

Universidad Católica de la Santísima Concepción

Facultad de estudios Teológicos y Filosofía

Departamento de Filosofía

Licenciatura en Filosofía



**LA EXPERIENCIA DEL CINE DESDE LA FILOSOFÍA DE GILLES
DELEUZE**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Filosofía

Alumno tesista: Felipe Muñoz Becerra

Profesor guía: David Solís Nova

Concepción, diciembre, 2022

Agradecimientos

Agradezco a la dirección de investigación de la UCSC por el fondo de apoyo a la ejecución de proyectos de investigación otorgado para la elaboración de este trabajo. Además, agradezco profundamente al Dr. David Solís Nova por su ayuda y apoyo constante brindado para esta tesis como para mi desarrollo académico.

Índice

1. Introducción	5
2. ¿Qué es la Imagen-Movimiento?	6
2.1. El Plano de Inmanencia	10
2.2. Percepción del Plano de Inmanencia	11
2.3. Imagen-Especial o centro de indeterminación.....	15
2.4. Imagen Percepción, Imagen Acción, Imagen Afección.....	16
3. El Cine: Composición y Analogía	18
3.1. Movimiento y Plano Cinematográfico.....	20
3.2. Encuadre, Montaje y Tiempo.....	23
4. El Cine y el Pensamiento	25
4.1. Los tres movimientos del cine. El choque	25
5. Dos etapas del cine	27
5.1 Cine pre guerra: imagen-movimiento	28
5.2 Cine pos guerra: imagen-tiempo	31
6. Pérdida de creencia en el mundo: el nihilismo y su superación	35
6.1. Arte, Cine, Acontecimiento e Historia.....	40
7. Análisis Fílmicos	44
7.1. <i>Bronenosets Potemkin</i>	44
7.2. <i>Les quatre cents coups</i>	45
7.3. <i>The Shawshank Redemption</i>	47
8. Conclusiones	49
9. Referencias	50
9.1. Referencia principal	50
9.2. Referencia secundaria	51

1. Introducción

Definir la imagen puede ser considerado una tarea ardua y extenuante. Hace algún tiempo este concepto era más bien utilizado comúnmente por todas las disciplinas y no había un estudio determinado que quisiera trabajarlo. Últimamente podemos afirmar que la discusión en torno a la imagen y al ‘giro icónico’ del cual algunos autores han reflexionado, ha adquirido gran protagonismo y ha puesto la imagen como centro de reflexión y análisis en la filosofía y otras disciplinas.

Ana García Varas (2011), pensadora dedicada a la reflexión de la imagen, menciona que las últimas dos décadas estuvieron marcadas por un nuevo fenómeno denominado por algunos autores como ‘giro icónico’. Tal como el nombre lo indica, se relaciona con una vuelta hacia la imagen, destacando y poniéndola en un puesto protagónico en el área cultural y posteriormente académico, donde se busca definir el significado de imagen. Debido a esto, diversos autores, entre los más destacados Gottfried Boehm (Alemania) y W. J. Mitchell (Estados Unidos), se dedicaron a reflexionar y buscaron entender qué hay detrás de todo esto, impulsando una nueva área de trabajo filosófico. Por lo tanto, podemos señalar dos ámbitos de estudio sobre la imagen, por un lado, está el espectro anglosajón y, por otro lado, los trabajos en Alemania.

Ya buscando definir la imagen misma sin entrar en profundidad, a modo bastante general, podemos citar a Nicola Abbagnano (1993) y su descripción de imagen en su diccionario de la filosofía donde la define como similitud o signo de las cosas, que puede conservarse independientemente de las cosas mismas. Aristóteles la define como producto de la imaginación, la sensación o percepción misma y, finalmente, Ferrater Mora (1951) la define como una representación que tenemos de las cosas, marcando la semejanza que se tiene entre representación e imagen.

En cambio, los estudios y la propuesta del autor Gilles Deleuze en el cual nos basaremos para este trabajo, representan una propuesta intrigante y reveladora en cuanto a la metafísica y posteriormente al área estética, donde nos enmarcamos en el cine. Este autor, que siguiendo a Bergson logra armar un sistema complejo que abarca diferentes áreas de reflexión, ha logrado sentar un punto importante de reflexión del cual podemos servirnos

para seguir construyendo filosofía en torno al mundo y el cómo nos adentramos a la realidad. De esta manera, en torno a la imagen, ha ampliado su concepción y ha creado nuevos conceptos, tales como imagen-movimiento, imagen-tiempo, imagen-percepción y demás. De esta forma queremos responder preguntas tales como ¿qué entiende Deleuze por imagen-movimiento e imagen-tiempo?, ¿qué es la ruptura del nexo sensoriomotor?, ¿cómo se configura el cine con nuestra vida personal, acaso es un medio que nos pueda servir para mejorar nuestra relación con el mundo, que pueda restablecerla?

Por lo tanto, según nuestra hipótesis de trabajo, la perspectiva de Deleuze en cuanto a la imagen va más allá de la mera representación o semejanza que uno se puede hacer, o como es descrito por la RAE: figura, representación, semejanza o apariencia de algo (Real Academia Española, s.f., definición 1). Nuestro autor involucra conceptos que tienen relación con el sustento material y móvil de todo, con el tiempo, con la percepción de las cosas y con el pensamiento humano. Junto a esto, el concepto que construye Deleuze denominado Plano de Inmanencia, busca defender una nueva teoría e idea sobre la realidad, de la cual se servirá posteriormente para hacer una analogía con el cine. De esta manera, presentamos a modo general la perspectiva de Deleuze por la cual comenzaremos a trabajar.

Finalmente, además de lo anterior, consideramos importante cómo Deleuze entiende el cine, pues si bien, por un lado, analiza este arte en su construcción misma, considerando elementos ontológicos, también lo dota de un área humana, un área completamente ligada a la vida misma del individuo, a la realidad, a la forma de entender y convivir en el mundo. Este último aspecto nos parece de especial importancia a la hora de hablar de cine, de manera que nos quedamos con un Deleuze no tan solo que puede ampliar la discusión sobre la imagen, sino que reconoce la importancia del cine para entender y mejorar nuestras vidas.

2. ¿Qué es la Imagen-Movimiento?

Por lo tanto, ya podemos adentrarnos de lleno a lo planteado por Deleuze sobre la imagen y sus conceptos afines, comenzando con la pregunta: ¿qué es la imagen-movimiento? No obstante, esta pregunta no debe reducir el amplio espectro de conceptos utilizados por Deleuze a la hora de hablar de imágenes, por lo que no podemos reducir nuestro enfoque al concepto presentado en el título, sino que debemos dirigir conjuntamente nuestra atención a

los conceptos afines que Deleuze irá creando, para comprender en totalidad su sistema. De esta forma, nos es imprescindible hablar del ‘plano de inmanencia’ al igual que la imagen-afección, la luz, y los otros conceptos con los que nos vayamos topando en el camino.

Durante los años 1982 y 1983, Gilles Deleuze dictó un curso en la Universidad de Vincennes, en el cual trabajó los conceptos centrales de su obra en torno a la imagen y el cine. Estas clases fueron grabadas por sus alumnos y en el año 2011 se dieron a conocer en su primera edición al castellano, elaborada por la Editorial Cactus, titulada *Cine II Los Signos del Movimiento y el Tiempo*. De esta forma, en este recopilatorio podemos encontrar una muy buena herramienta para adentrarnos en el pensamiento de Deleuze y conocer con comodidad sus postulados, sin dejar de lado la oficialidad y rigurosidad de sus ideas, al estar presentadas en formato oral y en un contexto de salón de clases.

Pues bien, primeramente, debemos mencionar que Deleuze utiliza como referencia, mayoritariamente en cuanto a sus trabajos sobre la imagen, al filósofo francés Henri Bergson. De él se sirve no cuanto la opinión generalmente aceptada ha podido rescatar de su trabajo, de un filósofo que habla de la duración, sino que, en este caso, uno que también habla de la materia. De esta forma, Deleuze (2011), siguiendo a Bergson, realiza una primera gran afirmación en torno a la discusión de la imagen: “el movimiento y la imagen son lo mismo” (p. 26). Esta afirmación contiene diversos elementos que debemos analizar. Así, primeramente, preguntamos: ¿qué es la imagen?

Deleuze define las imágenes como el conjunto de lo que se nos aparece, a saber, el mundo o la realidad de las cosas con las que nos rodeamos e interactuamos. Imaginemos por un momento nuestro teléfono móvil o una taza de café por la mañana, estas cosas son imágenes en cuanto son y se nos aparecen, pues Deleuze (2011) dice: “¿por qué las llamo imágenes? Porque es allí donde coinciden el ser y el aparecer. Diría también que es el fenómeno. Tomo imagen o fenómeno en el mismo sentido. Es lo que aparece” (p. 27). Es decir, llamamos imágenes al conjunto de la realidad y de las cosas, donde estando presente el ser y el aparecer, nos acercamos y tenemos contacto con ellas. En otro de sus libros Deleuze (2018) afirma: “llamemos imagen al conjunto de lo que aparece” (p. 90). De esta forma, este autor deja de lado las ideas, actos simbólicos o relaciones intelectuales, estas caerían más bien dentro de la clasificación de imagen mental.

Ahora bien, a las imágenes Deleuze les inscribe un concepto primordial el cual se adentra en ellas como parte constitutiva: el movimiento. Tal como mencionamos anteriormente, para nuestro filósofo el movimiento y la imagen son lo mismo. Es decir, la imagen está en una constante y permanente variación en conjunto con todas las otras imágenes de la realidad. No significa simplemente que una imagen se mueva, como un automóvil se desplaza de un punto A hacia un punto B, sino que “puesto que esas imágenes no cesan de variar unas en relación a las otras, diría que son imágenes-movimiento” (Deleuze, 2011, p. 27).

Para entender el movimiento constitutivo de la imagen, tenemos que pensar en el todo, es decir, la totalidad del universo y la realidad. Esta no deja de cambiar, de devenir, está en constante movimiento haciendo que cada elemento dentro de ella devenga. De esta forma lo que está presente en la realidad es la duración, el cambio, el devenir, el tiempo. “El todo (...) es lo abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar” (Deleuze, 2018, p. 24). De manera que cuando hablamos de una imagen-movimiento, no hablamos exclusivamente de una piedra que se desliza colina abajo, o un tren que viaja dentro del país, sino del durar, de la duración misma en cuanto no deja de moverse en las imágenes.

Las imágenes-movimiento están en constante acción y reacción, ejercen acciones y reacciones justamente al ser parte del movimiento, del cambio, del durar. Deleuze (2018) señala: “no hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido” (p. 90). Por lo tanto, la imagen queda definida como un camino por el cual se mueven las interacciones del todo de la realidad, son imágenes que accionan y reaccionan, que actúan constantemente sobre otras (Deleuze, 2018).

Deleuze (2018) afirma que, debido a esta identidad entre las imágenes y el movimiento, podemos concluir la igualdad entre las imágenes-movimiento y la materia. Decir que mi cuerpo es materia es lo mismo que afirmar que es una imagen, una imagen-movimiento, pues la imagen-movimiento y la materia-flujo son estrictamente lo mismo (Deleuze, 2018). Retomando lo anterior, la imagen no se puede separar de la acción que ejerce sobre las otras imágenes, ni tampoco de las reacciones que sufre frente a estas mismas, es una constitución propia que la mantiene en constante variación e interacción. Alguno

puede aludir que una mesa, que justamente es una imagen, no se mueve por sí misma, considerando el movimiento como traslación. Frente a esto Deleuze (2011) dice: “pero las cosas se mueven en ustedes, las acciones, las interacciones no paran de moverse” (p. 28). Es decir, la mesa no cesa de cambiar, de fluir dentro del movimiento que contempla la duración del todo del universo. No es tan solo necesario que haya traslación, sino que el movimiento contempla flujos, relaciones de movimiento, reposo, individuaciones dinámicas (Deleuze y Parnet, 1980).

Para Deleuze no existe algo que no actúe sobre nada o que interactúe solo consigo mismo, para este filósofo todas las imágenes-movimiento están en contacto con todas las demás imágenes, de la misma forma que uno mismo como imagen se encuentra frente a las demás en una interacción y movimiento permanente. El mundo extensivo, es decir, el mundo de las cosas, de las imágenes movientes, es el mundo de los encuentros (Ferreya, 2021). Una maceta cae desde un balcón y se estrella en nuestra cabeza, un niño llega a la playa y se encuentra con el frío del mar; de manera que llamar a la materia imagen, consiste en asumir lo material bajo un aspecto único, el del encuentro, de la relación acción-reacción que podemos leer ontológicamente y gnoseológicamente, por esto, las imágenes están en un continuo movimiento de acción y reacción (Vollet, 2006).

En resumen, una imagen es todo lo que actúa y reacciona. Todo lo que actúa y reacciona sobre otra imagen y sobre todas sus caras y todas sus partes, por esto mismo han de ser llamadas imágenes-movimiento. Entre estas, podemos situar todo lo que se nos aparece, aquellas cosas donde coinciden el ser y el aparecer, de la misma forma que un fenómeno, tal cual lo mencionamos anteriormente. Una imagen-movimiento es nuestro vecino, nosotros mismos, una mesa, nuestro cuerpo, y no podemos decir que estas se nos presentan ante nuestro ojo, sino que “vuestro ojo es una imagen sobre ese plano. Sufre acciones, tiene reacciones. ¿Vuestro cerebro? Sí, es una imagen. (...) no digan que tales imágenes se presentan a vuestro ojo” (Deleuze, 2011, p. 60). De esta forma, Deleuze trata con agudeza y de forma aparte la percepción de las imágenes-movimiento, este tema lo dejaremos para más adelante.

Por tanto, cabe ahora preguntar, dónde se sitúan estas imágenes-movimiento. Para Deleuze, estas imágenes no están sostenidas sobre la nada ni tampoco sucede que entre todas

ellas no constituyan nada, sino que, al contrario, el conjunto de todas ellas constituye algo, se sostiene sobre una suerte de plano que Deleuze (2011) llamará: plano de inmanencia (p. 27).

2.1 El Plano de Inmanencia

Deleuze (2018) define el plano de inmanencia en base al conjunto de las imágenes-movimiento, donde estas existen en sí sobre el plano; este en sí de la imagen, es por una parte la materia, que se presenta en la identidad absoluta de la imagen y el movimiento (p. 91). Igualmente, si dentro de la realidad recortamos sistemas cerrados o conjuntos finitos, el plano de inmanencia es el movimiento que se establece entre las partes de cada sistema, los atraviesa todos y los agita, sometiéndolos a la condición que les impide ser absolutamente cerrados (Deleuze, 2018).

Por lo tanto, el nivel formado por todas las imágenes del universo, es lo que Deleuze llama el plano de inmanencia y lo que contiene es la totalidad de las imágenes. Javier Ruiz (2018), dice al respecto: “(...) imágenes en-sí, independientes del observador, forman, por tanto, el todo del universo en un plano de inmanencia” (p. 130). De esta forma, este plano contiene de forma inmanente, de forma inseparable a él las imágenes-movimiento de todo el universo; el universo material equivale al plano de inmanencia, que a su vez ha de entenderse como un conjunto de imágenes.

Tal como lo define Deleuze (2011), el plano de inmanencia es el conjunto de todas las posibilidades, o, en otras palabras, todo lo que es posible se convierte en una imagen en ese plano. Junto a esto, es la materia de toda la realidad, todo lo que actúa y todo lo que reacciona y es real debido a esto mismo, se presenta en el plano. Por lo tanto, el plano de inmanencia se presenta como “conjunto de toda posibilidad, materia de toda realidad, forma de toda necesidad” (Deleuze, 2011, p. 28). Y tal como mencionamos anteriormente, el plano implica imagen junto a la acción y reacción que producen constantemente, “el plano de inmanencia tiene dos facetas (...) como naturaleza, como Physis” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 42).

Deleuze (2011), contrario a Bergson, afirma que el plano de inmanencia “(...) no goza de ninguna dimensión suplementaria al número de dimensiones de aquello que pasa

sobre él” (p. 62). Es decir, que justamente como un plano de presentación, de base, no contempla una dimensión extra a las que tienen las imágenes que están sobre él. De esta forma, sin establecer ningún eje en el plano, ya sea vertical u horizontal, es omnidireccional.

Tal como mencionamos anteriormente, las imágenes en este plano existen en sí, pero, además, debemos agregar que estas no existen porque se manifiestan en una conciencia. Álvarez (2011a) dice: “porque aquí la imagen no es originariamente algo que se ve, que se perciba o que se piense, sino más bien algo que se mueve, que está en perpetuo movimiento independientemente de una conciencia” (p. 102). De manera que la imagen existe en sí, sin la necesidad de que haya una conciencia que la perciba, se mantiene en constante movimiento sin estar bajo la dirección de una conciencia.

Según Vollet (2006), esta designación de la materia como conjunto de imágenes tiene su razón en una especie de *epojé*. Por un lado, se evita la batalla entre el realismo e idealismo y hablamos de cosas que nos ocurren sensualmente, perceptiblemente si se prefiere, de cosas que vemos, pero igualmente consideramos y aceptamos que sigan existiendo cuando no las presenciamos en cuerpo presente. Para Vollet (2006): “la noción de imagen (...) es un concepto ontológico y gnoseológico, o sea, un concepto que combina rasgos de ambas categorías. La imagen existe en sí” (p. 79). Por eso nuestra discusión en torno al cine debe considerar una dimensión ontológica, la cual buscamos fundamentar antes de mencionar a este como modelo de la realidad.

Ya en este momento debemos focalizarnos en torno a la discusión de la conciencia y la percepción del plano de inmanencia, pues justamente Deleuze pregunta en diversas ocasiones cómo es que las imágenes se presentan a alguien si el ojo o el cerebro lo incluimos dentro del mismo plano de inmanencia, como una imagen. Pues bien, esto es posible debido a lo que Deleuze llama la imagen-viviente, punto que analizaremos ahora.

2.2 Percepción del Plano de Inmanencia

Tal como mencionamos anteriormente, con respecto al plano de inmanencia hablamos de imágenes que no se dirigen a nadie, no son para nadie. Estas existen por sí mismas en el plano de inmanencia que no considera referencia o eje. Sin embargo, se considera un aparecer, hay un conjunto de lo que aparece, de realidad. Ciertamente las cosas

existen y las podemos percibir, interactuamos con ellas, nos relacionamos, es por esto mismo que Deleuze (2018) pregunta en relación al plano de inmanencia: “¿cómo hablar de imágenes en sí que no son para nadie y no se dirigen a nadie (...) cómo hablar de un aparecer?” (p. 92). Pues bien, Deleuze habla de dos razones, una positiva y una negativa.

En primer lugar, según la razón negativa, esto sucede para distinguir las imágenes de las cosas concebidas como cuerpos. Ciertamente nuestra percepción y lenguaje distinguen cuerpos (sustantivos), cualidad (adjetivos) y acciones (verbos). No obstante, estas últimas han sustituido el movimiento por la idea de un lugar provisional al que se dirige, o de un resultado que obtiene; la cualidad ha sustituido el movimiento por la idea de un estado que persiste a la espera de que otro lo reemplace y, finalmente, el cuerpo ha sustituido el movimiento por la idea de un sujeto que lo ejecutaría, o de un objeto que lo padecería, o de un vehículo que lo transportaría (Deleuze, 2018). Por lo tanto, como razón negativa, afirma que tenemos tan solo movimientos llamados imágenes, para distinguirlos de todo lo que todavía no son, afirmando que no es suficiente.

La razón positiva, en cambio, afirma que el plano de inmanencia es enteramente luz. Aquí se da, por lo tanto, un cambio bastante interesante el cual nos introduce en una nueva discusión respecto al plano de inmanencia. Ahora, con relación a todo el conjunto de movimientos, de acciones y reacciones, Deleuze afirma que es luz que se difunde, es luz que se propaga. De esta forma, se acerca la materia a la semejanza que tiene a la luz, para explicar el plano de inmanencia y la percepción que se tiene de este a través de la conciencia. Deleuze (2018) manifiesta lo siguiente:

(...) el plano de inmanencia es enteramente luz. El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga sin resistencia y sin pérdida. La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz. (p. 92)

Recordemos nuevamente que esta discusión está para responder la pregunta: ¿Cómo hablar de un aparecer?, o en otras palabras ¿cómo es que se dan las cosas? Pues bien, si por un momento dejamos de considerar al ser humano y su conciencia, debemos pensar el mundo

de la imágenes-movimiento en perpetua variación como líneas de luz que constituyen el universo material y que aún no se dan a nadie. De esta manera, el plano de inmanencia será un espacio que está completamente atravesado y ocupado por líneas de luz, es la materia la que es la luz (Deleuze, 2011). Javier Ruiz (2018) dice: “las imágenes son un flujo móvil de materia identificado con el universo y que exhibe variaciones y vibraciones infinitas de luz” (p. 133). La imagen se corresponde con el movimiento, tal como la materia se corresponde con la luz, de esta forma no se aniquila la concepción de la materia, sino que esta es ahora entendida como luz, se le introduce este concepto al igual que la imagen es movimiento en sí, inherente a él.

Sin considerar la conciencia humana, en el plano de inmanencia no hay cuerpos o líneas rígidas, sino tan sólo líneas o figuras de luz en perpetua variación, bloques espacio-tiempo o luz que se propaga. Ahora bien, volvamos a nuestra pregunta: ¿a quién o cómo se dan las imágenes? Si consideramos nuevamente esta luz en constante propagación, lo lógico es que no se le revele a nada, pues todo está en constante movimiento sin que haya algo que la detenga y la haga aparecer. No obstante, el punto clave es el siguiente, pues si las imágenes movientes no se le aparecen a alguien “es porque la luz todavía no es reflejada ni detenida, y, propagándose siempre, nunca [es] revelada” (Deleuze, 2018, p. 93). La luz, al no ser detenida ni reflejada, sin ser sacada de su estado de propagación constante, no se le presenta a nadie.

Cuando se fuerza la luz a reflejarse, deteniéndola, es cuando se comienza a revelar, y ¿qué es justamente lo que necesita la luz para reflejarse?, lo contrario a ella, lo oscuro. Así, la conciencia se constituye como una pantalla oscura la cual hará aparecer las cosas. Por lo tanto, “aquello que la conciencia aporta es lo contrario de la luz, la pantalla negra, es la zona de oscuridad sin la cual la luz no podría revelarse” (Deleuze, 2018, p. 75).

El cambio que hace Bergson, rescatado por Deleuze, es que la conciencia no viene a iluminar el exterior que se encuentra en la oscuridad, donde están todas las cosas, sino que ahora, la conciencia es concebida como una pantalla opaca en la cual se puede reflejar la luz que está en las cosas. “En cuanto a nuestra conciencia de hecho, ella será solamente la opacidad sin la cual la luz, propagándose siempre, nunca se hubiese revelado” (Deleuze, 2018, p. 93).

Así, se gesta una ruptura con la tradición filosófica que ponía más bien la luz del lado del espíritu y hacía de la conciencia un haz luminoso que sacaba a las cosas de su oscuridad innata (Deleuze, 2018). Es decir, ya no se considera la conciencia como un elemento que penetra en la realidad y que la entiende o asemeja sin más; o que como humanos al estar en el mundo proyectamos un conocimiento a las cosas, sin el cual nada existiría. La fenomenología justamente participaba de esta vieja tradición que mostraba la conciencia como una luz que salía del interior hacia al exterior.

Deleuze (2011) afirma que Bergson invierte la relación conciencia/cosa, pues para todo el mundo antes de Bergson la conciencia es una luz que llega para arrancar las cosas de la oscuridad, en cambio, como mencionamos anteriormente, la nueva idea defendida por Deleuze afirma que la materia es la luz y la conciencia aporta lo que hace falta para reflejar la luz, su contrario, lo oscuro (p. 75). Javier Ruiz (2018) señala: “las cosas ya no son sino luz (‘imagen de luz’) que solo puede reflejarse en una suerte de ‘pantalla opaca’ que actúe como contrapunto, es decir, en la propia conciencia” (p. 128). Finalmente, para Deleuze (2011) la luz es lo invisible. Es lo invisible que está en constante difusión y en una difusión a través de todo el universo. Esta solo comienza a devenir visible cuando se enfrenta con lo opaco que la refleja o la refracta, a saber, la conciencia.

Esto, sin embargo, no debe entenderse como una mera pasividad humana que Deleuze esté proponiendo, algo así como que nuestro ser se reduzca a la mera contemplación y recibimiento de la luz. Proponer esta idea sería aniquilar el pensamiento de Deleuze y su propuesta. Al contrario, Deleuze es un filósofo del acontecimiento, que defiende lo nuevo, el suceso, donde el pensar y el re-pensar se destaca en la realidad. Zourabichvili, pensador francés que reflexionó la obra de Deleuze, menciona que este último es justamente un filósofo que estuvo en una insaciable búsqueda del acontecimiento, reflexionando su naturaleza y noción de ello. Justamente, Zourabichvili (2004) defiende una cierta filosofía del acontecimiento creada por Deleuze, la cual se presenta como innovadora y mutante, repleta de nuevas ideas sobre el acontecer en nuestro mundo (p. 11).

En su libro, *Deleuze Una filosofía del acontecimiento*, Zourabichvili (2004) nos deja este interesante fragmento:

(...) el pensamiento no es sino un proceso provisional destinado a llenar la distancia que nos separa del objeto; dura exactamente el tiempo que ponemos en reconocer. Su razón de ser es negativa: poner fin a los disgustos de la ignorancia. A menos que ocurra lo inverso, y que pensar se resuma en la contemplación beatífica del objeto sabido. (2004, p. 21)

Tal como lo mencionamos anteriormente, si el pensamiento no es entonces una búsqueda, donde no sabe lo que es verdadero, pero se sabe dotado, capaz, a priori, de alcanzarlo, entonces caemos en un vacío de novedad, aniquilando el suceso a la mera contemplación beatífica, tal como menciona Zourabichvili. Cuando nos asignamos como meta el saber, consideramos de inmediato el pensamiento como contrario a lo efímero e inmóvil de la mera contemplación. Inclusive, Deleuze (2018) frente a toda esta problemática da en el clavo cuando en torno al plano de inmanencia y a ese universo de imágenes movientes que se tocan entre todas, pregunta: “¿qué acontece y qué puede acontecer en ese universo acentrado donde todo reacciona sobre todo?” (p. 94). Con esto pasamos al siguiente punto.

2.3 Imagen-especial o centro de indeterminación

Anteriormente, definimos la conciencia como una pantalla opaca, como un contrapunto en el cual las imágenes-movimiento, la luz en sí misma era reflejada. Considerábamos la conciencia como una especie de plano oscuro en el cual la luz se hacía presente al revelarse. De la mano de esto debemos pasar a nuestra siguiente discusión, el cerebro. Para Deleuze, este último dentro del plano de inmanencia es una imagen especial, una imagen que difiere de las otras imágenes comunes, en cuanto puede dar una respuesta inteligente frente a lo que se nos presenta.

Para Deleuze (2011), como individuos recibimos acciones de las otras imágenes que hay en la realidad, puede ser un automóvil que conduce en nuestra dirección, un ave que revolotea sobre nuestra cabeza o la lluvia que nos golpea al caminar por la ciudad y sobre estas imágenes reaccionamos (p. 31). Es decir, no nos quedamos indiferentes, sino que frente a ellas somos intervenidos y entregamos una respuesta. No obstante, debemos mencionar que

como seres pensantes no reaccionamos frente a todas ellas de una manera trivial o sin sentido, sino que, debido a nuestro cerebro, la reacción que damos es retardada, inteligente, pensada. De manera que cuando una imagen acciona sobre nuestro cerebro y se da una reacción hay un intervalo, una brecha que comprende la acción y la reacción.

¿Pero qué significa y qué permite esta brecha? Pues bien, significa que pensamos una respuesta frente a lo que recibimos de la realidad. Es un intervalo generado al pensar, que nos permite ganar tiempo para organizar una reacción, para pensar una respuesta imprevisible que podemos llamar inteligente. Esta es considerada inteligente no por meramente haber tomado tiempo para responder, sino porque hemos dividido la excitación sufrida en micro excitaciones, lo cual posteriormente se integrará en un comportamiento inesperado, posible por el pequeño desvío cerebral (Deleuze, 2011).

Cuando tenemos un cerebro, dice Deleuze, tenemos un corte, una brecha que existe al recibir una excitación que encadenará una reacción. Álvarez (2011a) dice: “el propio sujeto puede entonces definirse como un centro de indeterminación (...) como un desvío entre las excitaciones recibidas y las acciones ejecutadas” (p. 109). Vollet (2006) por su parte, menciona que el cerebro, como central de acción o inhibición, tiene un papel fundamental en la economía de la acción y la reacción (p. 81). Nuestro sistema nervioso nos permite que se presenten complicaciones como poder vacilar, poder esperar, inhibir la reacción o poder elegir la reacción

Tenemos, por tanto, un doble régimen de referencia de las imágenes. En primer lugar, hay uno en el cual las imágenes del universo varían para sí mismas reaccionando una en función de otras, sin ser presentadas al cerebro. En contraste a este, hay un segundo sistema que no anula el primero, sino que se le complementa, en el cual cierto número de las imágenes del primer sistema se ponen a variar en referencia y en función de la imagen privilegiada (Deleuze, 2011), es decir, se presentan frente a nosotros como centros de indeterminación y se originan respuestas que no son automáticas ni superfluas.

2.4 Imagen Percepción, Imagen acción, Imagen afección

La percepción del ser humano ocurre entonces cuando las imágenes que nos llegan son reflejadas por nuestro cerebro (Deleuze, 2018). Tomando el cerebro como centro de

indeterminación, la percepción se constituye a partir de él, pues de las imágenes movientes del universo, aquellas que son presentadas a nuestro cerebro se convierten entonces en imágenes-percepción, en cuanto han sido percibidas justamente por nosotros. De esta imagen podemos pasar a la siguiente que es la imagen acción.

La imagen-acción consiste en la acción ejecutada una vez que la imagen-percepción llega a nosotros. Como hemos visto, podemos, gracias al intervalo, dar una respuesta consistente en una acción nueva, una respuesta adaptada que no responde automáticamente frente a la realidad (Deleuze, 2011). Esta respuesta que ejercemos es nuestro movernos en la realidad, nuestra intervención y reacción consciente que es un actuar, una imagen-acción. Así, la percepción que definimos antes deviene en acción posible sobre las cosas. Finalmente, el sentir, la emocionalidad que existe entre la percepción y la acción Deleuze la reservará para la imagen afección, tercer avatar de la imagen movimiento y aspecto de la subjetividad referido a la interioridad (Álvarez, 2011).

Según Deleuze (2018), el intervalo entre acción y reacción no es definido por dos caras-límites encerradas en dos conceptos, sino que hay un intermedio que ocupa el intervalo, este es la afección (p. 99). Deleuze (2011) pregunta: “¿qué se desliza entre la percepción y la acción? Lo que pasa, lo que penetra una imagen, es lo que yo llamaría una «afección» (p. 36). Con la imagen-afección ya no tratamos con las imágenes anteriores de acción y percepción, de yo percibo o yo hago, sino que ahora hablamos de un yo siento. La afección, la emocionalidad sentida luego de percibir se siente desde adentro, se capta desde adentro. De esta manera, para Deleuze (2018), la imagen-afección es un movimiento interior que absorbemos y que no se convierte en percepción ni en acción (p. 100).

Deleuze (2011) pone como ejemplo la siguiente situación: hay un estudiante en un salón de clases y llega una mujer de ensueño, la cual le gusta mucho (p. 38). Al verla, podemos decir que se formaría entonces la imagen-percepción en aquel estudiante, en cuanto hay una imagen reflejada por su cerebro. El estudiante la percibe y, además, reacciona de una manera inhabitual, ya sea yendo a hablarle o saludándola, esta sería la imagen-acción. Finalmente, la afección es lo que siente aquel estudiante en sí mismo, dentro de sí, ya sea atracción, deseo o amor incluso. Esta afección está presente en el intervalo existente entre la percepción y la acción (Deleuze, 2011).

Concluyendo entonces, “como centro de indeterminación puedo decir que percibo el mundo, puedo decir que actúo sobre el mundo, puedo decir que experimento y siento. Imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección” (Deleuze, 2011, p. 36). Así entonces se configura el esquema sensorio-motriz del sujeto para Deleuze, donde la percepción subjetiva ejercida por el centro de indeterminación constituye el costado sensorio, junto con la afección; y donde la respuesta imprevista que es posible gracias a la intervención de la conciencia es el flanco motriz (Ruiz, 2018).

3. El Cine: Composición y Analogía

De esta forma, ya en este punto del trabajo podemos saltar a la siguiente gran pregunta, correspondiente a la segunda parte de este trabajo. ¿Qué es el cine para Deleuze? Pues bien, en vistas a resolver esta interrogante debemos de considerar todo lo anteriormente mencionado, tomando en cuenta que, según Deleuze, el cine es bastante particular al ser analizable desde diversas áreas de la filosofía. Por un lado, podemos considerar un área metafísica por la cual Deleuze se ha adentrado en el estudio del cine, constituyendo su pensamiento sobre el plano de inmanencia, las imágenes-movimiento y demás, tal como lo hemos visto en nuestra primera parte del trabajo y otra en la cual ha establecido lineamientos éticos y que ligan al ser humano con la vida y el mundo. Esta última será analizada más adelante.

La primera sección mencionada se relaciona con el cine en cuanto el uno y el otro se asemejan en su composición, a saber, el cine y el universo. Vollet (2006) señala que todo lo que ocurre en el cine, sea documental, realista, imaginario, todos los niveles vividos por los personajes y los espectadores se convierten en un solo y mismo movimiento fundamental (p. 88). Recordando el plano de inmanencia, el cine es la reproducción exacta, el cine es ontología en acto, que sucede a cada instante, ejemplificada en una reproducción de vida en toda su complejidad (Vollet, 2006).

No obstante, no por esto debemos considerar las imágenes cinematográficas como meras copias de una realidad ontológica superior o la simple representación de ello, tampoco como una duplicación técnica de una realidad ontológica, sino que tal como dice Álvarez (2011a): “el propio cine se transforma así en una especie de laboratorio ontológico donde el

universo se hace visible a través de la imagen, y la propia deviene universo” (p. 104). Así, el análisis del cine de Deleuze se comprende desde la perspectiva ontológica donde las imágenes del cine se relacionan con los niveles de análisis de lo real.

De esta forma, ya en este punto podemos considerar una relación entre estética y metafísica, donde se pasa de un análisis metafísico de la realidad hacia la estética representada por el cine, buscando puntos en común. Por otro lado, tenemos un área de pensamiento ligada al cine por Deleuze, en la cual, por medio del cine como arte se pueden estimular las capacidades críticas y creativas de la población. Más aún, es posible mostrar por el medio cinematográfico en qué consiste pensar y cómo el pensamiento surge cuando se queda sin respuestas, en el extremo de su impotencia, donde nos produce un choque y nos fuerza al pensamiento (Wenger, 2015).

Como introducimos anteriormente, Deleuze presenta un gran avance y aporte al medio cinematográfico, distinto a lo planteado por Bergson, que resumimos en lo siguiente: «el universo y el cine se parecen». Este es uno de los grandes avances de Deleuze y premisa en cuanto a su reflexión, de lo cual parte su pensamiento en torno al séptimo arte. Siguiendo a Bergson, en *La imagen-movimiento*, Deleuze (2018) menciona que el plano de inmanencia es la disposición maquinística de las imágenes-movimiento y que esto es una gran avance de Bergson, pues ha postulado el universo como cine en sí, como metacine (p. 92). Esta idea se sustenta en dos aspectos que son mencionados por Javier Ruiz. En primer lugar, tenemos que tanto el universo como el *film* están poblados por imágenes-movimiento, colección de líneas o figuras de luz, serie de bloques de espacio-tiempo (Ruiz, 2018). Como veremos más adelante, la identidad entre el todo como representación del tiempo, lo abierto y la duración ocurren también en el universo cinematográfico, temática que Deleuze buscará demostrar por medio del análisis de plano y el montaje, punto en el cual nos concentraremos y describiremos más adelante.

El segundo punto que Javier Ruiz (2018) menciona atañe a la diferencia entre la percepción natural y el cinematógrafo, redondeando esta visión cinematográfica del universo. Como mencionamos anteriormente en nuestro trabajo, el universo está formado de imágenes movientes las cuales no dependen de un observador para que existan, sino que están en

perpetua variación e interacción y, entre esto, la conciencia es una pantalla opaca donde las cosas se reflejan.

Para Álvarez (2011a): “aquí la imagen no es algo que se ve, que se perciba (...) sino más bien algo que se mueve, que está en perpetuo movimiento independientemente de una conciencia” (p. 102). De esta forma, el cine puede aproximarse a la constitución del universo al existir independientemente de un observador, pues no sitúa ningún observador privilegiado para el que se construya la proyección ni centra en modo alguno las imágenes. Además, contiene una pantalla opaca la cual es fundamental para reflejar las imágenes presentadas en las obras cinematográficas, similar a la conciencia. Entre esto, Deleuze (2018) menciona que, en el cine, la única conciencia cinematográfica es la cámara, no nosotros ni los espectadores, sino la cámara que capta las imágenes movientes (p. 38).

En esta ocasión nos interesa investigar el primer punto señalado por Javier Ruiz y describir la composición misma del cine considerando sus elementos de plano y montaje, que tendrán plena relación con el movimiento, el tiempo, la duración y el todo; conceptos trabajados por Bergson, los cuales toma Deleuze para hacer su propio análisis. De esta manera, nos adentraremos en el cine mismo y buscaremos también descubrir una determinada área que nos pueda ayudar como humanos a ejercitar el pensamiento, reflexionar, practicar la filosofía y, finalmente, ser movidos a la reelaboración del pensamiento y a buscar ideas que vayan en aporte de nuestra propia vida.

3.1 Movimiento y Plano Cinematográfico

Deleuze comienza su libro *La imagen-movimiento* (2018), presentándonos a Bergson y sus tres tesis sobre el movimiento. De estas, menciona que la primera es la más célebre y nos puede introducir a las otras dos. Según esta tesis: “el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar” (Deleuze, 2018, p. 13). Esta tesis sobre el movimiento hace alusión al tiempo presente del movimiento y su diferencia con el espacio recorrido que es pasado. El movimiento es el acto de recorrer, y los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí. De esta forma, según Bergson es imposible reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio, con instantes en el tiempo, con cortes inmóviles, pues reconstruimos “uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico,

homogéneo” (Deleuze, 2018, p. 14). Así entonces erramos con el movimiento, pues si intentamos subdividir el tiempo, el movimiento siempre se seguirá ejecutando en una duración concreta y cada movimiento tendrá entonces su propia duración cualitativa.

Igualmente, para Bergson existe un conjunto, un Todo en la realidad con respecto al universo en su totalidad. Esto es ejemplificado por Deleuze (2018) con un vaso de agua con azúcar, donde justamente podemos imaginar un todo de ello, considerando el agua y las partículas de azúcar. De este modo, el movimiento en el Todo es definido como un corte móvil de la duración de este mismo, (Deleuze, 2018). Además, debemos considerar que el movimiento siempre tiene un efecto en el todo, un cambio cualitativo. Por ejemplo, dice Deleuze (2018), si estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento, me muevo hacia B y he comido (p. 22). Al hacer esto no solo he cambiado mi estado, sino que he cambiado el estado del todo que comprendía A y B.

El Todo puede ser descrito en orden de la relación, en cuanto esta no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos, donde las relaciones pertenecen justamente al Todo (Deleuze, 2018). Por lo tanto, debemos concebir una totalidad del universo, un Todo, donde el movimiento no es más que un corte móvil de este que expresa el cambio en la duración, pues el todo no deja de variar y cambiar, está un constante devenir. Javier Ruiz (2018) señala: “un universo, en definitiva, en el que el todo no es más que un sistema (abierto) de imágenes en continua variación” (p. 129).

En *La evolución creadora*, Bergson reconoce y establece la mala fórmula de recomposición del movimiento: el cine (Deleuze, 2018). Es la ilusión cinematográfica la que trabaja con imágenes, con un movimiento o un tiempo impersonal que está en el aparato con el cual se hacen desfilar las imágenes. Para Bergson, el cine es concebido como una ilusión, una ilusión cinematográfica, la cual nos presenta un falso movimiento e, igualmente, es la ilusión de lo que ya hacía el pensamiento o lo que a diario hace la percepción natural (Deleuze, 2018).

Por lo tanto, Deleuze pregunta que, si para Bergson el cine es tan solo la proyección, la reproducción de una ilusión constante, universal, de esta manera habríamos siempre hecho cine sin saberlo; frente a esto, además pregunta que la reproducción de la ilusión, ¿no es en

cierta manera su corrección? ¿Se puede concebir de la artificialidad de los medios la artificialidad de los resultados? Al parecer no, pues Deleuze (2018) enseña al lector que el cine procede con fotogramas, con cortes móviles y lo que se nos da en el cine no es el fotograma como tal, sino una imagen a la cual el movimiento pertenece como dato inmediato (p. 15).

Deleuze obvia la crítica bergsoniana al cine, la cual concebía el cine como una mala copia del movimiento real, pegando vistas fijas en un filme y dándole el movimiento desde el exterior. Según Deleuze el cine no es una repetición del movimiento grabado, sino un movimiento en sí mismo, como un corte móvil de la realidad (Vollet, 2006). De esta manera, en el cine se nos da de inmediato una imagen-movimiento, una imagen moviente tal cual como la tenemos en la realidad, captada por la cámara. Esta imagen contiene el movimiento en sí, sin ser agregado externamente por otro agente, de forma que el cine no toma como base imágenes estáticas ni inmóviles, sino que al igual que la realidad, toma imágenes-movimiento donde ellas mismas tienen impreso el movimiento.

Ahora nos corresponde por lo tanto hablar del plano. Este es un elemento primordial del cine y tiene dos caras, una vuelta hacia el conjunto y otra vuelta hacia el todo (Deleuze, 2018). ¿Qué se quiere decir con esto? Pues bien, el plano de una película muestra por un lado una traslación concreta, tal como dos personajes que caminan por una plaza. Estos modifican sus posiciones respectivas en el conjunto encuadrado, es decir, la imagen del cuadro que se está grabando y además estos personajes que caminan, esta modificación dentro del film sería enteramente arbitraria si no expresara algo que está cambiando, una alteración cualitativa en el Todo (Deleuze, 2018). Por lo tanto, el plano también expresa un cambio en el Todo del *film*.

Si ponemos como ejemplo una cámara que sigue a un hombre y a una mujer que suben una escalera y llegan a una puerta que el hombre abre, luego, la cámara los deja y retrocede en un solo plano que finalmente termina en el apartamento visto desde afuera, notamos que este movimiento que modifica la posición relativa de conjuntos inmóviles, y “solo es de rigor si expresa algo que está aconteciendo, un cambio en un todo que a su vez pasa por estas modificaciones” (Deleuze, 2018, p. 37). Por lo tanto, en este ejemplo notamos que el plano posee una cara que está vuelta hacia el conjunto, traduciendo las modificaciones

habitadas entre sus partes y presentando un movimiento preciso y otra cara que está hacia el todo, hacia la composición entera de la cual expresa un cambio. Deleuze (2018) define el plano de la siguiente manera: “el plano no es otra cosa que el movimiento considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende por el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración” (p. 38).

De esta forma, Deleuze supera lo planteado por Bergson en cuanto a la ilusión del movimiento cinematográfico, pues al igual que en el universo donde hay un todo que es lo abierto, el cine trabaja de igual forma pues también contiene un todo, donde el plano construye el movimiento, presentando una doble dirección, una hacia el conjunto que cambia o que se desplaza y otra hacia un cambio en el conjunto del todo. Javier Ruiz (2018) menciona lo siguiente: “el plano, finalmente, expresa un cambio en el todo del filme. Y puesto que lo propio de un todo es durar, el plano como imagen-movimiento será un corte móvil de esa duración” (p. 132) En resumen, al igual que en el universo existe un todo en el cine, donde se expresa la duración y el plano es un corte móvil de esa duración.

3.2 Encuadre, Montaje y Tiempo

Del plano entonces corresponde mencionar brevemente el encuadre, el cual definido por Deleuze (2018) es “la determinación de un sistema cerrado (...) que comprende todo lo que está presente en la imagen” (p. 27). Mientras el plano está compuesto por las imágenes-movimiento, una cara de ellos es el encuadre, es lo que aparece en la imagen fija, ya sea personajes, decorados o accesorios. La profundidad de campo y la pantalla grande, señala Deleuze (2018), permitieron dar con nuevos elementos y novedades presentes en el encuadre, tal como lo hacía el director Wyler, quien hacía que lo principal aconteciera en el fondo del cuadro y lo secundario por delante (p. 28).

Ahora bien, una vez entendido qué significa el plano, la imagen moviente y el encuadre en el cine, corresponde hablar del montaje. Para Deleuze (2018), el montaje es la operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo (p. 51). No es un mero agrupamiento de todas las imágenes-movimiento usadas en el *film*, descuidando el orden y coherencia, sino que debe tenerse en mente el Todo, la idea general que se desea expresar, ordenando cada una de las imágenes movientes en relación a dicha

idea. Este proceso se llama Montaje. Ciertamente, desde el comienzo hasta el final de una obra cinematográfica algo cambia, lo que comienza de una forma evoluciona a través del tiempo confluyendo en algo distinto para el final, el Todo que se nos da presenta un constante cambio y movimiento de principio a fin. Este Todo que cambia se percibe en las imágenes movientes, agrupadas en un montaje en orden a tal fin.

Este Todo que está en constante cambio en un *film*, al igual que en la realidad, debemos situarlo en el tiempo. Es en el tiempo donde está el Todo que se mantiene en movimiento. En un *film*, debemos considerarlo de la siguiente manera: el Todo, dado en el tiempo, se constituye en el *film* a través del montaje, pues este último existe con miras hacia la idea total que se quiere presentar en la obra cinematográfica. Existe el montaje en cuanto está vuelto hacia el Todo, constituyéndolo, pues, a diferencia del plano, compone todas las imágenes movientes con la finalidad de dar sentido a la idea general.

Para esto, Deleuze (2016) afirmará lo siguiente, añadiendo un punto importante: “el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen «del» tiempo. (...) El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra” (p. 56). De manera que se nos da entonces otra imagen, aparte de la imagen-movimiento, tenemos ahora la imagen-tiempo, la cual, como parte de la creación cinematográfica, nos da una mirada hacia el Todo, hacia el tiempo no tan solo como parte de un momento dado, sino como una instancia para pensar la idea total del *film*, presentada a través de las imágenes.

El enlace de imágenes movientes, el montaje, no puede ser una simple yuxtaposición, como mencionamos anteriormente, arbitraria y desconsiderada, a la cual finalmente le agregamos el Todo o la Idea. Para Deleuze (2016): “el Todo no es una adición, así como el tiempo no es una sucesión de presentes” (p. 56). A la imagen-movimiento no la podemos aislar del papel protagonizado en el Todo (o en el tiempo), pues cada una de estas presentes en un *film* expresa la idea que cambia, que se mueve, que deviene. Por esto Deleuze (2016) menciona que cada plano tiene que ser un montaje potencial, tiene que servir para ello, donde, además, la imagen-movimiento es una matriz o célula del tiempo (p. 57).

Finalmente, podemos agregar un último punto sobre el tiempo en el cine, debido a su importancia y novedad. Para Deleuze (2016), la imagen-movimiento presente en la producción cinematográfica es en sí misma un movimiento aberrante, fuera de lo normal (p. 58). El movimiento normal es aquel donde el espectador puede percibir lo móvil y asignar el movimiento, donde existen centros de equilibrio de fuerzas, de gravedad para los móviles, o, en otras palabras, donde el movimiento se rige al igual que en la realidad.

En el cine, en cambio, se da de otra manera, pues el cine ciertamente no reproduce un mundo, sino que constituye uno autónomo, hecho de rupturas y desproporciones, privados de todos sus centros (Deleuze, 2016). Y en esto la realidad comienza a dibujar el límite con el cine, pues en este último encontramos el movimiento de una manera especial generado por su naturaleza misma, tenemos cámaras lentas e inversiones, cambios de escala, de proporción y falsos-raccords de movimiento.

En esto el cine comienza a trazar su propio mundo y realidad, trabajando en su creación análoga al universo y construyendo el tiempo en la obra, conteniéndolo y dándole al espectador la posibilidad de percibirlo. Deleuze (2016), citando a Schefer, dice: “el cine es la única experiencia en la cual el tiempo me es dado como una percepción” (p. 59). Y es que justamente con el cine recibimos el tiempo no reducido a la imagen-movimiento presente, en términos de duración, sino que, al captar la totalidad del *film*, nos vemos sumergidos en las imágenes como representantes de la generalidad del tiempo y no del mero presente.

Según Deleuze (2016) no hay presente que no esté poblado por un pasado y por un futuro, no hay pasado que contenga un antiguo presente ni futuro que no sea un presente por venir, el cine entonces “le toca captar este pasado y este futuro que coexisten en la imagen presente (...) la imagen (...) se vuelca en un pasado y un futuro” (p. 60). Podríamos continuar esta discusión durante mucho más, no obstante, es necesario continuar con nuestro análisis y adentrarnos por último en la relación entre cine y mundo, último punto de nuestro trabajo, y trabajar el acontecimiento y el impulso a pensar dentro del cine.

4. El cine y el pensamiento

4.1 Los tres movimientos del cine. El choque.

Para Deleuze (2016) los primeros que hicieron cine partieron de la idea de que este como arte industrial, alcanzaba el auto movimiento, es decir, que hacía del movimiento el dato inmediato de la imagen (p. 209). El movimiento no depende de un agente externo que deba dotar de movimiento a la imagen, como anteriormente repasamos, sino que la imagen misma posee el movimiento. En esto, la imagen cinematográfica se diferenciaría inmediatamente de la imagen pictórica, pues estas últimas son inmóviles y es la mente la que debe imprimir el movimiento en ellas.

El movimiento en la imagen como dato inmediato es crucial y marca un punto de quiebre pues solo la imagen que tiene el movimiento impreso en ella o se hace automático “efectúa la esencia artística de la imagen, producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral” (Deleuze, 2016, p. 209). Para Chateau (2020), de la idea que la imagen cinematográfica hace ella misma el movimiento nace la idea de una relación privilegiada del cine con el pensamiento (p. 115).

El cine entonces se convierte en un arte único, el cual posee lo que las otras artes se limitan a exigir, el movimiento automático, y este dice Deleuze, eleva en nosotros nuestro espíritu interior el cual piensa en base al choque del cine. Este choque es lo que pretende darnos el cine a nosotros, comunicarnos un choque que nos dirija al pensamiento despertándolo, pues Deleuze (2016) reconoce que tener la capacidad de pensar no nos asegura que lo hagamos, así, afirma: “es como si el cine nos dijera: conmigo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador” (p. 210).

El primer momento de la relación cine-pensamiento, es el momento que va de la imagen al pensamiento, del percepto al concepto (Deleuze, 2016). Las imágenes se mueven, eso ya lo hemos establecido, y dentro de estas se dan choques entre sí según su dominante o según sus componentes, por lo que “el choque es la forma misma de la comunicación del movimiento en las imágenes” (Wenger, 2016, p. 130). De manera que este choque tiene un efecto sobre el espíritu, lo fuerza a pensar y a pensar el Todo, el Todo como representación indirecta del tiempo que emana del movimiento. Por lo tanto, el choque, esa vibración nerviosa, ese toqueo entre la imagen-movimiento con el córtex cerebral produce también el yo siento, sensación totalmente fisiológica que también da paso al yo pienso cinematográfico.

El cine con el choque nos obliga a pensar, a sentir, esto sea el Todo, la Idea o el concepto presente en el *film*, es una actividad viva que nos imprime en nuestro cerebro el choque y nos impulsa al pensamiento. La misión del cine tiene por tarea entonces direccionarnos al pensamiento, a pensarnos a nosotros mismos y al todo. Deleuze (2016) señala: “la imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar el pensamiento a pensarse el mismo y a pensar el todo” (p. 212). Por lo tanto, en resumen, en este primer momento vamos de la imagen-movimiento al Todo que ella expresa.

Un segundo momento del cine consiste en un retorno del Todo expresado a la imagen misma. Se elabora un circuito que compromete el primer momento y que considera el retorno del pensamiento a las imágenes mismas que presenciamos y nos da un choque afectivo. Pero aún hay un tercer momento, entre el cine y el pensamiento, y es la identidad del concepto y la imagen. El concepto está en sí mismo en la imagen, y la imagen en sí misma en el concepto, por lo que ahora, se le da un giro pragmático, de praxis. Afirma Deleuze que se trata del pensamiento-acción y que designa la relación del hombre y el mundo, del hombre y la naturaleza. La imagen cinematográfica se opone a la teatral por dirigirse del afuera al adentro, de la naturaleza al hombre, de manera que esta imagen es la adecuada si se quiere mostrar la reacción del hombre sobre la naturaleza o la exteriorización del individuo (Deleuze, 2016). El pensamiento-acción entonces plantea la unidad del hombre con la naturaleza, se desarrolla y une estos dos conceptos.

De esta manera, entre todo lo anteriormente mencionado hemos establecido que el cine hace nacer el pensamiento en el espectador. Para nosotros esto es lo más importante que queremos rescatar del pensamiento de Deleuze y del séptimo arte, la capacidad que tienen los *films* de hacernos pensar, pues como establecimos anteriormente, este presenta características únicas para desarrollar en nosotros una reflexión, un pensamiento en base a la transmisión directa que produce en nuestro córtex la imagen moviente del cine.

Además de lo anterior, consideramos indispensable adentrarnos en el trabajo de Deleuze sobre la relación existente entre cine y mundo y la reconexión que se puede lograr por medio de las obras cinematográficas. De esta forma, ya en este punto del trabajo podemos adentrarnos íntegramente a lo que consideramos de especial necesidad traer a colación a

nuestro tiempo, un tiempo conflictivo donde el ser humano ha decidido arbitraria y no arbitrariamente dejar de creer en su mundo. Esto será tratado a continuación.

5. Dos etapas del cine

5.1 Cine pre guerra: la Imagen-Movimiento.

Para comenzar la discusión, debemos situarnos en la Segunda Guerra Mundial. Este hecho bélico, junto a otros sucesos, significaron un cambio importante en la manera que teníamos de entender y relacionarnos con el mundo: cambió las políticas, cambió la historia, pero más aún, cambió el arte. El cine, entre tanto, tuvo un giro repentino e importante que Deleuze reconoce y consideramos sumamente pertinente recordar para el día de hoy.

Pues bien, primeramente, debemos mencionar un cine perteneciente al período de pre guerra, antes de la Segunda Guerra Mundial, como un cine marcado por la imagen-movimiento. Vollet (2006) al respecto dice: “Deleuze (...) quiere explicar el cine hasta la Segunda Guerra Mundial como un cine que se concentra en acción y movimiento, a diferencia del cine de pos guerra que se ha vuelto reflexivo y privilegia la presencia del tiempo” (p. 74).

En este cine predomina la estructura SAS’, la cual para Deleuze (2018) significa: “de la situación a la situación transformada por intermedio de la acción” (p. 204). De esta forma, tenemos que en este cine su mayor protagonista es la acción misma del personaje el cual mueve el *film* y cambia la situación de su entorno. Para Deleuze el medio de este cine actualiza siempre varias cualidades y potencias, las cuales son fuerzas del ambiente en el cual se inserta el personaje. Estas además le lanzan un desafío al personaje en el cual este queda atrapado.

En esto, el personaje reacciona con la finalidad de responder ante la situación, busca modificar el medio, su relación con él y con la situación englobante o con otros personajes. De forma que se eleva en el personaje una nueva manera de ser, la cual termina por cambiar la situación creando una situación diferente o modificada (S’). Según Deleuze (2018): “la situación, y el personaje o la acción, son como dos términos a la vez correlativos y antagónicos” (p. 204). Por lo tanto, la acción termina por convertirse en un duelo de fuerzas, ya sea con el medio, con los otros o consigo misma. Esto es lo que da vida entonces al cine

de la imagen-movimiento como un cine presente mayoritariamente en el período antes de la Segunda Guerra Mundial.

Junto a lo anterior, el cine en esta época presentaba elementos particulares que hablaban todos ellos de una confianza en el mundo. Las imágenes clásicas asumían el esquema sensorio-motriz y suponían un fuerte vínculo del ser humano con el mundo, el cine gracias a esto mismo se concentraba en la acción y el movimiento. De forma que se reproducía un movimiento en el entorno, el *film* mostraba movimientos continuos que relacionaban una situación con acciones surgidas de esta situación y la cambiaban. “La acción de la película es como un corte movable, un movimiento continuo resaltado en un total abierto de la realidad global” (Vollet, 2006, p. 75). De esta manera el cine se basaba en el esquema sensorio-motriz, donde la puesta en escena del *film* estaba colmada por la percepción, la acción y la afección. Directores notables con respecto a este cine son Griffith o Eisenstein, en ellos había una fe en la acción humana, individual y colectiva que, en otras palabras, es una fe también en la historia (Marrati, 2003).

Junto a lo anterior, el punto más importante del cine clásico preguerra es que muestra que podemos participar en el mundo, prueba su confianza con el recurso a las variedades de la imagen-movimiento que presuponen tal implicación, de manera que el cine clásico, de forma contraria al cine pos segunda guerra mundial “promociona una fe en el mundo que contradice la situación escéptica y aislacionista del sujeto moderno” (Ruiz, 2018, p. 137). Así, este cine imprimía en nosotros la idea de unión entre mundo e individuo, ambos estaban conectados teniendo una relación recíproca entre estos, pudiendo el individuo aportar en el mundo y el mundo en él.

La base de esta época se establecía en el esquema sensorio-motriz, pues este aún no estaba fracturado, de manera que lo que nos sucedía aún tenía sentido, el sujeto no se veía sobrecogido por fuerzas externas que lo dejaran incapacitado a actuar y, de igual forma, quedar empequeñecido ante fuerzas dominantes que hacían de la humanidad algo tan frágil. Esto queda resumido en el siguiente párrafo:

El nexos sensorio-motor, el lazo entre la percepción y la acción presupuesto en los hábitos y en el comportamiento humano, garantizaba a los hombres un cierto dominio

respecto a las situaciones y los acontecimientos que les incumbían. Los hombres creían todavía en el mundo, o cuando menos en su capacidad para transformar el mundo. Y el cine se dirigía a reforzar, a confirmar de algún modo esa creencia. (Álvarez, 2011b, p. 7)

En resumen, teníamos una confianza en el mundo, aún creíamos en él y las cosas que nos sucedían, nos sentíamos conectados con los acontecimientos y tampoco dudábamos de ellos, esto daba lugar a tener una visión esperanzadora del cine que se encomendaba en reforzar o del alguna formar confirmar la creencia en el mundo, las imágenes en él se encadenaban de manera lógica en vistas a conquistar un todo, y el cine mismo buscaba también vincular hombres entre ellos mismos: vínculo de una nación, de un pueblo, vínculo revolucionario y demás (Álvarez, 2011b).

En esto, Deleuze (2016) en relación al cine como arte revolucionario, democrático y de las masas, parece repasar con desilusión lo acontecido, pues menciona diversos factores que comprometieron esta creencia, antes aún de llegar a la Segunda Guerra Mundial: “hitlerismo que proponía como objeto del cine no ya las masas en condición de sujeto sino las masas sojuzgadas; el estalinismo que sustituía el unanimismo de los pueblos por la unidad tiránica de un partido; la descomposición del pueblo americano” (p. 287).

Por lo tanto, al volver nuestra mirada en retrospectiva hacia este cine notamos el débil efecto que tuvo en la sociedad de manera directa y efectiva, pues tal como era de esperar, el choque del cine en el pensamiento como aquel que nos lleva a pensar, que despierta en nosotros la reflexión misma, se confundió con el mal cine, con un cine basado en la violencia de lo representado, abundando la trivialidad y la vulgaridad. Este resultado tuvo consecuencias hasta el día de hoy, pues Wenger (2016) nos recuerda que basta con visitar la cartelera del cine de una ciudad cualquiera y notar la gran cantidad de películas violentas o de acción que hay, apoyadas por el engranaje sensacionalista y consumista que nutre los espectáculos de masas (p. 131). A esto igualmente podemos agregarle la capitalización de la industria cinematográfica, donde predominando el dinero, se ha desvirtuado perdiendo sus valores y cayendo en una producción desmedida de *filmes* con contenidos simplistas.

Entonces la idea que se tenía de un choque del cine, de un choque enérgico de las imágenes que según los grandes pioneros del cine elevaría nuestro pensamiento a la altura de los ideales emancipatorios o daría a los individuos la oportunidad de considerar la democracia y la revolución, se quedó en cambio en la violencia mórbida del sexo y la sangre, se buscaba un contenido chocante, un contenido lleno de horror y sensaciones fuertes para que cada vez hubiera menos pensamiento (Marrati, 2003). Igualmente, el potencial del cine era usurpado por la influencia de poderes políticos, poniendo el cine al servicio de la propaganda y del interés del gobierno. Álvarez (2011b) concluye: “el objeto del cine no se refería ya a la liberación de masas, sino a su sometimiento, lo cual hacía estallar en pedazos la confianza en el poder transformador de las imágenes” (p. 8) y esto es lo que podemos llamar como crisis de la imagen-acción.

De esta forma, la imagen ya comenzaba a degradarse, el cine perdía su capacidad de choque para despertar al individuo del letargo de su vida y pasaba en cambio a utilizarse en vistas a fines meramente de interés. No obstante, faltaba aún el suceso importante que mencionamos al comienzo que cambiaría el rumbo de las cosas, la Segunda Guerra Mundial.

5.2 Cine pos guerra: la Imagen-Tiempo

Debemos ahora mencionar la Segunda Guerra Mundial como punto de inflexión que afectó a la imagen cinematográfica, por ende, al cine y, finalmente, al individuo mismo. Además de esto, Deleuze (2018) menciona que diversas razones actuaron plenamente después de esta guerra, tales como el tambaleo del sueño americano, la nueva conciencia de las minorías, la crisis de Hollywood y los viejos géneros y demás (p. 287). De manera que todo lo que se gestaba en aquellos años parecía terminar con la fe que se tenía del mundo, con la creencia en sus bondades, con la fe en la humanidad y, en cambio, se daba paso a una crisis que se manifestaría casi inmediatamente en el cine y que tendría consecuencias en todo ámbito hasta el día de hoy. Marrati (2003) en cuanto a esto dice: “la guerra, como nombre de toda constelación de acontecimientos que la ha formado, pero también precedido y continuado, ha desgarrado la confianza en el actuar humano” (p. 70).

Deleuze en esto diagnosticaba una pérdida de fe en la humanidad, una ruptura del vínculo que unía al individuo particular con la realidad, con su mundo, con la vida. Pues bien,

¿por qué sucedía esto? Las dos guerras mundiales parecen hablar por sí solas, este período bélico y completamente inestable para el humano dio los lineamientos principales para hablar de una crisis humana, y luego de esto, una crisis moral, social, ética, al advenimiento de la guerra fría, nuevos intereses de poder, la supremacía del dinero, la inestabilidad de las creencias y, finalmente, una situación existencial altamente estresante para el individuo que desencadenó una pérdida de creencia en valores trascendentes. En resumen, la relación individuo-mundo tuvo un cambio total con repercusiones en el cine, el vínculo se quebró producto de las condiciones de la época moderna.

De esta forma, surge en este nuevo tiempo, y por ende en el cine, la ruptura del nexo sensorio-motriz. La imagen-movimiento -el cine preguerra- se constituía en la imagen-acción, la cual comprendía el movimiento recibido (percepción), la huella (afección) y el movimiento ejecutado (acción o reacción). De esta forma, el esquema sensorio-motriz estaba completamente conformado, destacando el último momento del esquema, la acción. No obstante, este nexo o esquema se fracturó y, por ello, la imagen dejó de participar en él. Primeramente, esta ruptura sensorio-motriz encuentra su razón de ser en la ruptura del hombre con el mundo, el cual hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo y confrontado con algo impensable en el pensamiento, entre esto, el pensamiento se petrifica, se instala como impotente para funcionar, para ser, y muestra su desposesión de sí mismo y del mundo (Deleuze, 2016).

De la mano de lo anterior, la ruptura de este nexo significa para Paola Marrati (2003) que la percepción en lugar de encadenarse a la acción, no deja de volver sobre el objeto, ejemplificando cómo en el cine anterior a la ruptura los personajes reaccionaban ante las situaciones (p. 67). Ahora, incluso cuando corren y se agitan, ya no tienen poder sobre el mundo que los rodea. En resumen, lo que causó esta ruptura fue una crisis física y psíquica ocasionada por la destrucción total de lo que hasta ese momento daba orientación (Vollet, 2006). Deleuze (2016) por su parte señala:

Lo que después de la guerra pone en entredicho este cine de acción es la ruptura misma del esquema sensoriomotor: el ascenso de situaciones ante las cuales ya no se

puede reaccionar (...) He aquí que las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción, tal como lo exigía la imagen-movimiento. (p. 361)

Por lo tanto, el personaje de los films como también el individuo moderno se ve a sí mismo como incapaz de pensamiento y de acción, el contexto contemporáneo lo sobrecoge, lo sobrepasa, lo absorbe hasta que no puede pensar con sentido sobre lo que ve y lo que le sucede. Para Marrati (2003) no creemos más que una acción hecha por nosotros pueda tener influencia sobre una situación global o que pueda develar de ella su sentido (p. 70).

En los *films* de la imagen-tiempo lo que nos hacen ver los personajes son situaciones que muestran al mundo como demasiado horrible, las cuales quiebran nuestros esquemas mentales hasta dejarnos sin reacción (Álvarez, 2011b). La ruptura sensorio-motriz, del encadenamiento percepción-acción, significa que ya no nos vemos como capaces para actuar, “la acción transformadora se ha tornado actitud contemplativa de un mundo que se nos escapa, el personaje de la acción, un vidente” (Álvarez, 2011b, p. 10), un vidente que solo se dedica a observar, que ya no considera la acción, sino que se ha detenido en la mera contemplación viéndose a sí mismo incapaz de aportar algo al mundo, pensando incluso la futilidad de ello.

El individuo junto al personaje del cine parece preguntarse: ¿para qué he de yo hacer algo por este mundo, si ya no tiene sentido alguno? En el cine esto era evidenciado en escenas que hablaban de situaciones que no se pueden resolver en acciones o acciones que no se pueden resolver en reacciones. Se mostraba una imagen-afección, un close-up, la inhibición de actuar se transforma en una afección que, por ejemplo, es reflejada en la cara del actor llorando (Vollet, 2006, p. 76). Para Marrati, lo que había hecho grande al cine clásico ya no puede ser repetido sino como una forma vacía, en esto, los esquemas sensoriomotores se vuelven clichés, en el cine como en la vida, por esto mismo el cine fue en otra dirección, ateniéndose a la imagen-tiempo (2003, p. 70).

Respecto a esto mismo, Javier Ruiz nos habla del paralelismo entre las nuevas características de la narración del cine y su forma fílmica, junto con el sujeto contemporáneo. Mientras los personajes de *filmes* de la modernidad cinematográfica se ven sobrepasados por un mundo que los desborda, que se les escapa, que no lo pueden contener, el sujeto moderno

se da de bruces con la imposibilidad de prolongar la percepción del mundo en acciones sobre él (Ruiz, 2018). De esta forma, la imagen-tiempo triunfa representando la imposibilidad de representar el mundo, contrariamente a la imagen-movimiento que sí lo hacía. Javier Ruiz (2018) nos lleva a pensar operaciones típicas del cine moderno: falsos *raccords*, la ruptura del nexo causal entre secuencias, los tiempos muertos, las discontinuidades rítmicas, la auto referencialidad constante y demás (p. 139). Todo esto habla de un cine nuevo, un cine afectado por la incapacidad de pensamiento y acción que finalmente imposibilita la ligazón de una percepción a una (re)acción del mundo y, por esto, vemos en el cine un ascenso de situaciones ante las cuales ya no se puede reaccionar, de espacios cualesquiera vacíos o desconectados que reemplazan a las extensiones calificadas. Deleuze (2016) lo condensa en el siguiente extracto:

Aquí las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción, tal como lo exigía la imagen-movimiento. Son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe cómo responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga, en vagabundeo, en un ir y venir, vagamente indiferente a lo que le sucede, indeciso sobre lo que debe hacer. (p. 361)

De esta forma, las nuevas características de la imagen-tiempo que se constituyen en esta etapa son: situación dispersiva, vínculos deliberadamente débiles, forma-vagabundeo, toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot entre otras. (Deleuze, 2018). De esto nos interesa mayormente la forma-vagabundeo, la cual se opone a la situación sensorio motriz y consiste en el ir y venir continuo. Según esta característica se vagabundea por necesidad, interior o exterior, por necesidad de escape y su carácter es que es un deambular urbano, donde se ha desprendido de la estructura activa que lo sostenía, que lo dirigía. El vagabundeo moderno, por lo tanto, se realiza en un espacio cualquiera, un almacén abandonado, estación de apartado, en contraste con la acción. En esto, Deleuze menciona como ejemplo *Taxi Driver* (1976) de Scorsese, donde Travis deambula con su taxi por la ciudad y pregunta: “¿cómo habría una fibra nerviosa o una estructura sensorio-motriz entre

el chófer de *Taxi-Driver* y lo que éste ve sobre la acera a través de un retrovisor?” (2018, p. 289).

Por esto, podemos mencionar que en el cine de la imagen-tiempo pierde importancia la diferencia entre objetivo y subjetivo a medida que la acción motriz es reemplazada por una situación óptica o por una descripción visual en el *film* mismo. Para Deleuze (2016), se cae en un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad, pues el personaje no sabe qué es lo imaginario, lo real, lo físico o lo mental en la situación, y no es que se confunda, sino que falta su contrario, faltan las bases y no cabe espacio para demandarlas (p. 19). Así, predominan elementos del aflojamiento de los nexos sensorio-motores, a saber, la errancia, o los acontecimientos no concernientes. Junto a esto, el cine vidente de la imagen-tiempo reemplaza al cine de la acción, como mencionamos anteriormente y ejemplo, el director Jean-Luc Godard comienza por vagabundeos en los *filmes* desde *Al final de la escapada* hasta *Pierrot el loco*, (Deleuze, 2016).

De esta forma, predomina en el cine de la imagen-tiempo lo subjetivo, la subjetividad del tiempo mismo y, para Deleuze, *Citizen Kane* de Orson Welles es el primer gran *film* de un cine del tiempo. La profundidad de campo presente aquí habla de explorar una región del pasado, una capa del pasado “mientras que los planos en profundidad marcan los momentos donde la vida de Kane oscila” (Marrati, 2003, p. 85). El tiempo aquí ya no está subordinado al movimiento, sino que el movimiento es ahora el que se subordina al tiempo. Así en la escena en que Kane se une en profundidad con el amigo con quien va a romper: él mismo es el que se mueve en el pasado (Deleuze, 2016).

En resumen, el cine hablaba de cómo se sentía el ciudadano de aquella época y de cómo comprendía y sentía la realidad, por lo tanto, en base a lo que hemos visto la imagen del cine moderno se relaciona claramente con una desunión, con una pérdida, reflejado en el caso anterior con un mero deambular, con un vagabundeo que se pierde en sí mismo sin accionar. Para Álvarez el avance de la modernidad y todo lo que ello implicó llevó consigo un abandono de la creencia en una realidad regida por una finalidad, este fin ya no está claro, se ha perdido bajo la sombra de la maldad, de la inestabilidad. Entre esto Álvarez (2011) pregunta: ¿pero no son precisamente estos los aspectos de la imagen del cine moderno? (p. 12).

6. Pérdida de creencia en el mundo: el nihilismo y su superación.

Álvarez (2011b) menciona lo siguiente: “la pérdida del mundo y la situación de increencia en la que nos encontramos, son los signos del nihilismo contemporáneo” (p. 11). ¿Por qué menciona esto? ¿por qué ahora se menciona el nihilismo? Pues bien, el nihilismo en este caso, y la manera a relacionarse con Deleuze, es que justamente la falta de un fundamento, de una ficción en la que creer, la falta de la verdad y de un piso al que nos atengamos se ha llamado *nada*, con esto relacionamos la situación de desencuentro del sujeto contemporáneo con un mundo que no le pertenece. Esto lo podemos definir como nihilismo contemporáneo y es a lo que autores le han prestado atención hoy en día.

Entre esto, el análisis que hemos sostenido hasta ahora nos deja en un punto crucial en el cual debemos retomar la discusión de pérdida del individuo actual, el cual no tiene una razón última que articula su vida, que le otorgue sentido. Debido a esto, consideramos importante volver a pensar el efecto producido por la Segunda Guerra Mundial. Muertes en masa, vidas inocentes quitadas en manos de la ideología y en su apogeo dos bombas atómicas, mermaron como nunca la forma de ver la realidad hasta el día de hoy, habiendo actualmente nuevos rumores y situaciones relacionadas a la producción atómica y nuevas guerras mundiales. Pues bien, el sujeto luego de esto parece pensar y no dejar de preguntarse: ¿para qué? ¿para qué aportar en un mundo tan destruido como este, tan devastado y degradado? Este nihilismo contemporáneo es lo que nos preocupa ahora.

Para Sinnerbrink, Deleuze se vuelve algo más existencialista en cuanto al problema de la creencia en el mundo, la cual surge como resultado de la ruptura de los marcos representacionales imperantes. Ahora, es el problema del cine y del nihilismo que se convierten en focos de atención filosófica y cultural. Existe entonces “la necesidad de renovar nuestras razones para creer en este mundo ante el escepticismo, falta de convicción, brutalidad y violencia”¹ (Sinnerbrink, 2016, p. 62).

Javier Ruiz, por su parte, nos lleva a revisar la etimología del término nihilismo. Este señala que el término se compone de “nihil”, el cual resulta originario de la composición de

¹ “The need to renew our ‘reasons to believe in this world’ in the face of skepticism, lack of conviction, brutality and violence” [Trad. propia].

“ne” y el sustantivo “hilum” lo cual significa “sin hilo”. Por lo tanto, pregunta: “¿no deviene entonces el nihilismo en una suerte de pérdida progresiva de vínculos y relaciones?” (Ruiz, 2018, p. 137). En esto estamos de acuerdo, pues parece ser una pérdida ya no entre el sujeto y el mundo, sino entre los individuos mismos. Debido a esto podemos mencionar el creciente egoísmo, el individualismo, el odio y todo aquello que nos separa de la relación interpersonal. Quizá por esto Zygmunt Bauman escribía, en un no muy lejano 2003, su famoso libro: *Amor Líquido*; o Hartmut Rosa escribía su teoría de la aceleración en *Alienación y aceleración* (2010) considerando la alta volatilidad y fluctuación en las relaciones.

El hecho contemporáneo de pos guerra, que perfectamente podemos trasladar a nuestros días, es que ya no creemos en el mundo, se ha roto el vínculo entre el individuo y su mundo y no tenemos confianza ni creencia en los que nos sucede. Deleuze (2016) afirma que ni siquiera creemos en las cosas que nos suceden, en los acontecimientos, “el amor, la muerte, es como si nos concernieran a medias, por lo que no somos nosotros los que hacemos mal cine, sino que es el mundo que se nos aparece como un mal *film*” (p. 229).

Aquí tenemos los primeros lineamientos para hablar de nuestro nihilismo contemporáneo. El hombre es incapaz de prolongar sus ideas sobre el mundo, no acciona sobre él, los acontecimientos le parecen insignificantes y se ve a sí mismo con incertidumbre respecto a sus conexiones, parece ser que hemos petrificado el acontecimiento y no creemos en ellos, pero más aún no nos interesa crear nuevos, nos hemos estancado.

Como hemos mencionado anteriormente, el vínculo con el mundo se ha roto, se encuentra facturado y nos abre el paso para desconfiar del mundo, no creer en la vida ni en la humanidad, no confiar en lo que nos sucede quedándonos en una pura percepción sin llegar a la acción. Se trata además de que fuentes trascendentes de creencia no justifican el mundo, tal como la religión o la ideología, los horizontes humanos están indefinidos y opacos, el mundo se ha vuelto una mala película en la cual nadie cree o no sabe cómo actuar frente a ella (Sinnerbrink, 2016).

Como ejemplo de esto último, podemos mencionar lo que hace un tiempo comenzó a rondar por internet como un movimiento que hacía alusión a recuperar la fe en la humanidad. Se promocionaban videos, imágenes y noticias con contenidos positivos sobre buenas

acciones humanas en el mundo, por ejemplo, un sujeto que salvaba a su amigo, un pacifista detenía una pelea y cosas por el estilo se catalogaban bajo el encabezado: “Fe en la humanidad restaurada”. Incluso, por irrisorio que parezca, wikiHow, un sitio web famoso por tener tutoriales de todo tipo entregados gratuitamente a la comunidad, tiene una sección llamada “Cómo restaurar tu fe en la humanidad” (wikiHow, s.f.).

Nos encontramos aislados del mundo, en un estado de aburrimiento perpetuo donde nuestra realidad y su contenido no nos asombra, no queremos sumergirnos en lo que hay, ya que lo que hay nos tiene colmados, nos tiene aburridos. ¿No es el supuesto metaverso un claro ejemplo del contexto actual que vivimos? (cf. Aldazabal, 2022) ¿No es un efecto de lo que Deleuze ya mencionaba en su tiempo? Pues este metaverso puede interpretarse en este caso como una búsqueda o creación de otra realidad alterna, la cual presente mayores atracciones a la que ya tenemos. O más aún, pretende existir por el simple hecho de que con lo que ya tenemos no queremos hacer nada o no llama lo suficientemente nuestra atención, por esto vamos en busca de nuevos paraderos para mantenernos entretenidos y distraídos.

La situación existencial nos ha colmado, solo nos queda preguntar ¿cuál es la salida? en caso de haber una. Pues bien, para Deleuze sí que la hay y el arte en este caso juega un rol fundamental en busca de superar el nihilismo contemporáneo, así mismo, el cine tiene una gran labor humanitaria por delante. Por lo tanto, como sujetos contemporáneos nos encontramos en la situación psíquica del vidente, no podemos reaccionar, el mundo no es intolerable por lo que no lo pensamos ni tampoco nos pensamos a nosotros mismos. En esto preguntamos, ¿Cuál es la salida? Deleuze (2016) señala:

Crear, 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. (p. 227)

Al creer despertamos y potenciamos nuestro pensamiento de lo impensado que pueda restituir nuestro vínculo con el mundo, se trata de servirnos de la impotencia para creer en la vida. De esta forma, el vínculo del sujeto con el mundo anteriormente fracturado, de ahora

en adelante se convierte en objeto de creencia, se convierte en un imposible que solo puede darse por medio de la fe (Deleuze, 2016), pues la desposesión que siente el individuo con el mundo, esa lejanía y desconfianza que ve ahora solo puede ser restaurada por medio de los lazos de creer en el mundo, solo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye (Deleuze, 2016).

De esta forma es el mundo el que hace banda aparte, no es sincrónico, pues mientras que los individuos viven una historia simple, el mundo alrededor de ellos es el que vive un mal guion (Deleuze, 2016). Por lo tanto, es el mundo el que se nos aparece como un mal *film* que ya no tiene dirección, representa así el vínculo roto del individuo con el mundo, un vínculo que solo se puede recuperar por medio de la creencia.

En este punto el cine juega un papel crucial, pues es el cine el que puede ayudarnos a restablecer nuestro vínculo, de esta forma, “lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo” (Deleuze, 2016, p. 229). De esta forma se le encomienda una gran tarea al cine, extendiendo la concepción del cine más allá del uso que se le ha dado o se le quiere dar, de mero entretenimiento barato, sino que este tiene la capacidad de prolongar en nosotros la creencia del mundo, en religarnos con nuestra vida e imprimir en nosotros las ganas de actuar, la idea de salir de nuestro letargo y volver a enlazar con nuestra realidad. “Volver a darnos creencia en el mundo, ese es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo)” (Deleuze, 2016, p. 230).

En cuanto a esta situación desesperanzadora actual de la realidad, el arte, en este caso el cine, tiene el poder de restaurar y unificar el vínculo de los individuos con su mundo, con lo que es real. Claramente, el buen cine, como hemos visto anteriormente, al darnos un choque directo a nuestro córtex, al mostrar la relación individuo-naturaleza y al despertar nuestro pensamiento cumple con ser un medio importante que nos puede servir para escapar del nihilismo actual. Se trata con el cine de crear un ejercicio del pensamiento que nos restituya con el mundo en el que vivimos, que nos permita crear estrategias para resistir la banalidad cotidiana, para enfrentar los poderes de domesticación que se imponen en nuestro día a día (Wenger, 2016). Así, el cine juega un papel pedagógico fundamental en la creación de los nuevos lazos, la experiencia cinematográfica se muestra con una importancia mayor, pues si anteriormente veíamos cómo mostraba la pérdida entre el individuo y el mundo y la

ruptura sensorio motriz, ahora resaltamos su capacidad de solucionar esta situación y volver a darnos una creencia en el mundo (Álvarez, 2011b).

Según lo estudiado por Sinnerbrink (2016), la apuesta modernista de Deleuze se basa en que el cine puede diagnosticar, responder y quizás superar el nihilismo, este provee una experiencia ética de significado que por medio de imágenes las cuales exploran el tiempo y el pensamiento, responden a las crisis de sentido posteriores a la Segunda Guerra Mundial. “Podemos llamar a esto una ética cinematográfica de la conversión inmanente: una afirmación existencial del mundo a través de su reencantamiento estético, una experiencia revelada y expresada por el cine”² (Sinnerbrink, 2016, p. 62). De esta forma rescatamos al cine de sus detractores y le otorgamos una labor humanitaria, un espacio fundamental entre nuestra sociedad donde vemos en él la oportunidad de reconstruir nuestras relaciones, nuestras amistades, el amor o la familia.

6.1 Arte, Cine, Acontecimiento e Historia.

Hasta este punto, hemos analizado el cine en su espectro humanitario y pedagógico. Queda, por tanto, un área imprescindible que consideramos pertinente traer a colación: el acontecimiento generado por el cine. Como vimos en una primera parte, la imagen-especial nos da la posibilidad del intervalo. Junto a nuestro cerebro tenemos la capacidad de retardar una respuesta y entregar una inteligente, pensada, no generada automáticamente.

No somos meramente percepción-respuesta, sino que, como seres pensantes, como centros de indeterminación tenemos la capacidad de mostrar una novedad, una respuesta no automática, a saber, generar un acontecimiento. De la mano de esto, podemos mencionar que el cine en nosotros genera una novedad, respondemos ante lo mostrado por los *films* creando un acontecimiento, que lo podemos definir como una emergencia de algo que no existía antes y que induce a una nueva imagen del pensamiento (Zourabichvili, 2004).

De esta manera, el cine muestra una diferencia, muestra lo que no ha sido pensado. El buen cine busca mostrar al espectador una novedad, tratando con ingenio una problemática

² “We might call this a cinematic ethics of immanent conversion: an existential affirmation of the world through its aesthetic re-enchantment, an experience revealed through, and given expression by, the cinema” [Trad. propia].

o idea que como fin último nos relegue al mundo, nos haga pensar. Para esto, se busca mostrar lo no visto, lo extranjero. Esto no quiere decir que sea algo tan distinto que no nos podamos identificar de manera alguna con ello, sino que muestra lo que tenemos de una manera nueva, nos conmociona con una nueva perspectiva de la realidad haciendo surgir el acontecimiento del pensamiento, podríamos decir que el cine es cine cuando muestra una diferencia.

Si estamos acostumbrados al pensamiento ya hecho, el buen cine nos entrega una cuota de diferencia, una cuota de algo no previsto, pues de esa manera puede despertar en nosotros la búsqueda del mundo, conmoviéndonos a actuar y no apoyando las ideas preestablecidas y la inmovilidad del pensamiento. Zourabichvili (2004) afirma:

“¿qué es un pensamiento que no duele a nadie, ni al que piensa ni a los otros? (...) En el pensamiento, lo primero es la efracción, la violencia, el enemigo, y nada supone a la filosofía, todo parte de una misosofía” (p. 34)

Por otra parte, si recordamos lo mencionado por Deleuze (2006) en *Nietzsche y la filosofía*: “una filosofía que no contraría a nadie no es una filosofía” (p. 149), podemos mencionar que en cuanto no somos confrontados por lo distinto tendemos a estancar nuestro pensamiento en una zona de confort riesgosa para la filosofía y el pensamiento. Por consiguiente, es en este momento en el que el pensamiento estético Deleuziano importa, pues este se interesa por el arte como crítica a los modos de vida dominantes de la sociedad. La producción de arte que interesa al pensamiento Deleuziano se compone de los flujos y fuerzas vitales que actúan sobre los modos de ver y relacionarse con la existencia.

“El arte es vidente porque invoca las sensaciones que persisten y encarna el acontecimiento para abrir en lo finito toda la potencia de lo infinito” (Diaz, 2014, p. 70). De esta forma, lo propio del arte consiste en otorgar una novedad al mundo, componer en el caos y otorgar a la realidad el espectro del acontecimiento, del suceso, de lo no planeado. Por esta misma razón, el arte no es un fin, sino un instrumento el cual podemos utilizar en ayuda de la realidad, en favor de componer la vida y fundar en ella la fuerza creativa de la creación artística, como combate hacia la inmovilidad del pensar, “el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 191).

El artista crea composiciones abiertas que inventan nuevos afectos, los hace devenir en el mundo como una línea trazada en el universo y esto en favor de las fuerzas creativas de la vida, una vida activa que estimula la potencia fabuladora de lo nuevo; de esta forma el arte constituye nuevos modos de vida y “por tanto, el arte como modo creativo de pensamiento es el poder que afirma la vida, simultáneamente como la vida es la fuerza activa del pensamiento” (Díaz, 2014, p. 71). Es por esto que Deleuze junto con Guattari (1993) afirman que “el arte, la ciencia, la filosofía, exigen algo más: trazan planos en el caos” (p. 202), pues, en base a todo lo expuesto, nos unen a la vida componiendo formas de vida mismas, otorgando acontecimiento y, por esto mismo, mueven la historia.

Es así que, en base a lo anterior, podemos mencionar que es el acontecimiento el que mueve la historia, la hace devenir en una novedad, la cual confronta lo que hasta ahora era impenetrable e inamovible. El cine en este caso juega un papel fundamental en cuanto hace mover la historia, la movió y hoy en día lo sigue haciendo, componiendo, aconteciendo, conmocionándonos y, finalmente, llevándonos a crear y pensar nuestro mundo.

Si ahora hablamos de conceptos, de la creación de conceptos que para Deleuze y Guattari (1993) es el hacer filosofía (p. 8), mencionamos que Deleuze defiende la versatilidad de ellos, afirmando que estos viajan hacia otros campos del saber, adquieren flexibilidad al estar en relación con el arte, al estar presente en un *film*, en una novela y demás (Wenger, 2016). Por lo tanto, se escribe filosofía no de una sola manera. “La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica dio comienzo con Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro o el cine” (Deleuze, 2002, p. 18).

De esta forma vemos cómo Deleuze está presto al advenimiento y utilización de nuevas artes, defiende la utilización de estas, en el caso del cine, como puntapié inicial al mantenimiento de la reflexión filosófica. El pensamiento constantemente afronta una situación totalizadora e inmóvil. Wenger (2016) recuerda que cuando se impone el cliché, el estereotipo o el conformismo de las opiniones establecidas, es cuando debe luchar la filosofía (p. 128). De esta forma, Deleuze con mayor razón defiende el acontecimiento, pues no desea que el pensamiento se estanque, sino que este debe estar constantemente en búsqueda de la

verdad, tras el acontecimiento, y como mencionamos anteriormente, ve en el cine un medio para volver a pensar, para religarnos a lo real.

Para Badiou (2002), Deleuze combate los ideales trascendentes en nombre de la inmanencia creadora de la vida que, en otras palabras, es aportar su grano de arena a la ruina de la metafísica, a la inversión del platonismo (p. 21). Por tanto, podríamos esbozar brevemente que, yendo más allá, el cine nos da la posibilidad de crear conceptos, de hacer filosofía en rigor de lo que Deleuze entiende por filosofía. El cine es una extroversión performativa de las facultades o posibilidades humanas, las cuales pueden crear conceptos sobre su actuar, experimentar o ser (Vollet, 2006).

Finalmente, en este aspecto el cine se convierte en un creador de historia, tiene la capacidad de crear acontecimientos entre los sujetos. En su momento representó una concepción de vida que tenía el sujeto moderno, pero además de eso, ha propuesto un cambio, ha hablado de salir de ello. En *Taxi Driver* (1976) de Scorsese vemos cómo el taxista desea cambiar algo de su entorno, en contraste a lo que Deleuze concebía en este *film*, notamos que el protagonista quiere actuar, pero no sabe cómo, se cuestiona la realidad hasta el punto de no poder hacer nada con su entorno, en correcta relación a lo que hemos descrito a lo largo de trabajo. No obstante, lo llamativo de este *film*, es que aun así quiere hacer algo, desea eliminar la inmundicia presente en la ciudad y en un acto heroico asesina a unos cuantos sujetos responsables de la prostitución de mujeres, consumando así la acción y saliendo de la pasividad e inacción de en su vida.

En *The Shawshank Redemption* (1994) de Frank Darabont, la esperanza juega un papel de sustento en todo el *film*, pues es lo que impulsa a Andy a salvar a su amigo, a hacer retornar en él la esperanza de una situación mejor, de ver en la vida lo que vale la pena de ser vivido, a creer en el futuro incierto, a esperar. Por esto mismo, el *film* termina con un imprescindible '*I Hope...*' pues en esto se condensa la vuelta a creer en el mundo y es el acontecer que impulsa en nosotros. Además, el *film* en sí mismo muestra un acontecimiento, por ejemplo, cuando estos personajes llevan a cabo un accionar nuevo, un reinicio de la vida y, siendo impulsados por la acción, han escrito historia.

Esto es lo que pretendemos rescatar y ver en el cine, su conmoción hacia la acción, hacia el accionar del pensamiento y de la fuerza de reafirmar la vida, tal como analizaremos posteriormente. El cine y el arte hoy más que nunca tienen la posibilidad de ser reconsiderados como una propulsión hacia el vivir, hacia el afuera que nos espera expectantes a que podamos desarrollar nuestra humanidad misma, aconteciendo con otros y en relación.

7. Análisis Fílmicos

Finalmente, nos toca hacer un breve análisis de ciertos *films* que representan las etapas del cine descritas por Deleuze. De esta forma, en cuanto al cine de la imagen-movimiento nos serviremos del director Sergei Eisenstein y una de sus obras fílmicas para reflexionar desde allí los elementos presentes del cine de la imagen-acción. Luego utilizaremos una obra de François Truffaut para adentrarnos en toda la idea de la subjetividad y la inacción presente en el cine. Finalmente, englobaremos ambas ideas y propondremos un nuevo cine que combina ambos mundos y comienza a dejar un espacio para la acción y la recuperación de la fe. Esto será visto desde el *film The Shawshank Redemption* del director Frank Darabont.

7.1 Bronenosets Potemkin

Bronenosets Potemkin (El acorazado Potemkin) es un *film* del director Sergei Eisenstein, el cual tuvo una fecha de estreno inicial en diciembre de 1925. Esta obra busca relatar un motín ocurrido al interior del acorazado Potemkin en el año 1905, el cual respondía a la fuerza opresora de la armada zarista y a las condiciones deplorables en la cual vivían los tripulantes de dicho navío. De forma que esta obra se ambienta en la revolución fallida de 1905 que fue un antecedente para la revolución rusa de 1917 y, junto con imágenes crudas y explícitas, se basa en sucesos reales ocurridos en el puerto de Odessa.

En cuanto al cine de la imagen-movimiento, esta cinta cinematográfica estará en correcta relación con lo que Deleuze entiende por estructura SAS', que, recordando, significa un proceso de cambio de una situación a una situación transformada por medio de la acción. En el caso de esta película, podemos mencionar que existe dicho proceso y estructura de manera que, en primer lugar, existe una situación agobiante para los tripulantes del Potemkin,

los cuales son oprimidos y además desconsideradas sus peticiones y valores individuales, pues eran obligados a comer alimentos en mal estado y a estar hacinados.

Estos deciden agruparse y se rebelan frente a los comandantes zaristas, asesinando a algunos y lanzando por la borda a otros. De manera que se desarrolla un proceso de cambio para pasar de una situación negativa a otra por medio de una acción, la cual es la unión de los oprimidos y su levantamiento. Estos deciden actuar, no se quedan en la mera videncia de lo que está sucediendo, sino que juntos cambian la historia y desean accionar en el mundo. En este caso, la situación y la acción son términos correlativos (en esta etapa del cine), la acción es una serie de duelos, ya sea con el medio como en este caso, con los otros, o consigo misma (Deleuze, 2018), es decir, el modo en que los personajes se enfrentan a la situación se constituye en diversos duelos ya sea con otros personajes, con ellos mismos o con el medio culpable de dicha situación que desean cambiar.

El motín llevado a cabo por la tripulación representa en el *film* una creencia en el cambio, una creencia en el mundo que desencadena una fuerza interna impulsando a la acción misma. Ya que los marineros no deciden quedarse en la pura videncia de la situación, son movidos por la creencia y por la fe que, por pequeña que pueda ser, muestra la conexión del nexo sensoriomotor, una percepción, afección y finalmente una acción. Para Deleuze (2018), el medio actualiza siempre cualidades y potencias, y frente a esto es cuando el personaje responde y debe desarrollar su acción (p. 204).

Finalmente, este *film* responde de buena forma a lo reflexionado por Deleuze que, en términos más simples, es accionar frente a una situación negativa o que quiera ser cambiada, por medio de la acción misma. El lazo que une esto está presente en el nexo sensorio motor y en la creencia del mundo, creencia que, como ya hemos visto, permanecía intacta o estaba todavía muy poco atormentada para este tiempo, mientras todavía veíamos ejemplos de promover acciones sobre el mundo. Ahora, por tanto, nos toca analizar un *film* que representa la otra etapa, donde todo se vuelve más subjetivo y priman las fuerzas del tiempo y la pérdida de la fe y acción sobre el mundo.

7.2 Les quatre cents coups

Este *film* de François Truffaut, titulado en español como *Los 400 Golpes* y estrenado en Francia en el año 1959, es protagonizado por Jean-Pierre L aud el cual encarna la vida de Antoine Doinel, un joven estudiante que vive la opresión y humillación constante desde diversos medios. Estos últimos son representados en el *film* por la escuela, su casa, la ciudad y, finalmente, un centro de observación para menores. Este personaje parece deambular durante todo el *film* recibiendo constantemente ‘golpes’, tal cual lo dice el título de la cinta, ya sean físicos o psicológicos. Recibe durante diversas ocasiones y motivos la amonestación de sus padres como la de su maestro, las cuales le recuerdan constantemente que debe obedecer en silencio y aceptar las normas establecidas. Frente a esto, Antoine se muestra indiferente y frustrado, parece ser que lo único que desea es ser libre y no recibir más este cimiento de orden y estructura que le están imponiendo a la fuerza.

Antoine al sostener un diálogo con su amigo René le manifiesta que desea conocer el mar pues no lo conoce, este detalle importar  cuando lleguemos al final del *film*. De manera que esta obra maestra cinematográfica, sin duda coincide con lo que Deleuze mencionaba del nuevo cine donde predomina la imagen-tiempo, pues en este el único hilo conductor, el único lazo que liga la historia y los sucesos es el azar (Deleuze, 2018). De esta cinta podemos mencionar que aquello ocurre, pues Antoine vive su vida sin un fin claro, sin propósito mientras resiste entre un suceso y otro sin darle sentido ni tampoco buscando una respuesta. Antoine se esmera en buscar la liberación de su alma frente a la gran pérdida de sentido que experimentaba esta época y la sociedad misma, sin creer propiamente en el mundo ni la realidad.

La acción en este caso no tiene un lugar predilecto donde veamos al personaje cambiar su situación por medio de una motivación interna, sino que durante todo el *film* parece solamente recibir, recibir golpes sin poder reaccionar frente a ellos. Esto es propio entonces de la videncia de los personajes en el cine y los individuos en la realidad, aquella videncia que dejaba petrificado al pensamiento y congelaba todo tipo de motivación a la acción y al cambio, en esta nueva época de pérdida e indiferencia.

Al final del *film*, Antoine se escapa del centro de observación para menores, donde por obligación de sus padres estaba condenado a pasar varios meses, para luego tomar una decisión sobre su nuevo paradero. En un escape errático que manifiesta la plena liberación

de su alma y acciona sobre la necesidad de Antoine de combatir frente a la intrascendencia de su vida, llega a la playa. Aquí, se contrasta la inmensidad del mar y la arena, la cierta infinitud del océano con la desorientación y extravío de su vida y época perteneciente. Antoine aún no puede hacer nada. La creencia en su vida, en el mundo o en un futuro no tiene lugar para llevar a cabo una acción; lo único que le queda por hacer es remojar sus pies en el agua, observar el horizonte y sopesar el mundo con una actitud indolente.

7.3 The Shawshank Redemption

Llegamos por tanto al último *film* titulado *The Shawshank Redemption* (*Sueño de fuga*), estrenado en 1994 en Estados Unidos, bajo la dirección de Frank Darabont. Esta obra está basada en una novela corta de Stephen King titulada *Rita Hayworth and Shawshank Redemption* de 1982. Este *film* se sitúa en la vida de Andy Dufresne (Tim Robbins), un banquero que es condenado injustamente a dos cadenas perpetuas por un crimen que nunca cometió. Este es llevado a la prisión llamada Shawshank, donde pasaría el resto de su vida. Aquí conoce a Red (Morgan Freeman), otro prisionero condenado a varias décadas de presidio. Ambos sujetos desarrollan una amistad de gran valor, la cual finalmente salvaría a Red de su nihilismo y le otorgaría la posibilidad de reconectar su vida con el mundo, en otras palabras, volver a creer y tener fe en la realidad.

Andy es un sujeto con esperanza, no le importa haber sido condenado de por vida y que sus posibilidades de escapar sean casi nulas, se mantiene tranquilo, confiado, esperanzado en que un día volverá a ser libre y dicho propósito de vida no lo perturba durante los años de cárcel. Esto es reflejado en el *film* cuando Red, mirando a Andy piensa: “tenía un aire sereno, una forma de andar y de hablar nada común aquí (...) Como si tuviera una coraza invisible que lo protegiera de este lugar” (Darabont, 1994).

Por otro lado, Red es un individuo que ya no quiere creer, la esperanza le parece algo peligroso. Dejar la cárcel, volver a la ciudad, a su viejo trabajo, a las viejas amistades no le importa en lo absoluto, vive con indiferencia y la cárcel ya es su nuevo hogar luego de haber aniquilado toda esperanza. Es interesante el siguiente diálogo que ambos sostienen en mitad del *film* donde cada uno demuestra su sentir respecto a la esperanza que defiende Andy:

Andy: Esperanza

Red: Esperanza... Déjame decirte algo amigo mío. La esperanza es algo peligroso. La esperanza puede volver loco a un hombre. No sirve de nada aquí dentro. Será mejor que te acostumbres a esa idea³. (Darabont, 1994)

Es importante recalcar que el título del *film* traducido directamente del inglés es “La redención de Shawshank” la cual refiere claramente a que hubo una redención allí en dicho lugar. Pues bien, esta fue llevada a cabo por Andy, pues este logra imprimir en su amigo Red la creencia en el mundo, la fe en la humanidad y en la libertad misma del ser humano, donde la posibilidad de sentir, de vivir y afirmar la vida se renueva nuevamente. El redimido por tanto es Red, quien, al final del *film*, recobra la esperanza y, como mencionamos anteriormente, termina con dos sutiles pero profundas palabras: ‘I hope’. No nos adentraremos en más detalles específicos del *film* para invitar al lector a revisar la cinta y reflexionar él mismo desde allí toda esta temática.

Este *film* de cierta forma contiene ambas etapas del cine, la de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, pues, por un lado, muestra la desconexión del mundo vista desde la perspectiva de Red, que se encuentra incapacitado y totalmente desmotivado a la acción, se convierte en un vidente de su vida misma al estar en la cárcel y carecer totalmente de una motivación interna de cambiar y volver a reconstituirse en el mundo. Frente a esto, llega Andy, el cual cree y anhela la vida. Dicha identidad le dará la oportunidad a Andy de no convertirse en ningún momento en un vidente ni tampoco petrificar su pensamiento, mucho menos no llevar a cabo ninguna acción, pues hacia el final del *film*, Andy lleva a cabo un acto que le da todo el sentido a esta historia y a la salvación de su amigo Red. Este hecho, que consiste en el escape de la cárcel por parte de Andy, es una acción, se presenta en una pequeña estructura SAS', en cuanto que Andy decide actuar y busca el escape de su vida y también la liberación de su amigo.

Por lo tanto, esta obra contiene durante una primera parte una muestra de opresión y desmotivación frente al mundo, en cuanto los protagonistas están en la cárcel y frente a ella viven en la pura vivencia. Esto es contrastado con el accionar de Andy que le otorga el giro

³ [Trad. Propia]

al *film* y nos lleva a sublimar la vida misma rescatando la estructura SAS', la imagen-movimiento y la reconexión del nexo sensorio-motriz.

De manera que este *film* parece servir para la gran misión encomendada por Deleuze al cine, de reestablecer nuestros lazos con el mundo, pues el personaje mismo recupera la esperanza en la vida e impulsa a los espectadores mismos a reconectarse con los acontecimientos del mundo a través del *film*, ya sea la libertad, la amistad o la fe. Igualmente, notamos que tanto *Les quatre cents coups* como *The Shawshank Redemption* finalizan en la playa, frente a la inmensidad del océano. La diferencia es que nuestro protagonista en *Les quatre cents coups* se encuentra solo allí, mientras que el segundo no lo está, sino que se reencuentra con su mejor amigo. Esto habla de una reconstitución presente en el *film* de Darabont, un reencuentro y un componer nuevamente la vida desde una pequeña amistad, incluso una pequeña sociedad si se prefiere. Se reafirma la vida y se reinicia la oportunidad de vivir confiando en el mundo y en sus sucesos.

8. Conclusiones

De lo planteado en un comienzo, nuestra hipótesis sobre la concepción del cine de Deleuze se ve cumplida en parte según el *film* hoy analizado. Pues este último, desde la mitad hasta el final busca restablecer la fracturada relación individuo-mundo. No obstante, hemos descubierto en este *film* una relación entre la imagen-tiempo y la imagen-movimiento, donde ambas de cierta forma están presentes y se conjugan a través del *film*. Finalmente, si bien podemos afirmar que la misión encomendada al cine por Deleuze se cumple en este *film*, no podemos llevar dicha idea a todo el cine de finales del siglo XX y comienzos del XXI, dicho trabajo quedaría para otra investigación.

Junto a esto, de nuestro trabajo hoy presentado podemos concluir los siguientes cuatro puntos. En primer lugar, en el análisis que Deleuze hace sobre el cine hay una innegable concepción metafísica que debemos conocer a la hora de relacionar este arte con la realidad. Junto a esto, Deleuze se aparta un tanto de Bergson al defender que el cine sí representa el movimiento y, junto a esto, ligar su metafísica con la estética. A saber, Deleuze, siguiendo a Bergson, ve en el cine una reproducción de la realidad o una correlación, donde el universo se presenta como un metacine.

En segundo lugar, podemos concluir que Deleuze propone una nueva metafísica que considera el acontecimiento y que está en contra de la retención del pensamiento sobre ideas inamovibles o ‘imágenes dogmáticas’. De esta forma, lo que puede aportar el cine, tanto a la metafísica como a la filosofía, es que promueve la novedad y el fluir del pensamiento; donde la creación y consumo de arte puede ayudarnos a pensar conceptos creados por la filosofía, ideas éticas o bien ayudarnos a conectar con nuestro mundo. Siguiendo esta idea, el cine puede convertirse en un generador de historia, moviéndola a través de los acontecimientos que puede generar cuando muestra algo nuevo al pensamiento, un contrario, un suceso nuevo, no pensado.

En tercer lugar, Deleuze propone el buen cine como un medio para reconectarnos con la realidad, ayudándonos a restablecer nuestros lazos rotos con la vida por medio de la creencia en el mundo. Así, se propone mejorar la situación escéptica del ciudadano actual, impulsada por el nihilismo contemporáneo, haciendo que los individuos perdidos y desorientados puedan encontrar por medio del buen cine nuevas formas de creencia y relación. Igualmente, se persuade al lector a reconsiderar su consumo de cine, que puede estar afectando su vida a través de la violencia de lo representado, manteniendo una indiferencia y pasividad frente al pensamiento y la reflexión. Por lo tanto, se plantea una veta importante a investigar y trabajar, considerando la labor ética y humanitaria que tiene el cine por delante.

Finalmente, podemos continuar nuestra investigación en torno la imagen actual del cine, que parece presentar nuevos elementos marcados por la tecnología y la creación digital, que juega con elementos futuristas y científicos (*Interstellar*, 2014). Sin embargo, más importante aún, se plantea la posibilidad de rastrear en la cinematografía chilena o latinoamericana, conceptos como la imagen-tiempo o el nihilismo contemporáneo, que puedan hablar de una sociedad que ha perdido la confianza en el mundo y ha dejado de creer en su país, en su política o en sus habitantes.

9. Referencias

9.1 Referencia principal

Deleuze, G. (2018). *La imagen-movimiento Estudios sobre cine I*. Paidós.

_____, (2016). *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*. Paidós.

_____, (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Cactus.

Álvarez, E. (2011a) De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia revista de filosofía*, (41), 93-112.

Álvarez, E. (2011b) La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo. *Cuaderno de Materiales*, (23), 5-23.

Ruiz, J. (2018) El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze. *Estudios de Filosofía*, (58), 119-142.

9.2 Referencia secundaria

Aldazabal, J. (10 de abril de 2022). *Hacia el metaverso*. Deia. <https://www.deia.eus/opinion/2022/04/10/metaverso/1208368.html>

Badiou, A. (2002). *Deleuze, el clamor del ser*. Manantial.

Chateau, D. (2020). *Cine y filosofía*. Colihue.

Darabont, F. (Director). (1994). *The Shawshank Redemption* [Sueños de libertad] [Película]. Castle Rock Entertainment.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.

_____, (2006). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.

Deleuze, G., Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Pre-Textos.

Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

_____, (2002). *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Diaz, S. (2014) Arte y pensamiento en Gilles Deleuze. Una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación. *Fedro Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (13), 70-78.

Eisenstein, S. (Director). (1925). *Battleship Potemkin* [El Acorazado Potemkin] [Película]. Mosfilm.

- Ferrater, J. (1951). *Diccionario de Filosofía*. Sudamericana.
- Ferreira, J. (2021). *Deleuze Estudio preliminar Selección y traducción de Textos*. Galerna.
- García, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Marrati, P. (2003). *Cine y Filosofía*. Nueva Visión.
- Nolan, C. (Director). (2014). *Interstellar* [Interestelar] [Película]. Paramount Pictures; Warner Bros Pictures; Syncopy; Lynda Obst Productions.
- Real Academia Española. (s.f.). Imagen. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 8 de mayo de 2022, de <https://dle.rae.es/imagen?m=form>
- Scorsese, M. (Director). (1976). *Taxi Driver* [El Taxista] [Película]. Columbia Pictures; Bill/Phillips; Italo/Judeo Productions.
- Sinnerbrink, R. (2016). *Cinematic Ethics Exploring Ethical Experiencie through Film*. Routledge.
- Truffaut, F. (Director). (1959). *The 400 Blows* [Los 400 Golpes] [Película]. Les Films du Carrosse; Sédif Productions.
- Vollet, M. (2006) Imágenes – Percepción y cine en Bergson y Deleuze. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, (5), 70-93.
- Wenger, R. (2016) El cine como “imagen del pensamiento” según el constructivismo filosófica de G. Deleuze. *Revista Amauta*, (27), 119-134.
- wikiHow. (10 de abril de 2022). *Cómo restaurar tu fe en la humanidad*. <https://es.wikihow.com/restaurar-tu-fe-en-la-humanidad>
- Zourabichvili, F. (2004). *Deleuze, una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu.