, como una especie de prolongamiento del mundo, concepción del transcurso empírico del tiempo, de un movimiento progresivo, lineal. En cambio el cine moderno o del tiempo, trabaja con reencadenamientos sobre corte irracional, el intervalo se libera como final de una imagen y comienzo de otra, se pasa de la idea de secuencia o sucesión por la de serie u orden del tiempo, donde el reencadenamiento hay que entenderlo no como un encadenamiento segundo que vendría a añadirse, sino un modo de encadenamiento original y específico o más bien un enlace específico entre imágenes no encadenadas⁹¹.

Sin embargo, ¿a cuenta de qué se pueden encadenar las imágenes ópticas y sonoras puras, si ya no se prolongan por medio de la acción? La respuesta a esta pregunta, según Deleuze, no está en imágenes recuerdos o imágenes sueños, pues éstas aún reproducen el esquema sensoriomotriz, extendiéndolo y respetando el curso empírico del tiempo.

Todo adquiere un verdadero sentido cuando se busca el origen de la imagen-

⁹¹ *Ibíd.*, Pág. 367.

tiempo. Es necesario para que emerja la imagen-tiempo, que la imagen actual entre en acción con su imagen virtual (imagen recuerdo o imagen sueño), que hace de doble, es su reflejo. Deleuze identifica a la situación puramente óptica y sonora como la imagen actual extraída del prolongamiento motor, ella entra en relación con imágenes recuerdos o imágenes sueños, pero ésta encuentra su verdadero elemento genético cuando la imagen óptica (y sonora) actual cristaliza con 'su propia' imagen virtual, sobre el pequeño circuito interior⁹².

La imagen cristal es la que nos da cuenta de los opsignos y sonsignos y sus composiciones, estos son luz refleja de la imagen cristal, por eso Deleuze afirma que "el cristal es expresión"⁹³. Lo que se observa en el cristal no es más que el tiempo, el brotar del tiempo, una bifurcación continua, su desdoblamiento entre presente que pasa y pasado que se conserva: el pasado que los recuerdos evocan y las percepciones suponen. La imagen actual y su imagen virtual son diferentes, pero se intercambian en una indiscernibilidad que no debe ser entendida como confusión entre lo real y lo imaginario, puesto que la confusión es algo que subyace en la mente de la gente, a diferencia de la indiscernibilidad que no es más que una ilusión objetiva, esto porque no acaba con las diferencias de lo presente y lo pasado sino que las hace indesignables, hace que se revierta el uno en el otro, un ejemplo memorable es un episodio del *Ciudadano Kane*, de Orson Welles⁹⁴: la esfera de cristal se rompe al caer de las manos de un Mister Kane moribundo, la nieve que contenía se esparce por los aires y parece venir hacia nosotros por ráfagas para avizorar aquellas imágenes recuerdo que

⁹² *Ibíd.*, Pág. 98.

⁹³ *Ibíd.*, Pág. 105.

⁹⁴ *Ibíd.*, Pág. 105.

hacen que un pasado se conserve al punto de intercambiarse con un presente que pasa, el desdoblamiento del actual y su virtual, la distinción entre presente y pasado se ofrece a todos nosotros (el público), un secreto que se lleva Mister Kane a la tumba, las capas de su pasado subsisten en la misteriosa frase: capullo de rosa (rosebud).

El pasado es contemporáneo del presente, pero no quiere decir que haya sido presente. Es contemporáneo porque se nos ofrece como un ya-ahí. El presente que pasa lo supone, dado que el pasado en su existir como un ya-ahí lo hace pasar. Hay una coexistencia del presente y del pasado, el presente es el grado más contraído del pasado, es la punta extrema del ya-ahí. En otras palabras, estamos acostumbrados a concebir el tiempo como sucesión lineal: un presente que se convierte en pasado y da paso al futuro, el presente pasa, el tiempo discurre, es un devenir, aun si el presente pasa no deja de ser presente. El tiempo es presencia y devenir a su vez, a la manera de Agustín de Hipona, existe un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro. Es la simultaneidad de tiempos presentes. En este caso explicamos una bisimultaneidad: el presente es un tiempo que pasa y que a la vez es presente, es por eso que discurre, es una eternidad-devenir que al mismo tiempo es actual.

La imagen-cristal es actual y virtual. Coexisten en ella su presente y su pasado, ambos se nos aparecen en ese punto de coalescencia, en él no paran de intercambiarse, de mostrarse indiscernibles, el cine nos representa la presencia del tiempo en todo lo que acontece en nuestras vidas: en cada momento se da lo actual y lo virtual, por un instante que miremos podemos también estar abocados al recuerdo, es común que asociemos lo percibido con nuestros recuerdos.



En síntesis, lo que expresa el cristal no es ya el curso empírico del tiempo como sucesión de presentes, ni la representación indirecta de éste como intervalos (como lo presente entre una imagen y otra), ni como todo (la idea o el todo compuesto a través del montaje). El cristal posibilita la presentación directa del tiempo, esto es, la presencia simultánea de un actual que pasa y un virtual que se conserva, la contemporaneidad de un presente con un pasado que él será y un pasado con el presente que ha sido. Es el tiempo en persona lo que se nos aparece en el cristal y no cesa de desdoblarse, pues el intercambio indiscernible se prolonga y reproduce constantemente. La imagen-tiempo directa o la forma trascendental del tiempo, eso es lo que nosotros vemos en el cristal, en lo que concierne a los signos cristalinos o hialosignos, Deleuze considera, se les debe denominar espejos o gérmenes del tiempo⁹⁵.

3. 2. UNA NUEVA FORMA DE PENSAR

"Pensar es crear y crear es resistir"

Gilles Deleuze

3. 2. 1. El pensamiento en el cine clásico

Es difícil partir del análisis sobre la manera que el pensamiento está representado por medio del cine. Cuando se dice partir, nos referimos a encaminarnos a conocer una nueva forma del pensamiento que es enunciada a través de un estudio estético ontológico sobre las imágenes y signos que nos ofrece el cine. Este trabajo realizado por Deleuze, es una elaboración conceptual fundada en las nociones que el cine suscita. La idea

⁹⁵ *Ibid.*, Pág. 105.

de un nuevo pensamiento atraviesa toda la teoría estética desarrollada por este autor, toda su teoría acerca de las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo.

El cine como arte alcanza el automovimiento, esto quiere decir que el movimiento automático se vuelve dato inmediato de la imagen. Este movimiento no es dependiente de un móvil o cuerpo que lo realice, no es una imagen en movimiento sino una imagen-movimiento, porque el movimiento es separado de su objeto, sujeto actuante o vehículo.

El movimiento automático tampoco depende de una mente que lo reconstruya, de una mente que reviva el movimiento de lo captado artísticamente. En el campo específico del cine se puede decir que la imagen misma se mueve en sí, ya sea porque el automovimiento de la imagen se produce con la cámara o por el montaje de los planos fijos, desde esta óptica no se puede decir que este tipo de imagen sea abstracta, todo lo contrario, este automovimiento es la esencia misma de la imagen, este movimiento es en sí mismo, es sustancia real, es en definitiva imagen-movimiento la que suscita choques en el pensamiento, comunica vibraciones al córtex, " actúa directamente sobre la materia gris del cerebro"⁹⁶.

El cine hace lo que para las otras artes era sólo posibilidad, realiza por sí mismo el movimiento automático de la imagen, lo cual despierta en el espectador un *autómata espiritual*, que al tiempo regresa una respuesta al estímulo producido por el propio automovimiento de la imagen. El autómata espiritual esta en contraposición a la idea clásica de la deducción lógica del pensamiento, a una *sucesión de estados del espíritu que se deducen los*

⁹⁶ ARTAUD, Antonin. Op. Cit. Pág. 8.

*unos de los otros, como el pensamiento se deduce del pensamiento*⁹⁷. Más que nada determina el circuito en el cual se relaciona el pensamiento con la imagen-movimiento, "la potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque: un 'noochoque' "⁹⁸. El cine no brinda la posibilidad lógica de pensar, de inferir formalmente unos pensamientos de otros, el cine al generar el choque sobre el pensamiento, promueve nuestra capacidad de pensar, despierta en nosotros al pensador bajo la forma de imagen-movimiento.

Sin embargo, sobre este choque en el pensamiento que despierta el cine, se cieme la fuerte amenaza que ya estamos vivenciando. Se imposibilita el cine para imponer el choque sobre el pensamiento porque el cine de este tipo se enfrenta a los obstáculos de un cine abstracto, formalista, al cine comercial de sexo y muerte, a las películas de acción, confundiendo al cine que suscita vibraciones en el cerebro con el mal cine, con el cine violento que más que despertar el pensamiento lo que hace es generalizar la estupidez, la ignorancia, convirtiendo al espectador en esclavo de la mala propaganda, la mala propaganda política, comercial y cultural, que bien puede ser un boomerang para aquellos que la utilizan.

El cine como arte industrial en sí mismo no es negativo o perjudicial para el pueblo⁹⁹. Como Walter Benjamín lo visionó, el cine es ante todo una forma de pensar lo impensado, una vía para explorar la vida, construir nuevas experiencias o de presentar novedosamente las viejas cosas o lo más cotidiano que incluso antes pasábamos por alto¹⁰⁰. Pero, Benjamín no es el único en contemplar el pensamiento junto a la experiencia, pues

⁹⁷ *Ibíd.*, Pág. 10.

⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 210.

⁹⁹ *Ibíd.*, Pág. 209.

¹⁰⁰ MARTIN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Santafé de Bogotá. Convenio Andrés Bello. 1998. Pág. 65.

Deleuze afirma que "pensar es experimentar"¹⁰¹. Este pensar es un hacer constante, un haciendo lo nuevo, lo resaltable, lo que nos gusta. El pensar es temporal, es un devenir, un crear, es un acto de creación forzado por la vida, por las emergencias del pensamiento mismo, por todo aquello que acontece ante nosotros, ciertas intensidades visuales y sonoras, pedazos de imágenes o de pensamientos.

No estamos de acuerdo en clasificar todas las películas según un mismo criterio, el de la unidad de un sistema dominante, la unidad de la industria cultural y la producción de las necesidades, tampoco estamos conformes por el nexo del cine en general con la diversión y el uso del entretenimiento universal como medio de lucro, las películas todas no son solamente un narcotizante que hacen llevaderas las miserias del hombre moderno, no hacen sólo soportables la explotación y el sufrimiento sino que a manera de atestados, muchas se convierten en una protesta, medio de estremecimiento y acto de resistencia ante la repetición y el dominio monstruoso de los hilos invisibles en las sociedades actuales, unas sociedades de control que devienen en sociedades disciplinarias¹⁰².

Para los ilustrados y todos aquellos que toman de sus fuentes, la experiencia es el origen de la confusión, de lo ambiguo y oscuro, de lo impensable. En cambio, en Benjamín, pensar la experiencia es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica. No podemos entender lo que culturalmente sucede en las masas sin atender a su experiencia¹⁰³.

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Pág. 112.

¹⁰² DELEUZE, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?* Trad. Bettina Prezioso. Conferencia dada en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS, 1987.

<http://proyectotrama.org/00/textos/NUEVOS/elacto.htm>.27/04/2005.

¹⁰³ MARTIN BARBERO, Jesús. *Op. Cit.* Pág. 62.

Para Benjamín la clave de la cultura de masas en la cual se inscribe el cine es la percepción sensorial y el uso. El nos invita a pensar lo impensado desde el plano de la percepción, lo que implica un cambio en la sensibilidad estética. En la modernidad damos cuenta de la vida, lo que sucede en espacios cualesquiera como calles, fábricas, las salas de cine y la literatura marginal, la maldita; el cine nos acerca más a las cosas que antes eran más inalcanzables, las cosas más sagradas las sentimos bastante asequibles, rompe debido a la fuerza del tiempo con la monotonía, con la rutina de nuestros trabajos, con la administración rígida del horario, que nos imponen las exigencias de una sociedad más competitiva y menos creativa, más activa y menos reflexiva.

Ante este panorama inquietante Deleuze considera que lo posible, la capacidad de producir el choque en el pensamiento adquiere una nueva forma, forma en la que la imaginación sufre un choque que la lleva a su límite y fuerza al pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera la imaginación, es decir, que el cine lleva al pensamiento a pensar el todo, el alma, la vida y a pensarse a sí mismo¹⁰⁴. Deleuze toma como piedra de toque el método dialéctico de la escuela soviética, para desarrollar la identificación de la imagen cinematográfica clásica con el pensamiento. Esta explicación esta dividida en tres partes esenciales que de alguna forma las circunscribimos a los dominios o campos del comportamiento humano que abarcan para autores como Benjamín Bloom los diversos niveles de pensamiento del hombre¹⁰⁵.

Hasta ahora tenemos la posibilidad de pensar, pero como lo manifiesta Heidegger, esta posibilidad aún no nos garantiza que seamos capaces de tal

¹⁰⁴ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 211.

¹⁰⁵ BLOOM, Benjamín. *Taxonomía de los objetivos de la educación*. Buenos Aires. El ateneo. 1981.

cosa¹⁰⁶. Es por esto que debemos aprender a pensar y estar dispuestos a cumplir este propósito, estar atentos, tomar en consideración aquello que da para pensar. No hay mejor manera de acercarnos a ello que la imagen cinematográfica, el cine con el poder de su representación del tiempo nos encamina a pensar, nos fuerza a pensar, pensar el todo, la vida misma.

En cuanto al director ruso Eisenstein, un primer momento corresponde a la relación entre imagen y pensamiento, precepto y concepto¹⁰⁷. Aquello que es percibido y lo que se produce a partir del estímulo recibido, pensar el todo. Aunque, esto no se da de milagro, pues existen choques de las imágenes entre sí y entre los componentes de cada imagen, el choque es constitutivo de la imagen como expresión de comunicación entre éstas. Es así que el choque termina ejerciendo un efecto tal sobre el espíritu, que le fuerza a pensar, es un efecto neurológico, efecto sobre la materia gris del cerebro. Aquí se conoce al cine como intelectual, donde el montaje es el proceso mental a través del cual es pensado el todo, esto quiere decir que es aquello que bajo el choque, piensa el choque.

No obstante, todo el cine no es puramente intelectual, el aspecto cognitivo en el cine y en el comportamiento humano no es el único, más bien, el cine intelectual tiende a erigir nuevas formas de ver y oír, de pensar. Es una nueva manera de resistir a la imagen dogmática del pensamiento, en éste el conocimiento se autoproclama como el modo exclusivo del pensar, el fin por excelencia, desde donde se juzga la vida, se la domina y aprisiona. Es por ello que el cine en general, debe tener en cuenta otros aspectos como que ya no es posible decir solamente yo veo y yo oigo, sino que también yo

¹⁰⁶ HEIDEGGER, Martín. *Conferencias y artículos. ¿Qué quiere decir pensar?* Barcelona. Serbal. 2001. pág. 123.

¹⁰⁷ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 211.

siento, es el dominio afectivo del comportamiento humano que sobresale porque el choque que produce el cine en el pensamiento es un choque sobre un nervio sensible, sobre el cerebro, es en últimas una sensación fisiológica

profunda, un proceso de internalización del cual florecen nuevos valores, sentimientos, intereses, deseos, una actitud renovadora y positiva ante la vida, en suma el nuevo pensamiento es creación, una creación que se da a partir de encuentros, puede ser con intensidades, encuentros que hacen nacer producciones deseantes, encuentros donde el pensamiento y el deseo coinciden en crear.

Según Eisenstein, el segundo estado va del pensamiento a la imagen, del concepto al afecto¹⁰⁸. Para Deleuze se trata de recobrar eso que para el conocimiento racional está demás, esto es, las emociones, la pasión. El pensamiento intelectualizado tiende a ser sobrevalorado, en ese sentido la persona inteligente es aquella que piensa correctamente, es un ser racional que no tiene derecho a errar, mas el pensamiento intelectual no debe abarcar la totalidad del comportamiento en el hombre: todo pensamiento tiene algo de emocional, nuestras decisiones, nuestras actitudes y elecciones tienen por móvil, a las emociones, sentimientos y valores.

Es interesante el trabajo que desarrolla Cabrera en su libro *Cine: 100 años de filosofía*. En éste se propone mostrar cómo el componente afectivo puede ser incluido en la racionalidad como un elemento esencial para poder acceder al mundo. De igual manera muestra cómo el cine proporciona un sentido cognitivo y que al utilizarlo se ha intentado manifestar una racionalidad logopática. En su prefacio afirma: *la filosofía conceptual y profesionalizada se ha asumido abiertamente como apática, sin pathos,*

¹⁰⁸ Ibid., Pág. 212.

*guiada exclusivamente por el intelecto y dejando de lado emociones e impactos sentimentales*¹⁰⁹.

El pensamiento tiene por objetivo servir al ser humano y, nuestra disposición anímica, emocional, puede despertar en nosotros un interés real porque simplemente el querer pensar no garantiza que lo hagamos, las emociones pueden servir como juez último de nuestro proceso cognitivo mas no cubre todos los espacios porque no todo puede ser deseo.

Eisenstein reitera que el cine intelectual coexiste con un pensamiento sensorial o inteligencia emocional y es lo que hace de él algo muy valioso, puesto que en el arte lo más elevado de la conciencia se combina maravillosamente con lo más profundo del subconsciente¹¹⁰. En este momento lo que se expresa es el pensamiento de un todo, él es expresión gracias a las imágenes, al afecto. En esta parte de la clasificación de Eisenstein el todo ya no es el logos que unifica a las partes, sino el impacto emocional, el pathos que las impregna y se expande en ellas. En palabras de Deleuze, las imágenes aquí "constituyen una masa plástica, una materia signaléctica cargada de rasgos de expresión, visuales, sonoros, sincronizados o no, zigzag de formas, elementos de acción, gestos y siluetas, secuencias asintácticas"¹¹¹.

La idea del cine en este punto, es que lleve a la conciencia los rasgos más profundos del mecanismo inconsciente del pensamiento, esto se debe en el cine al monólogo interior, que en principio era propio del discurso de un solo hombre, pero después hizo referencia al autómata espiritual, el monólogo

¹⁰⁹ CABRERA, Julio. Op. Cit. Pág. 9.

¹¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 213.

¹¹¹ *Ibid.*, Pág. 213.

interior sobrepasa de ese modo las ensoñaciones y esperanzas individuales y se convierte en fragmentos, en pruebas fehacientes de un pensamiento colectivo. El monólogo interior, dice Deleuze: *desarrolla una potencia de imaginación patética que va hasta los límites del universo, 'un desenfreno de representaciones sensoriales', una música visual que hace masa, chorros de nata, manantiales luminosos, fuegos que brotan...*"¹¹².

Por último, en el tercer momento está configurada la identidad del concepto y la imagen: el concepto está en sí mismo en la imagen, la imagen está para sí misma en el concepto¹¹³. En este estadio, se trata del elemento dramático, lo práctico o el pensamiento-acción. Este pensamiento-acción habla de las destrezas, habilidades y desarrollo neuromotor, en él se puede percibir un estar-ahí que es expresión de la relación entre hombre y naturaleza, entre hombre y mundo. Conforme a Bazin que piensa que la imagen cinematográfica se distingue de la imagen teatral por dirigirse del afuera hacia el adentro, del decorado hacia el personaje, podríamos decir que en la imagen cinematográfica se pasa de un estar-ahí a un ser-ahí, el hombre debe saber estar para poder ser-ahí, lo cual refleja la reacción del hombre sobre su entorno (la naturaleza), su relación armónica o discordante con éste. El hombre puede transformar su entorno para mejorar, para crear algo nuevo, pero el hombre mismo también se transforma, puede transformarse en un sujeto colectivo de su propia reacción ante el entorno, y el entorno pasa a ser la relación objetiva humana.

El pensamiento-acción para Deleuze, plantea al mismo tiempo la unidad del hombre y la naturaleza, del individuo y la masa, esto es, el cine como arte de masas. Es importante destacar que estos tres momentos al coincidir en la

¹¹² *Ibíd.*, Pág. 213.

¹¹³ *Ibíd.*, Pág. 216

imagen cinematográfica hacen que ésta alcance un nivel esencial. El desarrollo integral de cada uno de estos estadios implica que ninguno se expanda completamente en detrimento de los otros, eso facilita la función pedagógica del séptimo arte, con él aprendemos a sentir y sentimos aprendiendo, y para ello es necesario el estado, las instituciones gubernamentales y el público en general ejerzan un control adecuado en la producción de obras cinematográficas para que se realicen películas de mejor calidad dada la importancia que éstas pueden tener en el campo de la enseñanza.

3. 2. 2. El pensamiento en el cine moderno

Deleuze ha manifestado que según Artaud, el cine como el arte nuevo o pensamiento nuevo, produce vibraciones neurofisiológicas, un choque en el cerebro que hace posible el pensamiento. Esto se ha dicho del cine clásico, puesto que hasta ahora lo que había tocado Artaud eran asuntos que de algún modo manifestaban una identidad de la imagen-movimiento y el pensamiento. No obstante, Artaud entrevé algo fundamental y que cambia su perspectiva acerca de las relaciones hasta el momento descritas entre el pensamiento y la imagen cinematográfica, esto es, " lo que el cine pone de manifiesto no es la potencia del pensamiento sino su 'impoder' y el pensamiento nunca tuvo más problema que ése"¹¹⁴.

¹¹⁴ *Ibíd.*, Pág. 222.

Enemigos del cine, dice Deleuze, le reclaman el hecho de que sus imágenes no dejen lugar al pensamiento llegando incluso a reemplazarlo, mas Artaud convierte esta impotencia del pensar en el esplendor mismo del cine. Esta imposibilidad de pensar ante las imágenes cinematográficas son una incapacidad interior y vital, para este autor el cine es realmente valioso en tanto revela la impotencia del pensar en el núcleo del pensamiento. El autómatas espiritual aquí deja de remitir a la posibilidad de producir el pensamiento sino que se refiere a un estado de parálisis que devela *la imposibilidad de pensar que se expresa en la imagen del cine moderno.*

Entre Artaud y Eisenstein hay una diferencia respecto a la relación entre cine y pensamiento: unir el cine con la realidad *íntima del cerebro*, eso es lo que ambos buscan. Sin embargo, para Artaud en este punto ya se considera que dicha realidad no es el todo, la totalización de la imagen es inversamente una fisura. El todo era un proceso totalizador *siempre abierto* que definía al montaje o potencia de pensar, pero en este momento lo que define al todo es un impensado en el pensamiento, ahora ya no entra en juego la asociación o abstracción de imágenes, no se trata de seguir una cadena de imágenes sino de romper con ella y proyectar una fuerza disociadora; el todo es ahora el afuera, donde lo que se trata no es una asociación de imágenes sino el intersticio de imágenes.

Respecto al cine, Epstein deja sentada la profunda comunión del continuo y el discontinuo, bien podría manifestarse la continuidad de lo discontinuo o la discontinuidad del continuo: *el cinematógrafo nos indica que el continuo y el discontinuo, el reposo y el movimiento, lejos de ser dos formas incompatibles de la realidad, son dos formas de irrealidad fácilmente intercambiables...*¹¹⁵.

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles. Estudios sobre cine 2. la imagen-tiempo. . Pág. 24

Lo que agrega Deleuze a esto, es que lo que realmente dista entre el continuo y el discontinuo resulta ser la manera en que son conciliados, según las transformaciones del todo: En la medida en que el todo sea la transformación indirecta del tiempo, la continuidad armoniza con la discontinuidad en la forma de *puntos racionales* (donde el falso *raccords* se asume como anomalía de asociación o movimiento, de los cuales evidenciaban la acción indirecta del todo sobre sus partes), de relaciones conmensurables, pero si el todo se convierte en potencia del afuera que pasa al intersticio, entonces el todo es la presentación directa del tiempo o la armonización de la continuidad con una serie de *puntos irracionales* (cortes irracionales o falsos *raccords* como un modelo a seguir), así lo que se expresa es una relación cronológica del tiempo.

Otro modo en que la relación del pensamiento y del cine padece una mutación es la ruptura con el monólogo interior, en el cine el monólogo imponía sobre la imagen un movimiento, una continuidad, una asociación, mas lo que en el cine moderno se está observando es una discontinuidad de lo discontinuo en la forma de una multitud de voces, murmullos internos, una voz dentro de otra voz, es lo que se conoce como la aparición de un discurso indirecto libre (Passolini). En el cine según Eisenstein, el monólogo mantenía una globalidad de autor, personaje y mundo. Sin embargo, el monólogo interior en el cine moderno ha perdido la unidad personal o colectiva de antaño, alcanzando una fragmentación tal que *los estereotipos, los tópicos, las visiones y fórmulas prefabricadas* arrastraban en una misma descomposición al mundo exterior y a la interioridad de los personajes¹¹⁶.

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles. Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo. Pág. 243.

Aquello que caracteriza al cine moderno es la expresión indirecta del artista en una representación visual atribuible a otro (personaje) o también la forma en que ese otro se expresa indirectamente bajo el punto de vista del autor, ya no es realizable la unidad entre el personaje y el mundo que garantizaba el monólogo interior sino que lo que se conforma es un *discurso indirecto libre* que se mueve entre uno (el autor) y otro (el personaje), esto es, que el autor se expresa a través de la intervención de un personaje independiente y autónomo o inversamente, que el personaje actúe como si sus gestos estuvieran expresados por un tercero (el director).

Por último, lo que en el cine moderno sucede además de lo anteriormente expuesto y que implica una relación distinta con el pensamiento, es el borramiento del vínculo del hombre con el mundo. El cine moderno por medio de la ruptura de los nexos sensoriomotores y la presentación de *situaciones puramente visuales*, hace del hombre un vidente estremecido por algo intolerable en el mundo y expuesto ante lo impensable en el pensamiento, es decir, la vida: ambos hacen que el pensamiento sufra una petrificación al modo de una impotencia para funcionar. El intolerable del mundo es captado por el pensamiento y devela el hecho de que éste ya no pueda pensar al mundo ni pensarse él mismo. El hombre en el mundo experimenta lo intolerable y esto hace que se sienta en una especie de incapacidad, la banalidad de lo cotidiano le deja desprovisto de reacciones, por eso queda reducido a la condición de vidente, cuya facultad visionaria se agudiza en cuanto no está capacitado para pensar.

En esta situación ¿cuál es la salida que queda al pensamiento? Deleuze da una respuesta inmediata, al pensamiento no le queda más que *creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no*

puede sino ser pensado: 'posible, o me ahogo'. Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento...¹¹⁷. El personaje que en el cine se halla en una situación óptica y sonora pura, está incapacitado para reaccionar ante lo que se ve y se oye, pero esta distancia sólo es reducida a través de nuestra creencia en el mundo, restaurar el vínculo del hombre y la naturaleza.

En fin, inmersión del pensamiento en el mundo, empapado de situaciones puramente ópticas y sonoras, hace que los hombres estemos más cerca de lo que precisamente escapa al pensamiento, lo impensado. Las situaciones extremas o cotidianas que nos dejan perplejos e impávidos son situaciones que aprisionan al pensamiento, nos imposibilitan para pensar, pero creer en el mundo es lo que rescata nuestra potencia de pensar, nos fuerza a pensar lo impensado, esto es, la vida.

¹¹⁷ *Ibíd.*, Pág. 227.

3. 3. ENTRE CINE Y POLITICA (Crear un pueblo)

¿Qué quiere decir Deleuze con aquello de "el pueblo es lo que falta"? y además ¿por qué requiere ser continuamente inventado o creado? Nuestro autor afirma que cuando el colonizador, el dominador, el opresor llega y proclama que *nunca ha habido un pueblo*, el pueblo que falta se transforma en un devenir, en algo que constantemente se hace, el pueblo es lo que no está, lo que falta y necesita ser inventado. Para Deleuze el arte y la filosofía, estas dos prácticas o territorios del pensamiento, se interfieren o coinciden en este punto, es decir, la configuración de un pueblo que no está, de una tierra que falta en cuanto que correlato de creación.

En *Crítica y clínica*, Deleuze manifiesta que la literatura es fabulación, cosa que puede decirse también del cine, el teatro, la música incluso de la ciencia¹¹⁸. La fabulación no es otra cosa que la facultad visionaria, diferente a la imaginación y que consiste en Crear dioses o gigantes: toda fabulación es creación de gigantes¹¹⁹. Entiéndase aquí por gigante todo aquello que adquiere dimensiones desproporcionadas dado que el artista visiona en ello algo demasiado asombroso, demasiado intolerable como el padre de Kafka, La ciudad - cáncer de Henry Miller, Las vidas olvidadas de *Cien años de soledad* de García Márquez, etc., entre estos casos que hemos aludido cabe agregar que la función fabuladora consiste de igual manera en inventar un pueblo. El pueblo es una inmensa minoría, no importa cuantos la conformen, su cantidad, lo mayoritario es contrario al pueblo y lo mayoritario es la dominación. Esta minoría se convierte en devenir marcando una gran diferencia, diferencia cualitativa o de naturaleza, aunque a veces se vea arrastrada por lo mayoritario, por necesidad, por cuestión de subsistencia.

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona. Editorial anagrama. 1999. Págs. 14-15.

¹¹⁹ DELEUZE, Gilles y Guattari, Op.Cit. Pág. 15.



De alguna manera el artista no reconstruye ese pueblo que falta de sus recuerdos o de una obsesión, a menos que pretenda convertirlos en el origen o destino colectivos de un pueblo por venir todavía sepultado bajo sus traiciones o renunciaciones¹²⁰. Las artes se nos pueden manifestar como el llamado colectivo de un pueblo menor en manos del artista que es quien lo expresa. Este pueblo del cual nos habla Deleuze, no es un pueblo que busca el dominio del mundo cuando a lo que se resiste es precisamente a ello, a la dominación, es un pueblo menor que no deja de serlo, sujeto de devenir: un pueblo bastardo, inferior, dominado, en perpetuo devenir, siempre inacabado. Un pueblo en que bastardo ya no designa un estado familiar sino el proceso a la deriva de las razas¹²¹.

Deleuze hace a partir de este asunto a tratar, una distinción entre el cine político clásico y el cine político moderno¹²². En el cine clásico el pueblo está presente aun dominado, apresado, engañado, dominado. En este cine ya es evidente un proceso de toma de conciencia de las masas, del pueblo, de aquello que para Deleuze conforman las minorías, en el cine clásico se hace latente la existencia de un pueblo a pesar de las adversidades y hasta en sus modos de reorganizarse, de recompensarse, de recobrase. Ejemplos encuentra Deleuze en los directores más sobresalientes como en Eisenstein que muestra en *Lo viejo y lo nuevo un pueblo que ya está ahí* dando un salto cualitativo. En Vertov y Dovjenko se percibe, respectivamente, un unanismo que agrupa distintos pueblos en un mismo crisol del cual brota el porvenir. Este unanismo se expresa como una cualidad del cine americano de preguerra y el que se realiza durante la guerra, donde lo que establece una toma de conciencia del pueblo es la crisis económica, la disputa contra los

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. *Crítica y Clínica*. Pág. 15.

¹²¹ *Ibid.*, Pág. 15.

¹²² DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Pág. 286.

prejuicios morales y la persistencia de los demagogos, esto a diferencia de la expresión de una lucha de clases o de ideologías. Entre los representantes de ese cine político americano están King Vidor, John Ford y Frank Capra.

En este cine clásico el pueblo es algo que está ahí, actual. De ahí que para muchos el cine haya sido considerado como un arte de masas que bien podría ser "el arte revolucionario o democrático por excelencia haciendo de las masas un auténtico sujeto"¹²³. Sin embargo, hubo muchos factores que hicieron tambalear esta expresión que no fue más que una simple suposición. Entre estos obstáculos surgió el hitlerismo que erigía al cine no como arte de masas como condición de sujeto sino las masas sojuzgadas y oprimidas. Por su parte el estalinismo rompió con el unanismo de los pueblos a través de una unidad tiránica de partido y finalmente el pueblo americano estaba tan fragmentado que no podía ser crisol de pueblos ni germen de pueblos venideros.

Dadas las circunstancias el cine político moderno no podía tener más fundamento que la certeza de que queda un pueblo por crear, de que aun no existe, que el pueblo falta.

Este nuevo cine político tenía sus propios territorios, las condiciones necesarias para su aparición estaban en el tercer mundo (Suramérica, Arabia, el cine negro americano de después de los años 70...), en él las naciones, los grupos étnicos y las minorías en general vivían (o aun viven) oprimidas, explotadas, humilladas, reducidas al mínimo y con su identidad colectiva en crisis. Todo esto otorga potestad al cineasta del tercer mundo para decir que el pueblo es lo que falta.

¹²³ Ibid., Pág. 287.

Este cineasta tiene como materia prima un público real ignorante, indigesto de películas americanas que no discernen nada acerca de su realidad y no pueden extraer nada provechoso para su contexto, este es el público selecto con el que debe contar él, para comenzar a inventar un pueblo que todavía falta, un pueblo del porvenir, entiéndase que futuro y porvenir no son lo mismo, el porvenir aquí es expresión de las potencias creativas propias del tiempo que trae consigo la emergencia de lo nuevo; mientras que el futuro afirma la diferencia en la repetición, da lugar al porvenir como realización de lo nuevo, gracias a la representación puede ser directa o en su momento indirecta del tiempo. Esta realidad estaba oculta para el cineasta del occidente de centro (Estados Unidos, Inglaterra, Francia...), puesto que los mecanismos de poder y el sistema dominante estaban encargados de cubrir lo que para mucha gente marginada sigue siendo la pura verdad, el pueblo no existe todavía, está ausente.

Ahora, respecto a la configuración o el llamado a una identidad colectiva, muchas veces en los países subdesarrollados, el arte y específicamente el cine (así como otras prácticas populares), cumple una función de cohesión ante una conciencia nacional apagada y por lo general disgregada.

En Colombia el cine ha asumido este trabajo y esto se refleja en obras de directores como Víctor Gaviria o Sergio Cabrera. Quisiéramos remitirnos al caso de *La estrategia del caracol* (1993) de Cabrera. Esta película cuenta la historia de los inquilinos de la casa Holguín, abandonada por sus propietarios, luego del homicidio de Jorge Eliécer Gaitán. Estos inquilinos deben desalojar la casa en 10 días a pesar de que un viejo estudiante de derecho que no ha podido graduarse, ha interpuesto diversas acciones dilatorias para revocar el juicio de lanzamiento. Acabadas todas las argucias jurídicas posibles, los inquilinos deciden seguir a un anciano exiliado español que les propone trastear literalmente la casa a un lote baldío, empleando un

sistema parecido al que utiliza en su trabajo como tramoyista de un teatro.

Esta película es una evocación y exaltación de una ciudad, Bogotá, espuria, mestiza, de pobres inmigrantes huyendo de la violencia en los campos, la de antiguas familias que llegan a menos, la de aventureros solitarios, ladrones o travestis. Al expresar ese mundo el director se acoge a un sustrato social, cultural e histórico que da cuenta de una cosa importante, que hay una unidad a partir de la diferencia, y la historia constituye la base esencial de la construcción de una identidad colectiva, esto se refleja en el hecho de que cada uno de los inquilinos de la casa Holguín tiene presente que ese fue el lugar donde crecieron, compartieron una vida y vieron morir a sus muertos y por el derecho a hacer valer eso, es que luchan mancomunadamente. La película de Cabrera se centra básicamente en *este proceso colectivo de trastear los más íntimos recuerdos de la casa -una pared donde se apareció la virgen, la tina del travesti etc., - para no dejarle al avaro heredero de los Holguín nada más que un cascarón vacío¹²⁴. La estrategia del caracol*, nos invita a pensar que sin importar nuestras diferencias hay que inventar el pueblo que nos falta, ese que necesitamos para resistir las opresiones y conmisericordias de los establecimientos oficiales y de los grupos insurgentes, esta película nos ofrece una experiencia vital, es un canto colectivo, una fiesta por la supervivencia.

Según Deleuze en el cine clásico existe una fuerte distinción entre lo privado y lo político, mientras que en el cine moderno al igual que en la literatura, la idea es que lo privado se transforme inmediatamente en político. Lo que se quiere explicar es que el cine clásico político es reflejo de lo que sucede en las grandes naciones, donde el individuo o la familia llevan sus propios asuntos sin importar que padezcan sus efectos de forma directa. El individuo desde su ámbito privado puede transformarse en una toma de conciencia en

¹²⁴ CORTEZ ZABALA, Diego Mauricio. La ciudad visible: Una Bogotá imaginada. Bogotá. Ministerio de cultura. 2003. Pág. 20.

tanto se remonta a las causas o descubre el objeto que él expresa.

En cambio, otra cosa sucede en el cine político moderno, en éste *no subsiste ninguna frontera que asegure el mínimo de distancia o de evolución: el asunto privado se confunde con el inmediato - social o político*¹²⁵. Tanto es así que en el tercer mundo, como ilustración reiterada en Deleuze, existe una yuxtaposición o una compenetración de lo viejo con lo novedoso, que toma la forma de aberración, es lo que se conoce también como bisimultaneidad de lo simultáneo, es la subsistencia en un mismo contexto de dos o más cosas que pertenecen a polos extremos de la evolución técnica, científica, cultural o social. Este aspecto del cine político moderno pone en relieve algo que es típico del tercer mundo, la puesta en escena hasta el absurdo de etapas sociales bastante diferentes; la presencia simultánea de violencias que pertenecen a procesos históricos diferentes, es como pensar en la coexistencia de fuertes prejuicios moralistas inculcados por la iglesia y las libertades de pensamiento y expresión del hombre actual, redimido en gran parte de muchísimos prejuicios de ese tipo.

Para Deleuze un cine político moderno ya no estará fundado en la posibilidad de evolución o revolución sino sobre las imposibilidades, sobre lo intolerable. Lo que el cineasta en este caso está retratando es la vida misma y aquello que la extingue, que la va acabando; se quiere estar en grupo, pero a la vez no se puede, entonces lo que queda por hacer ante la imposibilidad es sencillamente tratar de liberar la vida allí donde estaba apresada o al menos intentarlo en la lucha.

El cine político moderno acabó con la toma de conciencia al creer que no había pueblo, sino una diversidad de pueblos, una multiplicidad de pueblos

¹²⁵ DELEZE, Gilles. Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo. Pág. 289.

que bien se pueden unir o para que las cosas adquieran otra dimensión podrían quedar así, una comunidad de pueblos diferenciados. El cine del tercer mundo es ese tipo de cine, porque precisamente es un cine de minorías, porque el pueblo subyace en un grupo de minorías y por eso se puede decir que aún está ausente.

En el cine político moderno que reconoce Deleuze hay una relación de intercambio entre un adentro y un afuera, esto es, se pasa de lo privado al asunto público y de lo público a lo privado inmediatamente, es un cine de agitación donde se pone en crisis, en un trance donde subsiste el pueblo y sus dominadores, a la cámara misma todo esto comunica distintas violencias entre sí. El cine del tercer mundo hace esto como un enunciado colectivo de resistencia, a falta de muchas cabezas que sobresalgan en las minorías, el artista no está en condiciones propicias para crear enunciados individuales, creaciones ficcionales, porque existe una urgencia, el pueblo falta, entonces el autor se ve avocado a crear enunciados colectivos que son el germen de un pueblo venidero cuya potencia política es inigualable. El cineasta en la consideración de Deleuze es un agente colectivo por excelencia, es el portavoz necesario de un pueblo menor que se resiste al control, en el cine colombiano se percibe esto, particularmente en *La estrategia del caracol: el tema de que se trata es el de la resistencia de la comunidad frente a las leyes económicas que gobiernan el territorio de la ciudad. Como en Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini, la resistencia aglutina a los más diversos y opuestos personajes dentro de una gran moralidad, en la que ninguno es protagonista absoluto de la película*¹²⁶.

Para Deleuze existe una gran afinidad entre la obra de arte y el acto de resistencia, mas ¿qué se nos resiste? La información del centro, el colonizador, la resistencia se manifiesta en el arte como en el acto de habla

¹²⁶ DURAN, Mauricio y otros. *Balance argumental: ¿Un cine bogotano? Bogotá. Ministerio de cultura. 2003. Pág. 30.*

que resiste al dominio, a la manera que la comunicación se convierte en medio de control. Dentro del arte mismo el autor se enfrenta a dos tipos de poder en la cultura, un pueblo colonizado por cosas venidas del exterior (en especial historias, aunque también imágenes, costumbres, ropa, productos de consumo en general), puede ser el centro, además de esto es conquistado por sus propias historias, convertidas en mitos usados al servicio del poder dominante. La idea sería exterminar cualquier historia de ficción personal o impersonal que pueda crear el artista, porque puede ser utilizada a favor de "los amos", en ese caso al artista le queda el personaje como mediador, tomar un personaje no ficticio para transportarlo en un estado fabulador, de leyendas, así, la fabulación como acto de habla se convierte en puente a través del cual el personaje se mueve entre lo privado y lo político, produciendo él mismo enunciados colectivos: el análisis de un argumento como el de la película de Cabrera nos puede hacer ver que éste puede cumplir una función sustancial en cuanto muestre el acto de habla como expresión colectiva de resistencia, pues *hace posible en la película que las diversas historias particulares y personales se unan y tejan dentro de una gran acción colectiva: la resistencia*¹²⁷.

En el cine, específicamente en el cine político, el acto de habla o palabra, no es más que una resistencia, un acto de resistencia contra la muerte de las minorías, de la identidad colectiva de un pueblo ausente, el acto de resistencia, es para Deleuze un acto humano y del arte. *el arte es lo que resiste y no es la única cosa que resiste, pero resiste. De ahí esa relación estrecha entre el acto de resistencia y el arte, la obra de arte. Todo acto de resistencia no es una obra de arte, aunque de alguna manera lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo de alguna manera lo es*¹²⁸.

¹²⁷ *Ibíd.*, Pág. 31.

¹²⁸ DELEUZE, Gilles. ¿Qué es el acto de creación? Pág. 5.

El arte es una presencia vidente de lo que sucede, intenta resistir a la uniformidad, a la acción globalizante de un mundo opresor, el arte mismo intenta escapar del occidente absorbente y a sus propias historias que pueden ser usadas en su contra. El arte mismo encuentra su razón de ser en la diferencia, en crear a partir de la diferencia y no de la repetición lógica de lo igual, como nos ha dicho Henry Miller en su obra *Mi vida y mi tiempo*: estamos ahora en la etapa en que podemos mirar nuestra actividad, no nuestra creación sino nuestra actividad, y decir que apesta. Es la ruina del mundo. Esta actividad de abeja, esta actividad sin sentido es a la que me resisto.

En fin, la palabra resistencia en el cine político no designa una mera reacción, pues la reacción es propia de la impotencia, no puede autodirigirse y se lleva todo lo que a su paso encuentra, la resistencia será creación, un ejercicio vivo de pensamiento, ejercicio en sí mismo creativo que no sólo expresa sino que además transforma todas las causas exteriores que nos obstaculizan y a nuestra propia impotencia que usualmente alimenta la omnipotencia de un sistema al cual nosotros cedemos a diario. Resistencia, término confundido a menudo con un instinto reaccionario de conservación, nos plantea la emergencia de tener una visión honda de lo que somos, de la manera que se expresa nuestra potencia, crear lo nuevo, lo interesante e inexplorado de modo que nosotros mismos cambiemos, somos nosotros mismos transformados. Nuestra creación es la creación de uno mismo en un proceso continuo de transformación, eso es en suma, resistir.



9. Dziga Vertov *Secuencia de el hombre de la cámara*. 1929.

CONCLUSIÓN

Luego de haber analizado la teoría estética del cine de Deleuze, y su relación con una visión particular de la vida, hemos querido destacar algunas conclusiones:

La filosofía a pesar de no tener una definición única o definitiva, ha merecido cierto calificativo, ha sido considerada como la ciencia primera o saber de los universales, mas esto no impide que bajo la constante búsqueda de nuevos territorios filosóficos, la misma filosofía se interrogue acerca de la relación de interferencia que puede existir entre ésta y otras prácticas entre las cuales están las ciencias positivas y las artes.

Para Deleuze tanto la poesía, el teatro y la literatura así como el cine tienen una interrelación con el arte de inventar conceptos, la filosofía. Esta antigua actividad que consiste en crear problemas e indagar sobre los conceptos que conduzcan a posibles soluciones, tiene como tarea estudiar las diversas conceptualizaciones que suscitan prácticas tan distintas como las ciencias naturales, la sociología o el séptimo arte.

Este filósofo francés, aborda la relación de intercambio entre la filosofía y el cine, a la manera de un estudio de los conceptos del cine como arte, como un trabajo estético que abarca la noción de lo bello, del gusto, tanto del artista (en este caso el director) como en el espectador. Es fundamental tener presente que los filósofos no podemos seguir atados a ciertos prejuicios academicistas que tienen por relevante únicamente las temáticas

tradicionales desdeñando algunos asuntos novedosos que exigen nuestra atención, como el cine que puede ser desmenuzado y analizado desde diversos enfoques como la sociología, la comunicación, la antropología, entre otras áreas que dan como resultado las teorías varias acerca de nuestro gran arte.

El cine a lo largo de su historia, ha estado nutrido por dos elementos esenciales en su desarrollo y que son casi excluyentes. En primera instancia el perfeccionamiento de los instrumentos de trabajo hace pensar en la parte técnica. En este aspecto el cine ha tenido buenos avances como cualquier otro ámbito de las técnicas modernas, cabe mencionar que desde el trucaje, la iluminación, el sonido, el color,...., el otro elemento importante del cine es el lado estético, la ceración y forma fílmica; el cine es arte del tiempo, de un devenir constante, que se manifiesta en el espacio bajo formas plásticas, pictóricas, las imágenes en movimiento e imágenes-movimiento surgidas del interior de una máquina, el cinematógrafo.

Al recurrir Deleuze a la imagen movimiento, según él, descubierta por Bergson, hay que distinguir el movimiento de los objetos o móviles, el de la cámara y el que produce el montaje. Tanto las imágenes en movimiento como las imágenes-movimiento son obtenidas por medio de la cámara toma vista, la forma del tiempo, el suceder, se obtienen también con otra máquina, la moviola. La cámara funciona en los estudios, un mundo de luces, decorados, vestuarios y actores profesionales; además puede ser utilizada en espacios vacíos, en lugares naturales donde no hay decorados ni vestimentas, sino personas comunes en su ambiente cotidiano, actores no profesionales, así surgen diversas y ricas formas plásticas del cinema. En cambio la moviola funciona en pequeñas habitaciones silenciosas, donde se trabaja aislado del mundo exterior, estas son las salas de montaje, allí se busca obtener las variadas imágenes del tiempo.

Para el autor, el cine no sólo se ha visto influido por la realidad, sino que de algún modo éste ha tocado sensiblemente su entorno. La modernidad del cine implica en nuestra concepción, una ruptura de las relaciones pictóricas y técnicas usadas en el cine clásico. El movimiento deja de ser la medida de todo, los acontecimientos no llevan el orden lineal de siempre y las relaciones sensorio - motoras se rompen a favor de situaciones ópticas y sonoras puras que corresponden a un fresco fiel de una amplia e intensa realidad.

Tras la Segunda Guerra Mundial surge el neorrealismo, este movimiento cinematográfico es el caso más concreto de imágenes puramente visuales al servicio de un nuevo cine, el neorrealista está cansado de las ficciones que se apartan de las vivencias del ciudadano con problemas verdaderos, es una estudio concienzudo sobre la vida que éste quiere forjar, empleando como puente el mundo del espectáculo; para esto salen a las calles, registran las actividades del ser humano sin ningún tipo de disfraz, sin crear cuentos de hadas, no hay estudios, ni actores famosos, ni aparatosos equipos técnicos, sólo cuentan historias cotidianas que aparentemente no tienen ninguna relevancia. Pero que empiezan a erigir una visión estética nueva, impactando los nervios sensibles de los individuos en todas las sociedades.

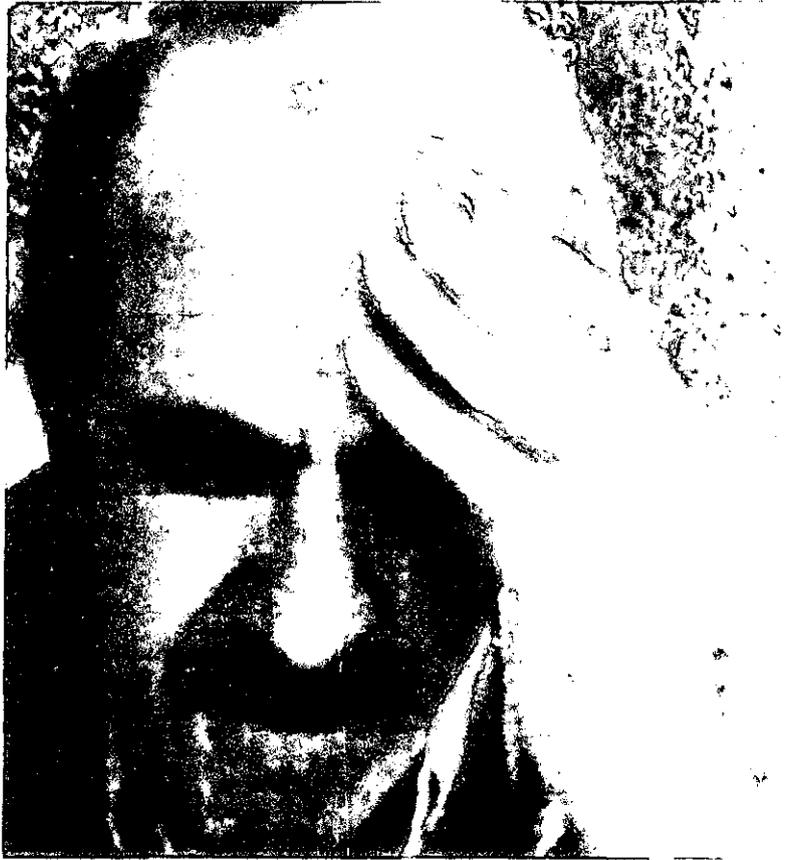
Por último el cine moderno se ha convertido también en el abanderado de la resistencia, una resistencia ante el dominio, ante el orden de lo mayoritario. La idea de este nuevo cine político ya no será como antaño, la toma de conciencia del pueblo, sino que consiste en poner todo en trance, tanto al pueblo como al poder, llevar todo a la aberración, a lo insoportable, a lo intolerable, comunicar todas las violencias entre sí al punto de que el asunto privado pase a lo público y el público pase a lo privado. El cine moderno no se dirigirá a un pueblo presente, sino que contribuirá a la invención de un pueblo diferente. Cuando el poder y los políticos del momento manifiesten

que nunca hubo un pueblo aquí, el pueblo que falta ha de ser un devenir, ha de ser inventado en los barrios pobres, en la marginalidad, en las asambleas populares con nuevas condiciones de lucha en las que el cine necesariamente político asumirá un rol importante.

120

ANEXO
PERFIL BIOGRAFICO DE DELEUZE

PERFIL BIOGRAFICO DE DELEUZE



10. Gilles Deleuze. www.webdeleuze.com. 27/04/2005.

Gilles Deleuze, filósofo, dado a luz en París el 18 de enero de 1925. Estudios secundarios en el Liceo Carnot. Estudios de filosofía en la Sorbona de 1944 a 1948. Profesor de filosofía en los Liceos de Amiens, de Orleáns y Louis - Le Grand de 1948 a 1957. Es de 1957 a 1960 asistente en la Sorbona, en historia de la filosofía. De 1960 a 1964 agregado de investigación en el CNRS. Asesor de enseñanza en la facultad de Lyon de 1964 hasta 1969. Profesor en París VIII Vincennes en 1969. En 1987 se jubila. Se arroja por la ventana de su habitación en París el 4 de noviembre de 1995, después de

haber estado sujeto a una prótesis de oxígeno, sin poder desplazarse¹²⁹.

UNA VIDA

"Viaja poco, jamás adhirió al partido comunista, jamás fue fenomenólogo ni heideggeriano, no renunció a Marx, no repudió Mayo del 68. "

David Lapoujade

Esas son palabras con las que vale conocer a un Deleuze múltiple, decimos conocer en parte y por partes. Solo es posible eso de un yo esparcido en una multiplicidad, en un sin número de devenires. Su imagen es recobrada por las rememoraciones de amigos, en este caso en voz del profesor Edgar Garavito. Ellos vieron en Deleuze a un gran hombre y a un filósofo amigo.

La relación de Deleuze y la filosofía fue primaria. Cuando cursaba la secundaria en el Liceo Carnot en París, tuvo claro que sería filósofo. Nuestro filósofo no fue amante de las biografías, tal vez fue ciertamente humildad como la de no auto citarse en sus libros. Podría decirse que no era un sujeto egocéntrico o narcisista, no se daba ínfulas de sabelotodo, de intelectual poseedor de unos vastos conocimientos, contrario a esto decía: "no soy un intelectual porque no tengo una cultura disponible, ninguna reserva. Yo sólo sé en función de las urgencias de un trabajo actual"¹³⁰. La vida definitivamente para él, no podría ser entendida ni abordada como totalidad, con un inicio y un fin, porque es algo más que nada local, relativo y movable.

¹²⁹ Datos seleccionados del libro, Gilles Deleuze por LAPOUJADE, David. Asociación para la difusión del pensamiento francés. Ministerio de relaciones exteriores. Sep de 2003.

¹³⁰ Palabras de Deleuze tomadas de GARAVITO, Edgar. Escritos escogidos. Universidad Nacional de Medellín. Feb de 1999. Pág. 293.

Deleuze era un profesor que acogía en su curso de los martes multitudes entre filósofos y no filósofos, viejos, jóvenes, de diversas nacionalidades y de diversas razas. Asistía con puntualidad a su curso en la comuna de Saint Dennis, sus manos en los bolsillos de un abrigo gris, entre un numeroso y ruidoso público, pero cuando Deleuze empezaba a hablar se hacía un silencio rotundo.

Catherine Clément describe a un Deleuze sonriente, inocente y soñador, en *El amigo filósofo*, citado por Garavito: ... *él no era como los otros. No se parecía a nadie... los otros usaban saco, corbata, cabellos cortos, palabras sabias, nada de particular... Una mirada azul a la vez ingenua y astuta, candida, maliciosa, un azul atento a veces soñador, a veces riante, a veces helado que o bien te envolvía de emoción o bien te clavaba en tu sitio. De no ser por una fachada desgarrada, una inimitable postura inclinada y unas uñas muy largas que sobresalían como garras no habría tenido nada de particular. Sólo ese ojo azul que lo sacaba del molde*¹³¹.

Otro dato curioso en Deleuze es expresado por Clément: Deleuze hablaba de los filósofos con la familiaridad de una conversación en el café de la esquina, pero a la vez con qué método y con que rigor, para llegar a abrirle finalmente una grieta al pensamiento. No erigía enojosas construcciones solemnes... hacía un retrato mental de los filósofos. Con él, el pensamiento vivía. Eso es, Gilles Deleuze era ante todo inmensamente vivo¹³².

Todo eso está bien, mas la mejor manera de entender y conocer a *el más filósofo de los filósofos*, es leyendo sus veintiocho obras escritas, sus casi ochenta artículos, sus prefacios y entrevistas, su filosofía de vida, el abecedario deleuziano elaborado con su discípula Clairel Parnet, finalmente,

¹³¹ *Ibíd.*, Pág. 297.

¹³² *Ibíd.*, Pág. 297.

con acierto invita Garavito: todo ello está allí para ser leído, para ser vivido.

Entre sus obras más conocidas están: *Empirismo y subjetividad* (1953, su primera obra), *Nietzsche y la filosofía* (1962), *Proust y los signos* (1964), *El bergsonismo* (1966), *Espinosa y el problema de la expresión* (1968), *Diferencia y repetición* (1969), *Lógica del sentido* (1969), *El anti-Edipo* (1972), *Capitalismo y esquizofrenia 1* (con Guattari), *Kafka, por una literatura menor* (1975 con Guattari), *Mil mesetas* (1980), *Capitalismo y esquizofrenia 2* (con Guattari), *Francis Bacon: lógica de la sensación* (1981), *Cine 1: la imagen-movimiento* (1983), *Cine 2: la imagen-tiempo* (1985), *Foucault* (1986), *El pliegue: Leibniz y el barroco* (1988), *¿Qué es la filosofía?* (1991, con Guattari).

BIBLIOGRAFÍA**ANTONIONI, Michelangelo***Para mí, hacer una película es vivir.* Barcelona. Paidós. 2002.**. ARTAUD, Antonin***El cine.* Madrid. Alianza Editorial S. A. 1988**BLOOM, Benjamín***Taxonomía de los objetivos de la educación.* Buenos Aires. El ateneo. 1981.**BERGSON, Henry***Obras escogidas (Materia y Memoria)* México. Editorial Aguilar. 1959.**BRODE, Douglas***Las películas de Robert De Niro.* Barcelona. Odín Ediciones. 1996.**CABRERA, Julio***Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas.* Barcelona. Gedisa. 2002.**CORTES ZABALA, Diego***La ciudad visible: Una Bogotá imaginada.* Bogotá. Ministerio de cultura. 2003.

DELEUZE, Gilles

Crítica y clínica. Barcelona. Anagrama. 1996.

La imagen - movimiento: estudios sobre cine 1 (1983). Barcelona. Paidós.
1984.

La imagen - tiempo: estudios sobre cine 2 (1986).
Barcelona. Paidós. 1996.

Bergsonismo. Madrid. Editorial Cátedra. 1987.

Image mouvement. Image Temps (les cours de Gilles Deleuze) Cours
Vincennes - St Dennis. 12/04/1983. www. webdeleuze. com. 27/04/2005

Image mouvement. Image Temps (les cours de Gilles Deleuze) Cours
Vincennes - St Dennis. 18/05/1983. www. webdeleuze. com. 27/04/2005

¿Qué es el acto de creación? Traducción: Bettina Prezioso. Conferencia
dada en Cátedra de los martes de FUNDACIÓN FEMIS. 1987. [http:
//proyectotrama. org/00/textos/NUEVOS/elacto. htm.](http://proyectotrama.org/00/textos/NUEVOS/elacto.htm) 27/04/2005.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix

¿Qué es la filosofía?, Barcelona.
Editorial Anagrama. (1991) 1997.

DURAN, Mauricio y Otros

Balance argumental: ¿un cine bogotano? Bogotá. Ministerio de Cultura.
2003.

EPSTEIN, Jean

Inteligencia de una máquina. Buenos Aires. Nueva visión. 1960.



FELLINI, Federico

Hacer una película. Barcelona. Paidós. 1999.

GARAVITO, Edgar

Escritos escogidos. Universidad Nacional de Medellín. 1999.

GARCIA MORENTE, Manuel

Lecciones preliminares de filosofía. Bogotá. D. C. Ediciones nacionales.
1998.

GORTARI Carlos y BARBACHANO Carlos

El cine. Barcelona. Salvat Editores, S. A. 1985.

GUBERN, Román

Historia del cine, Barcelona. Lumen. 1982.

HEIDEGGER, Martín

Conferencias y artículos: ¿Qué quiere decir pensar? Barcelona. Serbal.
2001.

HERRERA, Javier

La poesía del cine. Málaga. Revista Litoral, 2003

LAPOUJADE, David

Gilles Deleuze. París. Asociación para la difusión del pensamiento francés.
Ministerio de relaciones exteriores. 2003.

MARTIN BARBERO, Jesús

De los medios a las mediaciones. Santa fe de Bogotá. Convenio Andrés
Bello. 1998.

MITRY, Jean

Estética y psicología del cine. Madrid. Siglo XXI. 1978.

NARANJO, Jorge Alberto

Deleuze. Medellín. Fondo editorial Biblioteca pública piloto. 1996.

PEREZ DE LA ROTA, Guillermo

Génesis y sentido de la ilusión fílmica. Bogotá. Siglo del hombre editores. 2003.

PORTER, Miguel y GONZÁLEZ, Palmira

Las claves de la historia del cine. Barcelona. Editorial Ariel, S. A. 1988.

ROBBE-GRILLET, Alain

Por una nueva novela. Barcelona. Seix Barral. 1965.

ROSELLINI, Roberto

El cine revelado. Barcelona. Paidós. 2000

SADOUL, Georges

Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días. Madrid. Siglo XXI Editores, S. A. (1949) 1982. Trad: Florentino Torner.

SANCHEZ ALBORNOZ, Claudio y Otros

Panorama del siglo XXI, Barcelona. Carroggio, S. A. De Ediciones. 1999.

SCHRADER, Paul

El estilo trascendental en el cine. Madrid. Ediciones JC. 1999.

VALENCIA LOPEZ, Harold

Algunos elementos para una respuesta a la pregunta: ¿cuál es la función social de la filosofía?. para la revista de filosofía Conceptos, Número 1, Universidad de Cartagena, dic, 2001.