



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

EL DEVENIR Y LA IMAGEN.

***UN ACERCAMIENTO A LA IDEA DEL TIEMPO A PARTIR DEL
ARTE DEL CINE EN GILLES DELEUZE.***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA:

Lic. En F. OMAR ALVAREZ SOVERA

DIRECTOR DE TESIS

DR. EN F. ROBERTO ANDRÉS GONZÁLEZ HINOJOSA

CO-DIRECTOR DE TESIS

DR. MAURICIO ÁVILA BARBA

TUTOR INTERNO DE TESIS

DR. DAVIIDE EUGENIO DATURI



TOLUCA, MEX., MARZO DE 2024

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN | 3 |
| Capítulo I. La Imagen y el Cine | 29 |
| Breve acercamiento | 29 |
| Las imágenes de Bergson y Deleuze | 32 |
| Anuncio del problema en las imágenes: La representación, los tópicos y el entretenimiento por el entretenimiento | 36 |
| El Tiempo no Cronológico y las Imágenes Nuevas en el Cine | 44 |
| La Estética de Deleuze y la Reflexión | 51 |
| El Cine y la Vida | 56 |
| Capítulo II. Imágenes-Tiempo: La Imagen-Cinematográfica y la Virtualidad en Gilles Deleuze | 64 |
| La Imagen-Cine | 64 |
| La imagen-cine es una imagen-tiempo | 65 |
| Hacia la virtualidad. El cine y los sueños | 68 |
| Imagen-cinematográfica: Virtualidad de la percepción..... | 76 |
| Imagen-cinematográfica: Virtualidad y los Signos | 87 |
| Capítulo III. El Cine-Pensamiento: Una Filosofía del Cine | 98 |
| Hacia un Cine Pensamiento: El Montaje y el Tiempo | 98 |
| El Cine-Pensamiento: Hacia una Política y Filosofía de la Imagen | 103 |
| El Pensamiento de la Ciencia Ficción | 124 |
| Cuerpo sin órganos y su aplicación al cine: llevar el cuerpo al limite | 131 |
| Empirismo Trascendental y el Pensamiento de lo Subjetivo en Deleuze | 139 |
| CONCLUSIONES GENERALES | 149 |
| Bibliografía | 152 |

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se plantea como objetivo explorar la relación entre el tiempo e imagen, partiendo de la pregunta ¿qué conexión tiene el tiempo y la filosofía con las imágenes cinematográficas?, este planteamiento principal se ha delimitado desde el área del cine y la filosofía a partir de la perspectiva de Gilles Deleuze. La metodología principal es someter al concepto de tiempo a un examen con la finalidad de pensarlo desde una vinculación con la imagen y una conexión con una filosofía del cine. La misma noción de imagen y su vinculación con el tiempo posibilita la idea de la virtualidad que atisba el devenir de una percepción y de signos como una forma de enriquecimiento a la vida, una suerte de potencialización de la misma, además de presentar una clase de cine-pensamiento que emerge con una filosofía del cine.

El trabajo se encuentra estructurado en tres capítulos. El primer capítulo se titula *La Imagen y el Cine* y comienza con una contextualización sobre el séptimo arte y su popularidad desde los años sesenta en el que la sociedad comienza a entrar a una nueva era que es denominada como *la era revolucionaria de la imagen*, asimismo se presenta el ambiente de la época, para después situar a Gilles Deleuze en su contexto donde la influencia del cine es completamente relevante, para así realizar un análisis pertinente y situar al autor en su época, al igual aquellos acontecimientos que infieren en su forma de pensamiento.

Las Imágenes de Bergson y Deleuze es un subtema del primer capítulo, pues resulta pertinente explicar las ideas de Bergson respecto a las imágenes, al problematizar al autor sobre ¿Qué relación tienen las imágenes con el pensamiento y la realidad? Bergson señalaba que cuando se piensa, se debe hacerlo mediante imágenes porque el universo o la realidad se compone de éstas; en ese sentido, materia es imagen y todo cuanto existe en la realidad, por esa razón debe emerger un pensamiento en imágenes. Como segundo dilema nos cuestionamos si ¿el cinematógrafo puede proyectar una imagen descriptiva de la realidad? Ya que Bergson aseguraba que dicha invención era una ilusión o una falsedad, entonces la

clase de imagen y temporalidad que ofrece el cinematógrafo puede acercarse a una imagen que recae en la representación y en una suerte de doble falsedad, porque el ojo-cámara no logra captar la realidad, más bien su uso se encuentra dirigido al entretenimiento y a la apariencia de la realidad.

Anuncio del problema en las imágenes: La representación, los tópicos y el entretenimiento por el entretenimiento. Es el siguiente subtema del primer capítulo. En este apartado se pretende hacer visible el dilema ¿Cuáles son aquellas formas de representación en el cine? La representación orgánica del tiempo, tiene que ver con una estructura temporal, la cual consiste en construir una situación de entretenimiento por el entretenimiento y de imitación de la realidad de la imagen, es así que emerge con la producción de tópicos y slogans a fin de construir una imagen aparente del mundo, una ilusión como la describía Bergson. La representación es edificada por un tiempo orgánico que pasa a ser una ilusión de la vida en el cual las premisas quedan relevadas a un sistema estructurado, a una suerte derrocamiento y nihilismo que prefiere el sueño de la pantalla para la distracción o desinhibición del mundo; o sea una clase consuelo ante el devenir de lo real. La imagen falsa suprime a la imagen real que deviene como multiplicidad y acontecimiento, pues incita a mostrarse como una suerte de entretenimiento por entretenimiento que la industria aprovecha el espacio de la pantalla para crear necesidades, el deseo y estimular placer en el espectador. La cuestión de la falsedad en la imagen parece volver obsoleta la idea de que el ojo de la cámara puede describir hechos de la realidad, y de que pueda hacer emerger alguna clase de pensamiento desde la imagen considerando un uso como un centro de entretenimiento en el cual se pueden tergiversar los acontecimientos sin captar ninguna veracidad sobre estos.

El Tiempo no Cronológico y las Imágenes Nuevas en el Cine. Es el siguiente subtema y las preguntas que se plantean, refieren desde el campo estético del cine en concepción del tiempo y las narrativas, pues ¿Es posible concebir a las imágenes en función de narrativas que van más allá de un tiempo orgánico y de tópicos?, ¿cómo extraer imágenes nuevas en función del devenir y el cambio (un tiempo complejo). La exploración que se realiza inicia por confrontar a un cine clásico y a

uno moderno que consideran dos tiempos distintos para realizar filmes; el primero sitúa una construcción cronológica o estructurada y el segundo explora las capacidades de una temporalidad no cronológica y los límites de una estructura, con el fin de proponer un tiempo no cronológico del montaje que resulta una vía de escape, de estímulo a la imaginación, una vía donde los artistas crean en libertad con distintas perspectivas y expresan pensamientos donde las imágenes no solo son tópicos o representaciones sino también puede desplegar profundidad y pensamiento, asimismo se especula sobre un séptimo arte que tiene un vínculo con la realidad, del cual emerge del pensamiento desde el ojo de la cámara, pero ¿Es posible que haya alguna clase de pensamiento en las imágenes cinematográficas? O bien ¿se puede hacer emerger el pensamiento desde el cine? Lo cual se contrapone a la idea de la falsedad o a una suerte de imagen que cumple la función de entretener a las masas, un único fin, además de que la filosofía ha puesto atención al cine y su cercanía con el mundo, con los acontecimientos cotidianos; por lo cual emana una clara intención de nosotros por estimular la neurona del pensamiento desde la pantalla.

La Estética de Deleuze y la Reflexión. Es siguiente subtema y las preguntas que se plantean, refieren en saber si es posible hacer emerger la reflexión en las imágenes. Para explicar tal situación es necesario relacionar el cine con una estética de lo bello. Lo que se pretende es explorar la dimensión del cine con las dimensiones estéticas propuesta por Kant que refieren a los juicios estéticos, los cuales para este autor solo deben cumplir el papel de belleza y producir algún tipo de placer en el sujeto, pero no alguna clase de pensamiento o razonamiento, por otra parte, emerge una oposición en la propuesta de Deleuze que refiere a estimular el pensamiento y la reflexión desde la pantalla en el espectador, ya que para Deleuze el cine no solo tiene que someterse a una clase de entretenimiento por el entretenimiento o producir algún tipo de placer y desinhibición del mundo, sino debe promover un tiempo en la imagen que pueda poseer el germen del pensamiento y el germen de la reflexión que transforma la realidad y la mueve hacia lo diferente.

El Cine y la Vida. Es el último subtema del primer capítulo y las preguntas que se plantean, refieren al problema la representación en la imagen y a la concepción de un tiempo orgánico.

El pensamiento deleuziano parece oponerse a una clase representación en el cine, pues por ejemplo es innegable que se manifieste intereses privados donde se ajusta agendas políticas representativas desde la pantalla. Por tal razón Deleuze sugiere dejar de lado las concepciones impuestas que delimitan su uso; Se ha señalado, que el cine es un arte de masas, el cual puede tener distintos usos o finalidades, una cualidad que conserva es la de transmitir mensajes de toda clase, además de hacer una imagen aparente de la realidad, una clase de representación que solo satisface la necesidad de un entretenimiento colectivo.

Deleuze en una suerte de afán por querer llevar la cotidianidad de la vida más allá de la representación y repetición de los acontecimientos que engloban la vida productiva e industrial, donde se ha perdido toda fe o expectativa por la vida, el cual experiencia de un tiempo lineal y orgánico que se ajusta a las cualidades de un entretenimiento masivo. Deleuze atribuye a la imagen-tiempo (al cine) como una herramienta que tiene un vínculo con vitalidad del ser; anteriormente se había atribuido que la imagen cinematográfica posee una suerte de estímulo hacia el pensamiento, pero ¿Sobre qué puede reflexionar el cine? Tal dilema resulta una de las cuestiones principales.

Cuando se especula sobre generar un vínculo entre la imagen y la temporalidad resulta importante señalar este dilema, sobre llevar al ojo de la cámara al acontecimiento de la vida, donde los signos desertan de la pantalla y emancipen al sujeto a cambiar de manera optimista su existencia y su acontecimiento. El cine está muy cerca del no arte, es claro, pues también ocurre que aparecen cintas que en un excéntrico sentido de creación que son banales y superficiales, mientras que no cumplen el divergente precepto de profundidad, pero se califica al cine con una cualidad de arte porque también contiene excelentes obras y desde su cercanía con la música, el teatro, la literatura, etc. Desde que hemos mencionado que la pantalla también puede hacer reflexionar al espectador, surge el dilema ¿sobre qué puede

reflexionar el cine? Como respuesta a tal cuestionamiento pensamos que las imágenes del cine reflexionan sobre la vida, sobre el devenir y las complejidades de la existencia del ser, donde se plasman narrativas que sitúan a personajes en conflictos, un modo de ser y aparecer; no muchos filmes pueden proporcionar profundidad y caracterizarse por buenas obras, debido a su capacidad de recursos literarios y de creación. Por tanto, el cine tiene la cualidad de arte para Deleuze porque captura el devenir de la vida, de ahí la importancia de hacer un cine que piensa y que reflexiona sobre la vida.

El cine logra conectar con los problemas, con las emociones y con la sociedad; logra conectar con el espectador que se encuentra inmersos en su cotidianidad, el cual ha dejado de creer en el mundo a causa de sus hilarantes tragedias como guerras, la pérdida de los valores, etc. Como resultado el cine complementa la vida del sujeto y metafísicamente justifica el permitirse volver a tener fe en este mundo, porque justifica que no hay otro mundo, sino el único mundo que tenemos es el terrenal del cual se puede mejorar.

El segundo capítulo se titula: *Imágenes-Tiempo: La Imagen-Cinematográfica y la Virtualidad en Gilles Deleuze*. Se pretende explicar la conexión entre las imágenes y el tiempo en función de la virtualidad, para desarrollar el tema es necesario establecer un vínculo entre la imagen-sueño y la virtualidad. Por último, se abordará cómo influye el tiempo y la virtualidad en las percepciones desde la pantalla, además sobre las potencias de lo virtual en relación al tiempo. Con estas interrogativas se define el rumbo de nuestra investigación desde el segundo capítulo.

La imagen-cine es una imagen-tiempo, en este apartado se explora la conexión entre la imagen y el tiempo; a lo cual se agrega que la imagen cinematográfica es una imagen-temporal, que por naturaleza se ha desdoblado y conservado sobre una brecha distinta de un tiempo actual donde lo virtual tiene un efecto importante en la imagen-temporal, ya que es independiente de lo real, es así que esta se hace posible a partir de signos temporales; la imagen-cine está hecha de un tiempo puro, pues conservan instantes de algo que fue presente; de ahí que las cosas en el cine

se muestren como pequeñas duraciones temporales las cuales se conservan como aquellos instantes puros, por ende, la imagen-cinematográfica es una imagen-temporal que en muchas ocasiones refiere que es un reflejo del mundo real, y que se conserva como pura virtualidad, y como pura potencialidad del ser. La imagen-cine conserva dos cualidades la de ser falsa o aparente y la de acercarse a la realidad.

Hacia la virtualidad. El cine y los sueños, en este apartado se explora una cualidad de la imagen sueño, el cual puede manifestarse en una pantalla y que se disocia de la lógica de la realidad. Asimismo, se analiza el largometraje “*Un Perro de Andaluz*” de Salvador Dalí y Luis Buñuel de 1929 para explorar la imagen-sueño y su vínculo con la virtualidad. Para empezar, se agrega que el cine tiene una cualidad que lo acerca a lo falso, porque obedece al conducto de la imaginación donde se producen imágenes o conceptos que resultan inmolarse como algo irreal, es decir que la imagen-sueño se acerca a lo irreal, pero en algún punto esa capacidad de imaginario en conjunción con lo virtual tiene la capacidad potenciar la vida, de hacerla fluctuar y cambiar, pues el cineasta comparte el sueño al colectivo desde cualquier film, nosotros pensamos que esto debe tener un gran impacto a fin de encontrar una manera de agregar una nueva narrativa a la vida, el cual se comparte al colectivo, con la pretensión de seguir ilustrando una clase de creencia en este mundo y por su mejoramiento.

Imagen-cinematográfica: Virtualidad de la Percepción, en este apartado proponemos a la percepción como una capacidad; el sujeto posee la capacidad de percibir y el cine de transmitir percepciones e ideas a partir de imágenes.

Deleuze divide a la *imagen-percepción* en tres fases o formas de percepción:

I. La primera fase refiere a las percepciones objetivas y subjetivas. En un filme se elabora un arduo trabajo que implica la planeación de planos, música, un guion, entre otros recursos con el fin de transmitir una narrativa que debe enfatizarse en imágenes. Cuando se establece una clase percepción se dice que es objetiva y subjetiva. Una imagen objetiva es aquella que cumple la función de mostrar lo que el director pretende que se muestre en la pantalla, además de que la cámara filma

lo que ocurre en el acontecimiento de la historia; por otro lado, la imagen subjetiva muestra el punto de vista de los personajes, con suposiciones, actos y especulaciones. Es de enfatizar que la imagen-percepción se vincula con la objetividad y la subjetividad.

Dziga Vertov había encontrado en la cámara la idea de una conciencia distinta, un observador anónimo, por ello se presupone que la cámara tiene una conexión con una clase de Mitsein. Deleuze plantea que las imágenes objetivas y subjetivas no describen esta cualidad particular de una conciencia y una vista anónima en el cine. Para explicarlo, por ejemplo, Jean Mitry proponía que había imágenes-semisubjetivas donde la cámara genera un efecto de un Mitsein (que acompaña a los personajes), aunque claro no debe confundirse con la individualidad de los ellos, pues el dispositivo cumple la función de un observador, con un: estar con él (Mitsein). La cámara describe todo lo que ocurre en su entorno, aquello que resulta ser relevante. La conciencia de la cámara comparte su percepción de las cosas y los puntos de vista de los personajes.

II. La segunda fase, es la percepción líquida. La escuela francesa ha experimentado con el agua y presenta lo real de las cosas como vibración, es decir que se presentan a personajes que sienten y piensan de modos distintos; utilizando recursos como el agua para transmitir emociones y significados. Por ejemplo, la película de Jean Epstein de 1923 titulada *Cœur fidèle* (Corazón fiel). En este film mudo se narra la historia de Maria, la cual es una huérfana adoptada por el dueño de un bar y su mujer; pero ella es maltratada. En esta obra se ve reflejada la idea de Epstein sobre el movimiento, que sugiere que el cine captura el movimiento de las cosas y les otorga una interpretación que comparte con el espectador.

En el filme es notable la percepción del agua y los encuadres con la cámara fija de Jean Renoir donde se muestran este elemento. Deleuze enfatiza que la escuela francesa para volver notorio el movimiento, explora el elemento del agua, en un elemento natural y para contrastar la idea de los dos amantes; el agua y su movimiento generan un trasfondo de recuerdo para así capturar el movimiento tan expresivo de los dos amantes, algo que la tierra no podía expresar. El cine francés

explora las distintas formas de las cosas y precepciones como: el agua, la tierra, el cielo, etc. En este caso, el elemento liquido se vuelve un interesante elemento para expresar precepciones cercanas al recuerdo, el amor, melancolía, etc. El punto es transmitir una clase de emoción, aquello que siente el personaje a manera de percepción.

La tercera fase es la percepción gaseosa. Deleuze expone que el movimiento debe superarse, así pues, la imagen cinematográfica no es una imagen real o actual, sino es una composición de fotogramas. La percepción no material se encuentra en la fase gaseosa, lo cual refiere a que en el cine se perciben objetos, pero se perciben a través de sonidos y ópticas puras. Deleuze expone que en la cinematografía hay "micropercepciones", ósea, percepciones que ya no provienen de la realidad en su totalidad, sino provienen de una pantalla en cualidad de signos temporales, ósea que el espectador confabula con una percepción del tiempo cinematográfico donde emanan signos (sonidos y ópticas) que confabulan con la temporalidad.

Imagen-cinematográfica: Virtualidad y los signos, en este apartado se justifica la idea de la virtualidad como posibilidad y potencialización.

Deleuze expone el concepto de virtualidad, en muchos de los pasajes de las obras ya escritas, lo cual mantiene un significado diverso, pero indudablemente significa "posibilidad" o "potencialidad", en ese sentido, se alude a la idea de "un ser en potencia". El termino tiene una cercanía con una filosofía de vida Deleuziana, el cual no mantiene un significado rutinario, de aburrimiento y de repetición, sino de un significado de valor que se vincula con el azar y la complejidad, en el cual el sujeto debe llevar la vida límite de sus posibilidades.

Desde una cualidad de lenguaje es factible la realidad. Ya que el individuo puede significar el mundo, desde su lenguaje, puede interpretarlo desde una manera limitada o desde infinitas variantes posibles del que se puede interpretar. La virtualidad es una dimensión ontológica de la realidad y de la imagen cinematográfica, desde su naturaleza se hallan signos que se configuran en imágenes, piénsese que los signos son imágenes; aunque no solo son signos estables o volátiles, sino son signos que organizan y actualizan esas infinitas

posibilidades en el que pueden mostrarse o percibirse cualquier cosa de la realidad; mediante el lenguaje y la percepción se puede hacer de las cosas algo posible, en esos sentido llevar la realidad al terreno de lo posible, implica concebir y pensar lo paradójico que converge con la realidad, la cual está en potencia de ser.

La virtualidad corre hacia todas las posibilidades, constantemente se actualiza, pero no es algo real, sino que se encuentra lejos y cerca del mundo, es un falso posible. Por esa razón la imagen ya no es verdadera ni falsa, sino virtual en función de sus cualidades. La virtualidad parece buscar las infinitas posibilidades de los signos y percepciones, de cualquier cosa u objeto e impulsa la transformación de todo aquello que se encuentra estático, al buscar todas las directrices posibles. Por ejemplo, hasta la naturaleza explora estos procesos virtuales de transformación de la vida desde un proceso evolutivo, porque el azar y la fluctuación produce el cambio, donde el tiempo empuja al hombre hacia distintas posibilidades. Es así que la naturaleza explora la virtualidad en los organismos desde una cualidad de azar y transformación, en ese sentido nuestra situación evolutiva se vincula a la virtualidad porque los seres se exponen a los cambios paradigmáticos del tiempo desde su habitud natural.

Deleuze propone que la memoria mantiene una cercanía con lo virtual; piénsese que el cine imita artificialmente a la memoria, una memoria de lo virtual. El presente de un individuo también se rescribe en la memoria constantemente y aunque allí se guardan imágenes pasadas, esta no cesa de inflarse de otras imágenes nuevas que actualizan a las anteriores y proyectan al individuo en su estado presente. Por tanto, la virtualidad de la memoria explora capas temporales del individuo y vivencias para presentar significados que pueden actualizarse.

Por último, ¿qué relación tiene el cine con lo virtual y la percepción? ¿El cine solo debe ser un reflejo de la vida? Como bien se ha expuesto, la imagen-cinematográfica pertenece al flujo de lo virtual además de que está hecha de signos, el cual se compone de sonidos y de ópticas; todos los elementos que hay dentro del cuadro o pantalla son productos que refieren a signos, pues los objetos materiales han pasado a una suerte de signos hechos tiempo y virtualidad. La imagen-

cinematográfica es pura virtualidad porque nada es real, tan solo es una imagen hecha de luz con infinitas posibilidades que agudiza el ojo, las sensaciones y percepciones, pues aquí las maneras de percibir colores, olores y sonidos que desprende una imagen son completamente distintas, por ejemplo, el color rosa, un murciélago o cualquier objeto se puede percibir de maneras diferentes, desde el ojo de la cámara.

Deleuze interesantemente nos propone hacer de la vida cine, una afirmación que ha causado gran controversia por sus implicaciones. Aunque en su sentido más amplio pensemos en que el cine no solo debe ser un simple reflejo de la vida o una clase de espectáculo sin ninguna intención, por el contrario, el cine debe incentivar una clase vínculo entre el hombre y el mundo el cual no debe agotarse.

Al llevar la vida al límite de sus posibilidades eso implica vivir experiencias que transformen aquellas maneras de ver y percibir la realidad del cual emerja un apego hacia el mundo pues el hombre moderno ha perdido esta cualidad; la cámara debe filmar entonces esa voluntad del hombre y esa creencia por la vida. Deleuze agrega un significado espiritual que tiene que ver con la fe y aquel vitalismo en el hombre.

Cuando se apela a que el cine comparte también un vínculo con la realidad, es un vínculo lingüístico el cual transforma el mundo, pues trata de resignificarlo; es decir la vida a partir del cine vuelve a resignificar con un valor distinto, el valor del sueño por la existencia, que reta al orden mismo de la realidad, el pesimismo y plantea el reto de construir nuevos modos de ver o percibir el mundo.

El tercer capítulo se titula: *El Cine-Pensamiento: Una Filosofía del Cine*. En este tercer capítulo se problematizará uno de los conceptos que Deleuze presenta como el cine pensamiento. Desde el capítulo anterior se había trabajado la importancia de la virtualidad y el tiempo en Deleuze, que hace referencia al ojo-cámara en el cine y la percepción. En este tercer capítulo, queda por resolver ¿Qué es el cine-pensamiento? ¿Y bajo qué condiciones se puede referir a una filosofía del cine? Cuestiones que se habían planteado desde el primer capítulo ¿Tendrá alguna importancia el concepto de la percepción con respecto a la vida? El perspectivismo es utilizado por Deleuze en muchas de sus obras, lo cual conserva

un gran significado en su filosofía, así como también se relaciona muy profundamente con la temática del cine y el pensamiento.

En este tercer capítulo emerge un apartado titulado: *Hacia un Cine Pensamiento; El Montaje y el Tiempo*, del cual exploramos las cuatro escuelas del montaje: el montaje estadounidense, el francés, el alemán y el soviético, con el fin de explorar el pensamiento desde el cine.

Al principio comenzamos analizando y explicando el término *Montaje*; Deleuze explica que semejante recurso técnico es muy importante, pues consiste en cortar o editar imágenes, a fin de contar una historia o narrativas, las cuales definen los horizontes de una película. El sistema deleuziano refiere que el montaje es la determinación del todo donde la composición y el sentido de las imágenes dependen totalmente de este recurso, también hay una total dependencia del movimiento y el tiempo para volver funcional la edición y para crear continuidad.

Deleuze expone al montaje como un modelo epistemológico, donde la pantalla involucra un sistema visual que transmite ideas y conocimiento al espectador desde imágenes. Es difícil desprender este proceso de la cinematografía en el que se puede aprender de una forma pedagógica e interactiva con las masas, una de las cualidades que solo imágenes-tiempo posee.

¿Cuál es la función del montaje? Deleuze explica sobre las diversas formas de llevar a cabo un montaje, empezando por el montaje americano. Este se expone con D. W. Griffith, el cual hace surgir un modelo orgánico en el que hay una unidad de lo diverso, es decir un conjunto de partes con diferencias las cuales pueden establecer relaciones directas entre los actantes o personajes o situaciones que tienen una línea de tiempo diferente a otros, por ejemplo, los ricos y los pobres o los hombres y mujeres que se muestran completamente en círculos sociales diferentes unos de otros, con vidas diferentes, en la pantalla se pueden dar estas relaciones entre cosas o circunstancias diferentes. De ello, se infieren dos formas de montaje: en primera el montaje alternado o paralelo. El primer es el montaje alternado que se refiere a la yuxtaposición de dos líneas narrativas que en dado momento pueden entrelazarse o cruzarse, dos situaciones distintas que pueden cruzarse, a diferencia

del montaje Paralelo donde se procura asociar dos ideas en la mente del espectador. Aunque se yuxtaponen dos líneas narrativas que nunca se cruzan, dos vidas distintas que no se conocen.

El montaje ruso es el montaje dialectico que se expone con Eisenstein y Vertov donde se exalta la lucha de los opuestos y la dialéctica de las cosas; siempre en el cine soviético en el plano de la cámara aparece una multitud de individuos frente a lo uno, en el que se presenta una lucha y un dramatismo que refiere donde una multitud participa y se exalta el valor dialectico de lo uno frente a la multitud.

El montaje francés se diferencia del cine americano, porque emplea otro tipo de técnicas como los movimientos de cámara y el ritmo de las imágenes. El impresionismo francés en el cine experimenta con nuevas técnicas en el montaje como el flash back y también este movimiento se inspira de la pintura o la música para producir filmes. Jean Epstein se interesa por el ritmo en las imágenes, pero cómo se puede generar un efecto distinto en la proyección de un filme; en ese sentido los cortes temporales de las imágenes generan un efecto distinto cuando transcurren más rápido o más lento. Esta forma de montaje se adentra al pensamiento parecido al de Kant, porque se justifica la imagen de lo sublime, mediante una exploración, espiritual, extensivo-psíquica (Deleuze, 1983), pues se refiere a la mente y su efecto, las imágenes pasan a la mente del sujeto. Qué sensaciones causa en el espectador la imagen y qué ideas hacen emerger en el espectador.

Es así que el cogito del pensamiento en el cine se obtiene desde el montaje, porque un cineasta cuando piensa, lo hace en imágenes, piénsese en diversos cineastas que hacen uso del montaje para desmenuzar una idea que debe ser explicada y analizada a partir de imágenes temporales. El pensamiento en el cine se encuentra en el montaje, lo cual es un recurso importante, porque el pensamiento del cineasta se confronta con el tiempo, en producción del montaje.

La concepción de un cine-pensamiento preestablece que todo ejercicio del razonamiento en la pantalla comienza por el recurso del montaje, el cual mantiene infinitas formas de actualizarse, es así que esta técnica refiere toda una travesía

que el cineasta aplica para la narración de una historia y genera alguna clase de ideas en el espectador. Deleuze distingue a estas cuatro escuelas de montaje para diferenciar las maneras en que cada una de ellas explora el montaje y un pensamiento; además de que reorganiza el tiempo de las imágenes en su sentido más particular a fin de hacer emerger el pensamiento.

El siguiente apartado del tercer capítulo se titula: *El Cine-Pensamiento; hacia una Política y una Filosofía en la Imagen*.

Como primer punto justifico que cuando se propone que es posible hacer una filosofía del cine, pienso en diversas implicaciones y dudas que surgen con este planteamiento, pero es necesario detenerse, entonces y emplear un análisis en cuestión a la ontología de la imagen-tiempo. Enfatizando esto, no resulta nada nuevo especular sobre una filosofía del cine, pues insignes filósofos como: Alain Badiou, Jacques Rancière, Gilles Deleuze y Stanley Cavell han analizado las propiedades de la pantalla desde el campo político, estético y lingüístico a fin de exponer una filosofía del cine.

Gilles Deleuze se interesa por la imagen-tiempo, desde una interacción con la política, la estética y el lenguaje, localizando así un vínculo entre el cine y la filosofía que nos pone a reflexionar sobre dicha relación. De esta cuestión surge un resultado el cual es muy importante. Es así que él pretende mostrarnos la posibilidad de un cine pensamiento que se desmarca de una filosofía tradicional y que la corrompe al mismo tiempo, como cuando los griegos remplazan la aritmética por la geometría, para expandir los horizontes y valores numéricos, en ese sentido Deleuze pretende vincular la pantalla con el ejercicio filosófico para establecernos un sistema que se ajusta al pensamiento complejo, en dirección a una filosofía del cine.

El enfoque de este capítulo se centra en explicar las dimensiones en el que la filosofía irrumpe en la cinematografía para hacer emerger una clase pensamiento con características muy particulares.

I. Como primera cuestión se aborda la relación y uso entre el lenguaje filosófico y el cine como una síntesis particular, porque la pantalla ha revolucionado la manera en

que se narra una historia, la manera de escuchar música, de entender la literatura, la danza, etc.

La filosofía y el cine comparten un vínculo que tiene que ver con el lenguaje, es claro. A menudo la filosofía del lenguaje se centra en estudiar los dilemas e implicaciones que refieren al lenguaje. En la obra, el *Cratilo* de Platón surge un debate; lo que se pretende es discutir las implicaciones del lenguaje sobre la realidad y la esencia del ser. Cuando accedemos a nombrar a las cosas esto genera implicaciones sobre nuestro entorno. En el *Cratilo* de Platón emerge el dilema sobre si los nombres propios, desde una cuestión epistemológica, dan cuenta de la realidad y la esencia del ente, en ese sentido emerge una cuestión de verdad o falsedad sobre los nombres

Humberto Eco refiere que los filósofos intentan comprender hasta qué punto el lenguaje y el análisis de signos se acercan a la realidad, al igual que se enfrentan a problemas que emergen desde una cuestión la ética, metafísica, etc. Por tanto, los filósofos elaboran maneras para vincular diversos problemas que pasan a ser objetos de estudio que los relacionan con la semiótica y el lenguaje.

Por otro lado, Deleuze pretende hacer una filosofía del cine que refiere también a un problema del lenguaje; la cuestión emerge en explorar la posibilidad de llevar la filosofía al cine y generar una nueva síntesis entre ambas disciplinas. Deleuze incita a generar tras la pantalla un pensamiento aleatorio, el fin es buscar nuevas posibilidades y formas de expresión para la filosofía. Inventar una nueva síntesis desde la imagen que genere una ruptura, en diferencia a lo tradicional para amplificar un pensamiento aleatorio y temporal.

Deleuze menciona que la filosofía es en mayor medida la disciplina que busca crear conceptos, pero ¿el cine tiene la capacidad de crear conceptos? El filósofo francés nos expone que el cine conserva una semiología, un lenguaje del cual la pantalla hace un uso. En primera se conserva el uso del plano, el cuadro y el montaje que son de utilidad técnica y de uso expresivo para expresar el lenguaje cinematográfico. Cuando se habla del uso de una semiología se alude a un estudio

semiótico de la imagen, ya que Deleuze expone que la semiología debe ser una rama encargada del estudio semiótico de las imágenes-tiempo.

Según Deleuze, Imagen-cinematográfica se ha cristalizado, con el fin de preservar instantes desprendidos del curso del tiempo. Estas preservan signos con una génesis temporal. En ese sentido las imágenes cinematográficas contienen signos donde se expresan ideas y conceptos. Por tanto, la pantalla articula signos que pueden ser imágenes leídas por el espectador. Lo que el cinéfilo sabe muy bien es interpretar y analizar elementos que se encuentran dentro de un film cinematográfico, es así que yo pienso que igualmente pueden emerger elementos filosóficos en aquellas obras que son bastante buenas y cumplen ciertos criterios, porque también un film posee criterios filosóficos para su crítica, por su cualidad artística.

Deleuze clasifica a las imágenes a partir de un estudio filosófico y semiótico, en el cual surge como primer momento en la Imagen-movimiento, o el cine clásico, donde emana la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción, porque nunca un film está hecho con una sola clase de signos, sino que en su núcleo está unida por un montaje donde la percepción, la afección y la acción están ligadas a la imagen.

Deleuze nos expone que las imágenes son signos, aunque ¿es posible una semiología del cine? Podría expresarse que ese campo solo les pertenece a los teóricos del cine y no a los filósofos. Pero Según Deleuze la semiología comprende al lenguaje cinematográfico que le compete a la filosofía; además de que puede analizarse el lenguaje gestual, el lenguaje visual, el lenguaje corporal y el lenguaje sonoro o musical en función de un filme.

El lenguaje cinematográfico se construye de una narrativa o una historia que en sí mismo posee enunciados, de ahí la aplicación de la semiología para analizar las imágenes que contienen enunciados o sintagmas como le llama Deleuze. La semiología, entonces adquiere un nuevo uso y síntesis de estudio en el lenguaje dentro del campo de la filosofía.

Pierce desde el terreno de la semiótica concibe a los signos a partir de imágenes, lo que causa que surja una clasificación de estos en tres divisiones; la primera clasificación es la primeridad, el cual es una especie de signo o enunciado que se vuelve hacia algo posible, por ejemplo: cuando el espectador inicia un film y relativamente la historia tiene muchas maneras de presentarse y de transcurrir. Ese enunciado surge como algo que posible, como algo que puede ocurrir. La segunda clasificación es la segundidad, el cual son signos o enunciados que marcan la acción-reacción, el corte móvil que refiere a la implementación de planos. La tercera clasificación es la terceridad que refiere al montaje donde se vincula o se relaciona una cosa con otra y se llega al pensamiento y la duración, algo que explicamos anteriormente. A estas tres fases se denominan como un monógamo semiótico.

Para hacer una filosofía del cine con una proximidad de referencia a la realidad, es necesario poner como ejemplo el carácter del cine documental, el cual ha generado diversas intenciones y cuestionamientos a fin de transmitir una clase de conocimiento desde la pantalla donde las conexiones con el mundo resulta evidente por otro lado, se especula una posibilidad de la filosofía en la imagen; me refiero al cine-ensayo como el de Jean Luc-Godard, en cual se pone en evidencia aquella capacidad de la cinematografía para transmitir verbos, al igual que crear y captar con una mayor distinción la profundidad que transmiten las imágenes. En otro caso, el cine documental resulta un paradigma interesante, pues pensemos que es una fuente más accesible para la obtención de alguna clase de conocimiento; acercado a diversos temas como la ciencia, el arte, la filosofía, la historia, etc.

De igual forma ¿acaso nunca a nadie se le ha ocurrido que, al mirar un filme, este también les ponga a pensar sobre situaciones reales? O bien para otros ¿no sería más fácil deducir que el mundo en la pantalla esta fuera de toda realidad y que cualquier forma o acción del pensamiento es inútil? Desde luego que para muchos la pantalla se encuentra fuera de toda expresividad o situación de la realidad, pero no es así, pues al cine se le ha visto como un medio de entretenimiento e industria, lo cual pasa a ser un cliché, ya que esta deducción no permite en esencia transformar al cine. Según Deleuze el cine también estimula al pensamiento, aunque la industria

cinematográfica se ha esforzado por desplazar las formas de intelectuales y desplazar la conexión del espectador con la realidad.

En (*I. T*), las primeras páginas se hacen referencia al neorrealismo italiano, porque Deleuze pretende hacer de la vida cine ¿Qué significa hacer de la vida cine? Pues pretende llevar la idea de virtualidad a la vida, lo que es posible o se encuentra en potencia, con nuevos signos que resalten una nueva forma de creencia por la vida, algo que ya se había expuesto anteriormente; asimismo se pretende transformar la vida, al hacer emerger un pensamiento donde devienen situaciones y acontecimientos de la vida real; aquí abro un paréntesis con respecto a hacer de la vida cine, pues no quiere decir que emerja una clase de imitación desde la pantalla a la existencia ambivalentemente sino establecer conexiones desde sus posibilidades con la vida.

Por ejemplo , el film *El Ladrón de Bicicletas (Ladri di biciclette)* de Vittorio de Sica de 1948 es uno de los films más emblemáticos del neorrealismo italiano; La película nos narra la vida de Antonio Ricci quien resulta estar desempleado y necesita encontrar un trabajo desesperadamente para mantener a su familia, de momento en el filme se observa que por golpe de suerte Ricci encuentra un trabajo pegando carteles, lo cual resulta un gran logro ante las circunstancias de desempleo que se vivía en Europa después de la guerra. El problema en el film comienza cuando en el primer día de trabajo, a Ricci le roban la bicicleta, ante aquel trágico suceso decide ir a la policía para reportar el robo, pero no hay solución al problema, es así que él decide buscar la bicicleta por su cuenta junto a su hijo.

En el climax del film, Ricci muestra un rostro de decepción, de angustia, al mismo tiempo le ordena a su hijo que regrese a casa, en el momento en que el personaje principal se queda solo, mira a lo lejos otra bicicleta y quizá por desesperación, pensemos en ello, él intenta robarla, llevarsela, pero un montón de personas lo persiguen y lo golpean por dicho acto; el niño con total necedad decide regresar con su padre, para no abandonarlo y este se percata que una multitud violenta tunde a su padre; unos segundos después el niño en medio del llanto pide que lo suelten, es así que las lágrimas del niño hacen entrar en razón a la multitud enfurecida.

Al final del film, Ricci termina sin encontrar la bicicleta; mientras que él y su hijo con los ojos llenos de tristeza deben regresar a casa, pero el discurso con una voz en off resulta concluir en que la sociedad debe construir un mundo mejor; hay que tener fe y esperanza de que las situaciones de un mundo con problemas pueden mejorar, Alain Badiu no recuerda que el cine hace posible la expectativa del milagro en la vida, porque abre la posibilidad de que la humanidad trabaje por esa esperanza vida.

El valor de la filosofía en el cine es muy importante desde el esquema del lenguaje, lo cual resulta en establecer un pensamiento que emerge de la temporalidad, desde el montaje, ya que el mundo se vuelve interesante cuando se hace signo. Deleuze expone que lo que escapa a la representación son los signos; pensar el mundo se puede hacer a través de los signos (de imágenes), en ese sentido el mundo se vuelve imágenes-tiempo; lo que pretenden los cineastas europeos es pensar el mundo a través del cine, así como extraer elementos importantes de la vida y llevarlos a la gran pantalla; ósea extraer signos importantes de la vida y convertirlos en cine; y así extraer signos importantes del cine para volverlos posibles, desde infinitas conexiones con lo real.

Por ende, aquí concluimos que el cine interpreta la vida, la cual no resulta fácil de comprender, pero que la pantalla analiza desde pequeños a grandes sucesos e interpreta experiencias, para luego transformarlas en sensaciones y en signos; es decir que interpreta la realidad según sus posibilidades. Es en este ejercicio cuando la filosofía interactúa con el cine; para Deleuze el pensamiento filosófico debe estar al servicio del devenir de la vida. Por tanto, las imágenes-tiempo se transforman en conceptos que analizan dilemas como el amor, la muerte, el azar, el destino, la mitología, etc. Para brindarnos una interpretación y exponer una clase de vínculo que comparten estos conceptos con las acciones cotidianas. Alain Badiu explicaba que la filosofía ayuda a cambiar la existencia, porque nos ayuda a interpretar el mundo que nos rodea, de igual manera ocurre lo mismo con el cine, por ello es genuino presentar un cine-pensamiento cercano a la filosofía. Asimismo, el valor de la virtualidad en la imagen cobra sentido y nuestra teoría perspectivista tiene una

mayor relevancia para el pensamiento porque el cine interpreta la vida analizando el conflicto y el espíritu humano, en el que se produce una clase de pensamiento.

II. Como segunda dilemática abordaremos la conexión entre la imagen-tiempo y una filosofía política donde pretendemos buscar generalmente un pensamiento de lo político.

En primer lugar, justifico que el cine de lo político emerge cuando le brindamos las propiedades de un cine de masas, una cuestión paradójica para la filosofía, porque se habla también de obras con una mala referencia que en su momento se han hecho famosas o que se han eclipsado, algunos tendrán en mente una cinta en particular; además de que la filosofía y las masas son disyuntivas. El caso es que la paradoja se amplifica cuando atribuimos que el cine de masas se relaciona con una filosofía política, según Alain Badiou a ello se le puede considerar como una nueva síntesis.

En *(I-T)* Gilles Deleuze refiere que hay una clase de cine que surge después de la segunda guerra mundial en Europa, donde el desastre de la guerra confronta al sujeto occidental con la realidad; suceso que trasciende en el mundo de la cinematografía, pues el individuo entra en un periodo de desilusión y desengaño de aquellos ideales y montajes heredados por Hollywood; es así que la imagen clásica entra en crisis y el cine de masas debe cambiar desde un aspecto político. Por ende, planteamos que la filosofía es útil para así transformar al cine desde un aspecto político, pensemos en el neorrealismo italiano que pretende profundizar en los problemas sociales de la época y llevar una clase de pensamiento a la pantalla, lo cual no se desmarca de la influencia directa entre una filosofía política y la imagen.

Abro un paréntesis para explicar que no pretendemos realizar una historia del cine en este apartado, sino pretendemos conectar diversos acontecimientos con el cambio político de la imagen y el implemento de una filosofía política que emerge a manera de pensamiento cinematográfico.

Es así que el cine europeo apuesta por un cine-político donde las minorías se hacen visibles y se apela por una imagen que esté más allá del movimiento o de una imagen clásica.

Desde la cuestión política, Deleuze en (I-M) cuestiona a la industria cinematográfica desde un asunto ideológico, por incentivar el fascismo o justificar a los conflictos que nos llevan a promover guerras y comportamientos dañinos para el colectivo. Žižek mencionaba al cine ideológico desde una cuestión que determina como macro-fascismos, en el cual emerge una imagen que se carga sensaciones como la pasión desmedida o el odio hacia la otredad. Un cliché que nos cierra la interacción con lo otro.

El cine de acción, fue muy importante desde la creación de grandes films, pero con el tiempo se convirtió en un medio donde se imponen imágenes clásicas o una ideología dominante podríamos pensar en ello, a lo cual debemos ser conscientes sobre las implicaciones de la pantalla frente al criterio ideológico, lo cual nos recuerda Deleuze sobre esta percepción política en la pantalla.

El cine político que Deleuze nos presenta nos lleva a presentar un cine de las minorías y los oprimidos (una filosofía política de la pantalla); podría pensarse en grupos minoritarios que tiene un proyecto cultural o conserva tradiciones distintas; con el fin de tartamudear nuevos lenguajes; las imágenes se simplifican en función de llevar la cámara hacia distintas formas de pensamientos y prestar la importancia sobre el ser cultural. Deleuze propone aquí una manera cinematográfica de pensar el mundo a través de la pantalla.

Deleuze contrapone a un cine convencional de masas, donde solo hay una política de gestiones contra uno que expande el pensamiento hacia minorías en función de genera nuevos valores para la conservación de diversas percepciones; las gestiones políticas parten de las desmesuras de las crisis económicas, el capitalismo, las guerras, el nihilismo, etc. La finalidad es que los devenires minoritarios y las micropercepciones de cada individuo convivan con un mundo más ambivalente, en el que valores distintos pueden convivir mutuamente, sin otorgar ningún valor ideológico dominante por excedencia unos de otros, aquí es completamente notorio

una intención política que se compromete a preservar una realidad multicultural que deviene en el presente.

Por tanto, como conclusión encuentro que el cine es de utilidad y relevancia desde el pensamiento filosófico. Gilles Deleuze busca aquellos vínculos entre el cine y la filosofía como cuando los románticos buscaban algún nexo entre el arte y la filosofía o como cuando Heidegger buscaba una conexión entre la poesía y el pensamiento. Por otra parte, Deleuze busca el modo de romper con el fantasma de un pensamiento tradicional, para así establecer una filosofía del cine el cual como resultado emerja un cine-pensamiento desde cuestiones políticas, estéticas y de lenguaje den movimiento a esta clase de pensamiento.

En el siguiente apartado del tercer capítulo gestionamos el siguiente sub tema titulado: *El Pensamiento de la Ciencia Ficción*

En este apartado planteamos la idea de que la filosofía se relaciona con la ciencia ficción, pues anteriormente se ha planteado que desde la pantalla puede emanar el pensamiento. En ese sentido el cine se mezclará desde el campo de la semiótica con la filosofía, lo que daría como resultado es un pensamiento de la ciencia ficción, Por esa razón propongo que hay una clase de cine de ciencia ficción narrativa que utiliza elementos filosóficos para auto-gestionarse.

El cine americano mostró una gran cantidad de géneros cinematográficos que actualmente siguen diversificándose. Deleuze relataba que uno de los géneros que resultan interesantes a partir de su exploración era ciencia ficción.

Además, en épocas posteriores filósofos como Descartes, Bacon y entre otros justifican diversos planteamientos que resultan de inspiración para un cine actual, ya que se exploran ideas cercanas a estos autores o que se han inspirado de estas concepciones para el desarrollo de historias y narraciones desde el cine. En el año 1752 el filósofo Voltaire, escribe un interesante cuento titulado *Micromegas* que como el título lo señala es el nombre del personaje. El cuento narra las aventuras de un viajero espacial considerado como un extraterrestre provenientes del planeta Sirio el cual viaja por el espacio con la finalidad de adquirir nuevos conocimientos, aunque

esta es una historia similar a la que se muestra en la franquicia cinematográfica de Star Trek, (1996) donde una tripulación viajeros espaciales abordo de la nave estelar USS Enterprise hacen toda clase de viajes a fin de explorar nuevos planetas, lo que desencadena que la tripulación se enfrente a diversos conflictos para sobrevivir; entre los personajes que destacan son el capitán de la nave James T. Kirk y el carismático Spok.

Qué factores caracterizan a la ciencia ficción. Una de las características sobre este género proviene de una pregunta particular que cualquier historia plantea para dar intención al film; que refiere a: ¿Qué pasaría si?...tal interrogante marca una tendencia a especular sobre lo que pasaría si el hombre pudiese viajar en el tiempo, qué pasaría si se llegara a viajar a otros planetas, qué pasaría si el hombre pudiese clonarse a sí mismo, qué pasaría si los ordenadores fuesen los dirigentes del mundo, por otro lado se podrían formular muchas preguntas posibles que abren un camino epistemológico a la especulación y que puede ser llevado directamente a las pantallas del cine o a la literatura, de ahí que el autor o director debe hallar posibles soluciones. Por ende, la ciencia ficción tiene que ver con un procedimiento especulativo que no necesariamente debe caer en explicaciones concretas o hechos generales que revelen con certeza lo que pasaría si tal situación llegará a darse, pues es un ejercicio creativo para acercarse a dilemas que pueden acontecer.

Es así que propongo que la ciencia ficción en su mezcla con la filosofía produce una clase de pensamiento de lo posible y una actividad practica de un empirismo trascendental que estimula la concepción de un mundo con infinitas posibilidades. Por tanto, la ciencia ficción se acerca a la filosofía desde este planteamiento.

Deleuze considera que la imaginación también es un factor relevante al momento de escribir filosofía y un paso crucial entre la ignorancia del autor y el saber que se posee, porque no todo resulta en factor desmedido de saberes y de ideas concretas, sino también de ideas que requieren de la imaginación para comprenderse, las cuales aproximan al autor hacia lo que desconoce, sobre aquello que se ignora o que no había pensado jamás pero encuentran un sentido hipotético, obviamente Deleuze justificaba que esto no es ciencia, pero se inicia una brecha hacia

concepciones distintas y se dirige hacia un pensamiento de lo posible pues solo se necesita de una hipótesis y el proceso de la imaginación para acercar la filosofía a la pantalla, en calidad de producir ideas que se amplifiquen o que inspiren a alguna clase ciencia ficción.

La ciencia ficción en la pantalla ha llevado a explorar diversos temas filosóficos como en *Matrix* (1999-2003), un film donde se aborda el dilema de Descartes y los sentidos y la verdad que sustenta aquella realidad, en el cual se admite el engaño de los sentidos. *Donnie Darko* (2001) es otro filme muy Bergsoniano y que se encuentra apegado al género de ciencia ficción el cual cuenta con una narrativa que especula sobre los viajes en el tiempo, Por ende, concluimos y especulamos sobre una filosofía del cine como narrativa de ciencia ficción y pensamiento de lo posible.

El siguiente apartado del tercer capítulo se titula: *Cuerpo sin órganos y su aplicación al cine: llevar el cuerpo al límite.*

Es evidente que para Deleuze el ser mismo es el tiempo; en ese sentido el cine ejemplifica una idea curiosa sobre la transformación en el pensamiento y en las imágenes.

Deleuze considera al ser como el tiempo mismo, el cual se encuentra examinado a partir de imágenes-tiempo, pensemos en el problema paradójico de Zenon y el tiempo, donde el ser y el no ser conviven en una ilusión temporal de lo eterno, por otro lado en las tres tesis de Bergson, presentadas por Deleuze que hacen referencia al fotograma; Por un lado Zenon piensa que la imagen que se replicado hacia el ser que no avanza y lo se presupone como una mera ilusión de lo eterno, mientras que Bergson nos expone un fotograma inmóvil y aparente, pero replica que emerge un tiempo donde la agilidad y el cambio en la vida pueden ser posibles. Así mismo, para Deleuze el ser mismo es el tiempo y no lo eterno o repetitivo, es así que nos presenta esta cualidad del ser, pero la examina el tiempo desde las imágenes del cine.

Deleuze y Guattari descubren e introducen el concepto de cuerpo sin órganos (CsO) en el terreno filosófico, pues hacen referencia a esas fuerzas que impulsan la vida

hasta el extremo, el cuerpo sin órganos es un concepto que está ligado a la vida y también sobre lo que la impulsa hacia los límites, para llevar la existencia hacia los límites. Deleuze expone que el cuerpo es un organismo consumado hacia sus posibilidades; es así que los organismos que limitan la vida son un enemigo del cuerpo, porque naturalmente un ser vivo está expuesto a diversos cambios y transformaciones, de ahí que no se sigue un orden o factor delimitante, quizá desde un punto de vista metafísico espiritual y de potencialidad; pareciera ser que aún falta por conocer los alcances de la fisionomía corporal, puesto que hemos limitado diversos factores, por ejemplo a manera de experimento a las ratas se les han puesto chips para obedecer órdenes y controlar sus cerebros; además de sus acciones. Los dispositivos han hecho emerger en el cuerpo una disciplina e imposiciones de carácter operativos. Mientras que han hegemonizado la rutina, la han propiciado hacia la propia vida.

Nunca se puede ser tan profundo para conocer las manifestaciones corporales, dado que el cuerpo no es un organismo dado o finalizado que puede controlarse con chips, desde la filosofía de Deleuze el cuerpo es un elemento en potencia que se transforma y siempre está impulsado por algo que lo mueve, que lo lleva al límite, no solo es un mero operador maquinal mediado por un sistema, el cual obedece a una clase orden rutinario. En el filme del *Día de la Marmota*, del director Harold Ramis se narra la historia Phil Connors (Murray, el personaje principal) el cual queda atrapado en un bucle temporal y debe repetir y vivir el mismo día cientos de veces, aquella película pienso que hace referencia a una vida rutinaria y de control a la que todos estamos y de control. Deleuze expone al hombre como un ser nómada, pues desde sus orígenes busca múltiples formas de sobrevivir mudando constantemente de sitios, el ser nómada no implica ajustarse a una vida rutinaria, por ese motivo todos solemos aburrirnos de las vidas repetitivas y buscar lo nuevo.

Abro un paréntesis para exponer que pareciera ser que la pantalla nos distancia de la rutina, dado que nos encuentra con situaciones ficticias y a su vez emocionantes que nos hace salir de ese efecto rutinario, es así que el cine de Deleuze ha escapado del reflejo de la rutina.

Deleuze arroja al individuo al devenir y al azar porque eso significa el tiempo para este filósofo, ya que no solo hay un sujeto con un espíritu de quietud y rutina, por el otro extremo emerge un ser que tiende evolucionar y transformarse, mientras debe superar las diferentes dificultades y vivencias diversas en función de sus límites.

El siguiente apartado del tercer capítulo se titula: *El Empirismo Trascendental y el Pensamiento-de lo subjetivo en Deleuze*.

El término empirismo trascendental es utilizado por Deleuze en pocas ocasiones, pero conserva un gran significado en su filosofía, pues confabula con una pretensión de experiencia y subjetividad

Para Deleuze, la tentativa *trascendental* cuestiona toda actividad y actitud natural porque no se puede deducir que un objeto es algo dado; pensemos en este como algo “que están por constituirse” “como algo que deviene hacia sus posibilidades” o que se está constituyéndose en un espacio temporal. Es así que lo trascendental no se define como un resultado general o definición de los objetos, ni en una función de lo dado, más bien lo trascendental extrapola un modo de estudiar a los objetos más allá de cualidades objetivadas, el cual Deleuze mezcla con una clase de empirismo derivado de su maestro Hume y refiere como *empirismo trascendental*.

Con el concepto de empirismo se examina en la obra: *Empirisme et Subjectivité* (E.S) donde Deleuze nos acerca a Hume y un interesante problema que refiere a la experiencia, el cual parece una adaptación del empirismo hacia nuevos problemas. Mediante una breve recapitulación histórica del empirismo, se podría observar que esta doctrina filosófica surge en oposición al proyecto del racionalismo, porque el postulado del empirismo aplica en que todo conocimiento comienza con la experiencia.

Asimismo ¿Puede haber un empirismo que va más allá de la experiencia? En la propuesta de Deleuze lo que se busca explicar y justificar es un empirismo que significativamente se encuentra vinculado con la subjetividad y que consiste en explicar que emergen eventos distintos desde experiencias particulares las cuales producen conocimientos particulares.

Cabe agregar que el factor de la experiencia es muy crucial para el espíritu (el yo), pues conforme se viven experiencias, también se forman impresiones que van adquiriendo lugar en el yo, el único problema que emana de ello es el dilema del hábito (la obtención de experiencias) es el factor de la repetición, pues cuando las sucesiones a diversos casos se repiten generalmente al encaminarse a cumplir una tendencia; estos mismos casos se repiten gradualmente y distintivamente lo único que requiere es estar más allá de la repetición.

Romper con un vicio circular, puede resultar en la búsqueda de algo nuevo, un factor de tendencia en el que la repetición rige ciertos actos, y por su parte la experiencia se relaciona con ello. Generalmente buscar romper con el factor de la tendencia también implica escapar de las delimitantes que la concepción de } la mayoría de los casos establecen el resultado.

La concepción de un empirismo trascendental va más allá de la consideración de actos que se repiten y se vuelven delimitantes para la experiencia, pero con ello no se busca una especie de trascendencia fuera de este mundo, sino que se alude a una experiencia de lo posible, es así que el planteamiento de un empirismo trascendental tiene una relación interesante con la subjetividad.

Deleuze en (*E.S*) revela que en otros de los casos la experiencia que se generaliza también limita el conocimiento en función de un modelo concreto y objetivo, en el que los casos que se repiten son fenómenos de estudio y predicción, en ese sentido, el factor de la experiencia se limita a exponer casos que solo puede repetirse, pero para el filósofo se expone otro modelo de experiencia que se vincula con la idea de subjetividad, del cual emerge un modo particular o espiritual, con el fin de incidir que cada individuo produce conocimiento en base a experiencias particulares.

Para Deleuze la naturaleza del sujeto encuentra su flujo en el movimiento, un factor decisivo ante las cuestiones causales que intentan prever los actos, en función de una vida irrepetible en el que se busca la transformación y llevar al límite la propia existencia al afrontar acontecimientos nuevos impulsados por el azar y el devenir.

CAPÍTULO I. LA IMAGEN Y EL CINE

Breve acercamiento

Es frecuente pensar en el cine como uno de los últimos grandes hallazgos del siglo XX, algo que también es de sumo interés en la historia del arte; claramente su cualidad audiovisual entregó otro formato a la expresión artística, pues paradigmáticamente aparecieron diversas creaciones fílmicas recreados por un artilugio totalmente mecánico. Desde que los hermanos Lumière proyectaron su primera cinta cinematográfica en París Francia; todos los espectadores que asistieron a esa primera función observaron que el cine conservaba una extraña naturaleza ¿y cuál era esa naturaleza?! El cine se distinguía por proyectar imágenes en movimiento, hecho el cual nunca antes se había vislumbrado de esa manera. Gilles Deleuze planteaba que la esencia del cine se hallaba en la propia producción de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. Ciertamente la afirmación es plausible, dado que la naturaleza de tal invención es evidente.

Las Imágenes que se proyectan en el cine están compuestas por luces y sombras que capturan hechos móviles de la realidad, tales capturas se vuelven imágenes que mecánicamente el cinematógrafo expone y proyecta en imágenes-movimiento sobre una gran pantalla iluminada; tal vez con un sentido de similitud, la caverna que describía el filósofo Platón, en realidad era una gran sala de cine y pareciese que Platón había estado refiriéndose a un mecanismo similar. Algo parecido procede del mundo árabe y su relación con las sombras chinescas, pues a fin de contar historias y entretener a un público se inventan un recurso creativo para expresarse desde una pantalla primitiva que reflejaba las figuras hechas con manos y objetos a fin de mostrarse entre luces y sombras que estimulaban la percepción del espectador.

Desde mucho antes de la aparición del cine y la fotografía, algunas culturas con un enfoque distinto buscaban imágenes con un fin de semejanza al de la realidad, ya sea con fines de recuerdo o memoria, o tal vez para detener instantes de todo aquello que se encuentra influenciado por el tiempo, pensemos en la pintura o la

escultura como una manera de obtener imágenes a manera de retrato; posteriormente con la invención de Niépce en la fotografía y los experimentos Muybridge se estimuló particularmente el fenómeno de los fotogramas (imágenes-fotografías), experimento que en años posteriores desencadenó el advenimiento del proyector cinematográfico, el cual dio movilidad a las imágenes. Ante ese descubrimiento se pudo observar que las imágenes cinematográficas podían extraer inmaterialmente la movilidad de las cosas, es decir que desde el descubrimiento de los hermanos Lumière, el ojo humano puede vislumbrar y observar la imagen inmaterial de un tren en movimiento. Capturar con la cámara al objeto en su duración y en su movilidad.

Tan pronto como el cine evolucionó, claramente surgieron intelectuales y artistas que se acercaron al séptimo arte para ampliar el panorama del descubrimiento. A principios de 1980 el filósofo francés Gilles Deleuze estableció una estrecha relación entre cine y filosofía, pero cabe preguntarse ¿Por qué Gilles Deleuze se siente atraído hacia el cine? y ¿en qué consiste dicha relación? Para 1980 la industria cinematográfica había crecido bastante y desde los años sesentas el mundo comenzaba a entrar en *la nueva era revolucionaria de la imagen* como lo anunciaba Román Gubern en su obra: *Historia del Cine* de 1969, esta nueva era fue detonada por la llegada del cine y la televisión; como resultado de la época, la sociedad convivía más con las pantallas e imágenes-movimiento en lugares cotidianos y exponencialmente las salas de cine expandían su influencia. Durante la década de los 80's resultaba imprescindible e importante una investigación filosófica en relación a *la ontología de la imagen*, pero no cualquier idea de imagen o iconografía, sino un análisis en cuestión y correlación a las *imágenes-movimiento* e *imágenes-tiempo* donde Deleuze propone una filosofía del cine.

En contexto con el autor, el filósofo francés Gilles Deleuze después de haber publicado sus obras: *El Anti-Edipo* y *Mil Mesetas* junto a Felix Guattari, vuelve a retomar como tema de análisis a la estética. Como resultado de la época y un vital interés filosófico emergen las obras: *la Imagen-movimiento* en 1983 y *la imagen-tiempo* en 1985. Gilles Deleuze en ambas obras aplica las teorías de la imagen de

Henri Bergson y las teorías de los signos de Pierce. En aquellas obras el filósofo francés tiene la pretensión de realizar un análisis taxonómico en referente a las imágenes cinematográficas. Por otra parte, la cinematografía había evolucionado para la década de los 70's y 80's, pues las grandes figuras como Eisenstein, Dovjenco, Buñuel, Jean Renoir, Hitchcock y Fellini habían heredado al cine una trayectoria e ingeniosa manera de contar historias y desde una perspectiva semiológica que clasificaba Deleuze como la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. El cine se había llenado de grandes tecnicismos e historias y también de un indudable interés filosófico.

Por lo tanto, existieron obvias razones por las cuales el filósofo Gilles Deleuze toma como objeto de análisis al cine. Era un hecho que en esa época el mundo comenzaba a adaptarse a la "era de la imagen" como afirmaba Román Gubern:

“Pero si esta variedad concreta de exhibición cinematográfica aparecía declinante, la industria de la imagen en movimiento vivía en su conjunto un período de excepcional expansión y prosperidad. En los años sesenta el cine se convirtió, definitivamente, en un medio de comunicación audiovisual que se expandía hacia diferentes sectores de la vida social. En colegios y universidades, en laboratorios de investigación, en el seno de astronaves, en el esparcimiento privado, como álbum de recuerdos o como instrumento de experimentación audiovisual, la cinta cinematográfica tendía a reemplazar, en muchos aspectos, al papel como soporte de fijación de la información. El mundo entraba en la revolucionaria «era de la imagen»...” (Gubern, 1969: 429)

Es evidente que desde los años sesenta uno de los medios de comunicación más populares fue el cine, lo cual puede considerarse como una fase de transformación; el cine comenzó a interactuar con los distintos sectores de la vida social, distintos espacios comenzaron a familiarizarse con la imagen-movimiento como un medio de

información y como un medio de entretenimiento. Desde luego, el resultado fue que la sociedad de la época empezaba a utilizar como herramienta y de uso cotidiano el cinematográfico como medio de comunicación y de ayuda en laboratorios o universidades con un fin informativo, además de las conductas para adaptarse a medios visuales que transmitían emociones en información. Teniendo en cuenta los amplios antecedentes; la imagen-movimiento emerge como un nuevo paradigma. Quizá todo el proceso tomó fuerza e impulso porque la era de las pantallas iluminadas se releva con el cine, en su amplia difusión cinematográfica; además incrementó con la invención del televisor.

Desde esa época las imágenes-movimiento transformaron la vida del sujeto; cada vez el individuo se acercaba más a las imágenes y su uso de lenguaje para reafirmar su existencia en el mundo, para compartir información, difundir mensajes, comunicar emociones y narrar historias. La imagen-movimiento se volvió parte importante de diversos sectores en cuanto a la vida social. Además de que través del cine el espectador puede contemplar diversas historias que presentan conflictos y situaciones que refieren a narrativas de infinitas características.

Las Imágenes de Bergson y Deleuze

Inicialmente los dos tomos de libros sobre cine de Gilles Deleuze podrían haberse titulado: “lógica de las imágenes o lógica del cine” Al parecer la influencia de Bergson y su teoría sobre las imágenes se vuelve de influencia para Deleuze, en relación a la cinematografía, pues el objetivo del autor consiste en buscar nuevos horizontes, nuevos conceptos, un nuevo proyecto estético. En alguna entrevista Deleuze afirmaba que:

“Es curioso. Tengo la impresión de que las concepciones filosóficas modernas de la imaginación no tienen para nada en cuenta al cine: o bien creen en el movimiento, pero suprimen la imagen, o bien mantienen la imagen, pero suprimen el movimiento. Es curioso que Sartre, en *Lo imaginario*, considere todo tipo de imágenes salvo las cinematográficas. A Merlau-Ponty le interesaba el cine,

pero sólo para confrontarlo con las condiciones generales de la percepción o del comportamiento.” (Deleuze, 1990: 66)

Conceptos como movimiento, tiempo, imagen y duración se extraen desde la filosofía de Bergson para añadirse a las teorías de Deleuze, donde el proyecto estético, referente al séptimo arte, consiste en analizar a las imágenes cinematográficas, pero cuál es la importancia de las imágenes dentro de la filosofía y el cine. El filósofo afirmaba que para entender sobre la lógica imágenes había que escuchar primeramente a Henri Bergson.

Pues, el cine reafirmó a la filosofía que el universo contiene en sí mismo imágenes; de ahí que la percepción, el pensamiento, el aprendizaje y el conocimiento están dados en imágenes. Henri Bergson fue uno de los primeros filósofos que había expuesto sobre el tema. Aunque es posible tener opiniones diferentes, por otro lado, es imprescindible exponer que las imágenes devienen en un mundo real, y que van adquiriendo impresiones, en ese contexto, las imágenes en la realidad tienen perspectivas e intensidades diferentes que del ojo circulan a la mente del sujeto en función de reconocer el espacio, el mundo exterior y el mundo interior, un mundo interior que se dibuja en imágenes. Ya Bergson en *Materia y Memoria* (1896) había expuesto que los objetos se constituyen y develan en imágenes, <la materia es un conjunto de imágenes>, pero no es un idealismo, sino una especie de cualidad en las cosas.

Las imágenes son un camino y un efecto que germinan en medio de la cosa y la representación de la mente, quizá podría plantearse el dilema de que las cosas existen por sí mismas sin ninguna afirmación de algún sujeto que reconozca su autenticidad, quizás llegar a la suposición de que no hay imágenes, podría ser más factible, pero todo cuanto se halla en el afuera, no solo es manifestación de nada, algo que atribuía Bergson, en ese sentido, aún sin aquel observador que reconoce los objetos del exterior la materia germinaría en imágenes, en cosas que existen, es decir, <una imagen que existe en sí>. Para Bergson la imágenes describen la realidad de manera natural, las imágenes reafirman la existencia de las cosas. Las

imágenes son las cosas. “Bergson lo demostró ya en el primer capítulo de *Materia y memoria: si de lo móvil extraemos el movimiento, ya no hay distinción ninguna entre la imagen y el objeto, porque la distinción sólo es válida si hay inmovilización del objeto. La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa misma captada en el movimiento como función continua.* (Deleuze, 1983, pág. 46)”

Las imágenes llevan la figura del mundo material, el cerebro parece ser solo otra imagen, al igual que el cuerpo y todo aquello que es materia. Todas las imágenes que se preservan se encuentran en movimiento y comparten un flujo móvil que puede percibirse.

La realidad se hace visible a través de imágenes que percibe el sujeto, emergiendo una representación del mundo, en algún punto la percepción se vincula con las imágenes y la fiabilidad de las cosas físicas, asimismo, la percepción logra captar las imágenes vinculadas de las cosas, según Bergson, estas imágenes poseen movimiento, el cerebro logra captar la movilidad de las imágenes, pero no es un movimiento o un fenómeno que el propio cerebro invente por sí solo, ya que puede presuponerse que el cerebro vibra al unísono con el todo, que se encuentran dado en el plano materia, el cual está en movimiento. Por lo tanto, las imágenes que capta el cerebro mantienen un movimiento puro.

El sujeto entonces puede tener una percepción del universo a través de las imágenes y su movilidad. En la obra *Cinema 1* el filósofo Gilles Deleuze expone que uno de los grandes aportes de Henri Bergson fue haber hallado a la imagen-movimiento en función de un plano material, donde las cosas están en movimiento, aunque ¿cómo comprobar que las cosas y la materia están en movimiento? Bergson había hallado también, una manera de percepción y pensamiento a través de imágenes, totalmente distinto, donde se puede captar la movilidad de las imágenes, es decir, que el ser humano tiene <una especie de cinematógrafo interior>. Tal característica permite dar cuenta de una realidad que se devela en imágenes y de la materia que se encuentran en movimiento, piénsese que el cerebro puede captar y reproducir interiormente imágenes móviles, lo cual podría parecer o aparentar que el sujeto estuviese observando una película. Así como el cine, curiosamente el

mecanismo cinematográfico restituye o capta a los seres en su movimiento natural, a tal punto que pareciese tener un uso propio que tiene que ver con la percepción.

Hay un dilema que se halla en las imágenes-cine; Gilles Deleuze abordó una nueva travesía del pensamiento filosófico que problematiza sobre a la *imagen*, en ese sentido, él proponía que el cine puede estar servicio del pensamiento y la reflexión. Bergson (2006: 29) escribió: “*Tomen un pensamiento complejo que se desarrolla en una serie de razonamientos abstractos. Este pensamiento se acompaña con la representación de imágenes. Este pensamiento se acompaña con la representación de imágenes, al menos nacientes*”. Ya el mismo autor había tratado este asunto en *Materia y Memoria*. Ya que Bergson plantea que se puede pensar en imágenes la realidad que se devela ante observador, pero ¿el cinematógrafo puede proyectar una imagen descriptiva de la realidad y que a su vez surja una clase de pensamiento o cercanía a lo real? Ya Bergson aseguraba que dicha invención era una ilusión o una falsedad, entonces ¿qué clase de imagen y temporalidad ofrece el cinematógrafo? Dado que los fotogramas imitan el movimiento de lo real y no logran capturar la verdadera realidad de las cosas.

Deleuze ante tal cuestión pone a las imágenes al servicio del pensamiento filosófico donde describe otras propiedades de la cinematografía. El filósofo también encuentra en el cine un modo distinto pensar, que más adelante se explicará. Ciertamente con la invención de la cinematografía se develan situaciones La naturaleza de la imagen cinematográfica recae en la representación y en una suerte entretenimiento, haciendo hincapié en la ilusión y falsedad que señalaba Bergson, aquellos problemas para la filosofía de carácter ontológico. En conclusión, Gilles Deleuze toma como objeto de análisis al cine, el cual resultaba un proyecto estético y filosófico novedoso, donde el propósito es entrelazar características de las imágenes y confrontarlas con el tiempo.

Anuncio del problema en las imágenes: El Tiempo orgánico, La representación, los tópicos y el entretenimiento por el entretenimiento.

Guilles Deleuze sostenía que con la llegada de las nuevas tecnologías y medios de traslación masivos la sociedad entraba en un periodo de cambio. Los medios de comunicación como el cine resultaban servir también como medio para informar y entretener a una audiencia que aumentaba, algo sumamente notable; Aunque también emanaba una crisis y un problema para 1980, el dilema tiene que ver con el proyecto estético que deriva en situación con la imagen.

En los dos tomos sobre sobre cinematografía (I.M) (I.T), Deleuze establece el problema de la temporalidad de la imagen, que se localiza en una suerte de producción de imágenes que imitan lo real, en ese sentido emerge una representación de narrativas y métodos utilizados para interponer imperativos desde las imágenes ¿Cuáles son aquellas formas de representación en el cine? La representación desde una cualidad temporal orgánica que por un lado consiste en una situación de carácter comercial, donde se experimenta el tiempo de manera lineal, con el objetivo de generar una suerte de entretenimiento por el entretenimiento, asimismo emerge con la producción de tópicos y slogans a fin de construir una imagen generalizada del mundo.

Un tópico es una imagen sensoriomotriz de la cosa. Como dice Bergson, no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos siempre menos que eso, sólo percibimos lo que estamos interesados en percibir, o, mejor dicho, lo que tenemos interés en percibir a causa de nuestros intereses económicos, de nuestras creencias ideológicas, de nuestras exigencias psicológicas. Así pues, de ordinario no percibimos más que tópicos. (Deleuze, 1983).

Diversos intelectuales aludían a una mediatización donde las masas siguen una tendencia de tópicos. Desde la cuestión ontológica se amplía a una exploración de la imagen hacia una función de representación mediática y una clase de imitación de la realidad que tergiversa los hechos.

Se ha calificado a la imagen-cinematográfica desde Bergson como algo falso por intentar imitar la realidad, este problema se vuelve más visible cuando lo que se ve bajo el lente la cámara no concuerda con la realidad, y de esa manera se concluye en atribuirle a una suerte de falsedad a la imagen cinematográfica. Desde el momento en que se intenta describir cualquier similitud a la realidad o noción de verdad con respecto a la imagen-cinematográfica, quedan descalificadas, ¿por qué motivo? Lo que ocurre es que las imágenes, en diversas circunstancias, se encuentran influenciadas por fuerzas que resultan tener una finalidad económica, ideológica, religiosa, psicológica, etc. En ese sentido, dar cuenta de la realidad símilmente obedece a márgenes propios de lo real, sobre hechos diversos y acontecimientos que no se tergiversan o distorsionan.

Para la imagen, imitar la realidad resulta una vía que parece reivindicar su ontología de representación, pero ¿mediante qué modos imita la realidad? Desde Bergson y Deleuze se ha puesto en investigación la ontología de las imágenes. Deleuze en cuestión hace un referente a la pantalla cinematográfica y pone el dilema sobre el uso que pueden poseer a las imágenes.

Deleuze plantea en el apartado *la imagen-acción* de *Cinema 1* el uso de tópicos en filmes comerciales, para compartir un monopolio o clase de ideas económicas, ideológicas, religiosas o psicológicas y entre otras al espectador que se vuelven una suerte de representación cuando tienen un grado excesivo de persuasión, a fin de establecer un orden que influencia sobre la individualidad del sujeto a manera de imperativo.

La imitación responde a una imagen construida por un tiempo orgánico fijo y por un uso que se le ha dado a la pantalla, asimismo se establece como un pleno paisaje donde también se puede concebir lo falso, una parte natural de su esencia, aunque también puede resultar en un régimen de signos que configuran o imponen premisas mediante este uso.

Los movimientos y las acciones pueden presentar muchas anomalías aparentes, rupturas, inserciones, superposiciones, descomposiciones, pero siempre obedecen a leyes que remiten a la distribución de «centros de fuerzas» en el espacio. De una manera general, podemos decir que el tiempo es el objeto de una representación indirecta en la medida en que emana de la acción, depende del movimiento, se deduce del espacio. (Deleuze, 1983, págs. 174,175)

Deleuze sitúa dos maneras de concebir la temporalidad de la imagen; el primero es un régimen orgánico y el segundo es un régimen cristalino que más adelante se explicará en el siguiente capítulo. Del primero se ocupará este apartado, el cual puede exponerse; del tiempo orgánico emergen las acciones con muchas anomalías aparentes pero que siempre obedecen a diversos centros de fuerzas donde la misma falsedad se delimita hacia un estado fijo pues desde la imagen cinematográfica emergen dos polos, donde se interactúa con lo falso.

En ejemplificación la cinematografía hace visible este problema. En *Taxi Driver* (1976) dirigida por Martin Scorsese se narra la historia de Travis, interpretado por Robert de Niro, el personaje es un taxista que tiene una profunda depresión. En el filme los medios exponen al protagonista como una clase de héroe, pero el espectador sabe cuáles eran las intenciones de Travis al cometer aquel acto de violencia; en este filme la cuestión que surge refiere a la distorsión de la verdad en los medios de comunicación, donde se hace pasar por verdadera una imagen a modo de apariencia del personaje.

El cine, en diversas ocasiones, mediante un régimen de signos emana un sistema de distorsión, en el cual la realidad queda tergiversada o malinterpretada desde la pantalla. El tiempo orgánico se desprende de este régimen de signos, algo que es bastante sutil, donde emerge la intención de persuadir a las masas en mayor medida, quizá Hollywood presenta algunas veces situaciones que aluden a una suerte de slogans y tópicos que persuaden al espectador con el fin de construir un

criterio unívoco. Podría decirse que el problema se encuentra en la representación de imágenes y tópicos o slogans que resultan en imperativo unos sobre otros, los cuales pasan a industrializarse para imponer una imagen lineal y desde una estructura orgánica.

Gilles Deleuze expone a Hollywood como un ejemplo de la industrialización en el cine, el cual empezó a evolucionar mucho antes de 1970 y claramente ha entregado buenas cintas, pero muchos de los grandes títulos de las películas pasaron a ser slogans y tópicos con un fin industrial. *“la crisis de Hollywood y de los viejos géneros... Se siguen haciendo, claro está, filmes SAS y ASA: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine (Deleuze, 1983, pág. 287)”*. El cine americano comenzaba a exportarse a todo el mundo y empezaba a tener un enorme financiamiento con nuevas películas, quizá era de esperar que el cine americano cambiara en favor de diversos intereses, y que se replicara en una imagen tradicional. Deleuze resalta una crisis en el cine hollywoodense antes de la segunda guerra mundial, donde la producción de imágenes se acompleja por un producto orgánico temporal.

Los tópicos se exhiben desde productos narrativos, pensemos en la producción de cintas comerciales y de mayor influencia para la audiencia, en función de satisfacer clientes. En la cinta *Network* (1976) de Sidney Lumet se plasma la enorme influencia que tienen las imágenes-movimiento, en relación al cine o la tv sobre los individuos, sobre cómo los slogans y los grandes espectaculares pueden ser capaces de injerir sobre la opinión pública y concentrar un enorme control sobre el flujo de acciones de las masas.

Un segundo aspecto, no menos importante, puede ser pensado a partir del ascenso de los tópicos, que constituyó uno de los aspectos de la crisis de la imagen acción: el cine ya no aportaba un laboratorio de ideas revolucionarias, sino sólo tópicos, clichés, consignas, haciendo su propio aporte a un estado de banalidad de pensamiento cada vez más omnipresente. (Etchegaray, 2016, pág. 125)

Aquí hay una evidencia a las imágenes tópicas el cual sirve a un fin. Deleuze en el apartado sobre la imagen-acción anuncia la relevancia de los tópicos en el proceso de realización de filmes y publicidad que son imágenes a modo de entretenimiento por el entretenimiento, pues una de las cualidades es desvincular el mundo del cine con la realidad, la falsedad de una imagen también tiene que ver con su finalidad y aquel modo de presentarse en el que solo una fuerza única queda atrapada desde el interior de la pantalla de donde solo puede brotar una clase de signo y una clase de discurso que derivan a convertir la narrativa, no en una potencia, sino en una injerencia que se impone sobre la opinión de las masas, un imperativo.

El tiempo orgánico de la imagen se acompleja por una ilusión donde las premisas quedan relevadas a un espejismo, a una suerte nihilismo que prefiere el sueño de la pantalla para la distracción o desinhibición de la realidad desde un emergente pesimismo. La imagen falsa suprime a la imagen real, la cual deviene como multiplicidad, que incita a mostrarse no presuntamente desde un guion final planificado, sino desde diversas situaciones que escriben fuerzas como el azar.

Desde el cine se crean objetos de deseo que son pura imagen e ilusión desde la pantalla, que mediante una composición orgánica se amplifica, téngase en cuenta el flujo económico, ideológico o mercantil. Los objetos de deseo son propiamente imágenes puras que causan algún efecto biológico y cerebral el cual tienen que ver con el placer; de ahí que las imágenes crean un vínculo con el placer y la necesidad de satisfacerlo, es así la cualidad ontológica y mediática que despierta el interés y atención de las masas al generar objetos de deseo al espectador y estimular una clase de placer que nunca puede satisfacerse, pero que solo la pantalla puede brindar.

En 1967 Guy Debord en su obra *Sociedad del Espectáculo*, había evidenciado a través del pensamiento filosófico que la sociedad moderna estaba notablemente influenciada por el espectáculo. Guy Debord había meditado sobre lo que impulsaba al hombre moderno a seguir con su existencia diaria, a pesar de una pérdida de toda ilusión por la vida, a causa de diversos acontecimientos que hacen perderla: ¿Qué le queda al hombre moderno? El dispositivo de las imágenes y el espectáculo

que ofrece una sociedad moderna, es lo que queda. El sueño donde el hombre se aleja de su vida particular, donde se niega a sí mismo, en una profunda la alienación, y pasa a ser objeto del flujo impositivo del espectáculo de la política, la economía, el consumismo. El hombre cotidiano consume imágenes que exhiben la ilusión del sujeto moderno; la apariencia, los anuncios de tv, los noticiarios y el cine de masas (medios de comunicación) con injerencia total en la forma de vida y sobre las que impera el deseo.

Deleuze explicaba que el cine de masas antepone a una industria del entretenimiento, antes que a la multiplicidad y el devenir. La creación de una imagen orgánica como ya se ha planteado, tiene que ver con una suerte de proyecto social definido por el deseo y el espectáculo, ambas fuerzas rigen la producción de tópicos y slogans. Deleuze expone una clase de imágenes en forma de consuelo que funcionan para alienar al hombre a la apariencia de lo real, pues ante el fallo o nihilismo en la realidad que desproveen al hombre de nuevas expectativas, el cual cada vez resulta difícil apegarse al símil de la realidad, puesto que la vida parece un dilema trágico, y un drama absurdo donde el advenimiento de guerras, conflictos y la construcción de armas nucleares devastan el espíritu humano optimista.

Ante el fallo; el hombre moderno solo mantiene una clase de cercanía a imágenes orgánicas las cuales producen un tiempo lineal y estructurado, en el cual la pantalla con slogans y tópicos que despiertan el deseo a fin de borrar el malestar de la vida misma, al borrar líneas con flujos de información y narrativas que aparentan una suerte de satisfacción y de puente al bienestar particular, del cual aparentemente no se puede hacer nada ante lo que ocurre en el acontecimiento de lo real que produce imágenes que alienan la vida misma, un tipo de consuelo ante las fallas de un sistema, en el que solo queda pegar los ojos a la pantalla y entrar en un flujo del entretenimiento por el entretenimiento.

La Televisión dice: “Ahora, un poco de diversión” ... “A continuación, noticias”. De hecho, habría que invertir el esquema de la informática. La informática supone de entrada una información teórica máxima; en el otro polo,

sitúa el ruido puro, las interferencias; y, entre ambas, la redundancia, que disminuye la cantidad de información, pero permite imponerse sobre el ruido... en el punto más alto habría que suponer la redundancia como transmisión y repetición de órdenes y mandatos; por debajo estaría la información, el mínimo requerido para la correcta recepción de las órdenes". (Deleuze, 1990, pág. 56).

Deleuze reitera que hay imágenes que suelen mantener órdenes y ruido que difuminan la realidad, a fin de establecer una estructura o sistema que favorece a diversos intereses y fuerzas, tal parece el pliegue de imágenes e ilusiones; un macro proyecto social que traza el sistema de una disciplina incuestionable. En ese sentido, aparecen imágenes que representan el poder y el control en las masas. Deleuze alude a las teorías de Michel Foucault como la idea de *disciplina y control* que aplica a manera de crítica a los medios de comunicación y al cine.

La imagen orgánica se compone del problema de la representación donde se hace reductible y limitante la realidad hacia formas repetitivas, ante esta cuestión interviene un estudio ontológico de la imagen que se vincula al cine, a lo cual corresponde a un estudio estético aún, ya que el problema emerge de la característica de falsedad de la imagen y su composición temporal orgánica, careciendo de expectativas para potenciarse, pues se producen tópicos que se repiten sin rebasar los límites del cambio. La noción de una imagen falsa no es una noción nueva pues filósofos como Deleuze estudian su composición desde diversas cualidades: en tal caso Bergson tiene sus propios cuestionamientos a la imagen cinematográfica como más adelante explicaremos.

La cuestión de la falsedad en la imagen parece volver obsoleta la idea de que el ojo de la cámara puede describir hechos de la realidad y permitir al espectador reflexionar sobre ellos, ya que su uso es considerado como un centro de entretenimiento en el cual se pueden tergiversar los acontecimientos sin captar ninguna veracidad sobre estos.

En cuestión sobre la reflexión aplicada a la pantalla, resulta complejo establecer alguna clase de relación entre la cámara y la realidad, pensemos que, si toda composición obedece a un tiempo orgánico, entonces no se puede atribuir ninguna clase de flujo que tenga alguna pretensión de la cámara para acercarse a describir hechos dados y no solo quede en ese primer plano, sino también potencie lo real.

Las imágenes deben ser un desierto, pues debe emerger una tierra vacía que adviene de un origen antiguo donde la tierra desvanece, todos los restos de cualquier imperativo que intento de poblar el pensamiento debe ser deteriorado por el tiempo. Las imágenes al igual que el desierto siempre están en constante devenir; la tierra es flujo temporal donde nada puede ser por siempre ni repetirse a sí mismo eternamente, porque queda atrapado en los restos del tiempo del desierto que cambia. La imagen despoblada siempre puede abrir paso a lo nuevo y al deterioro de lo viejo, se puede estar constante rotación e inmerso en muchas potencialidades. El afuera de las imágenes aún es limitado, ya que aún son aprehendidas o delimitadas. La exterioridad de las imágenes sigue encadenado al campo económico, ideológico y hacia una linealidad, una estructura.

Cuando se hace referencia a un tiempo orgánico se describe una forma de experimentar el tiempo occidental, ya sea desde una sociedad moderna que lo concibe de manera lineal y estructurada, por el contrario, Deleuze lo concibe fluida y complejo con cuantiosos cambios, en ese sentido el tiempo no conserva una estructura, que va desde un principio y un final, por ello la cámara debe acercarse a un tiempo que va más allá de lo orgánico.

La cámara y su acercamiento a la realidad es una cuestión que hace preguntarse por la capacidad de dar cuenta de ella, pues la imagen también posee una suerte de estructura y fuerzas que definen su capacidad de transmitir verazmente lo dado. Deleuze propone que la conexión del sujeto con las imágenes es esencial, ya que la materia es una imagen y el cine resulta poseer una clase imágenes donde en su esencia emerge lo falso. Aunque el individuo consume imágenes a través de muchos medios como el cine o la tv, el problema que resulta de tal situación es que mucho de lo emitido parece distorsionar la verdad. *Lo que está en juego ya no es lo*

real y lo imaginario, sino lo verdadero y lo falso... Hay que inventar una nueva lógica (Deleuze, , 1985). Claramente la pantalla mezcla lo real y lo falso, lo cual suele aprovecharse por quienes utilizan este medio para producir imágenes y expresarse de acuerdo a sus fines. Lo relevante emerge en buscar una la nueva lógica de las imágenes, un uso distinto, Deleuze busca una manera novedosa de concebir al cine, de cierta manera que puede servir a la filosofía.

Deleuze pretende alejarse de los cánones del cine, además de buscar una nueva manera de darle uso a las imágenes cinematográficas, pero también es importante distinguir la conexión que existe entre realidad y la cámara. La imagen ya adquiere una metafísica parecida a los sueños. Sobre lo falso y lo verdadero es una cualidad paradójica que posee el cine.

Deleuze propone un proyecto de imágenes donde el pliegue del tiempo dirija hacia la reflexión desde las imágenes, pues las representaciones, los tópicos, el espectáculo, las imágenes homogéneas que fomentan una visión única deben moverse por el pensamiento que se sitúa hacia lo diferente, hacia acontecimientos reales. A través del cine Deleuze propone un proyecto estético donde el sujeto pueda hacer emerger la reflexión crítica desde la pantalla hacia hecho reales. Lo que se pretende es explorar un tipo de cine que funja en reflexión de un mundo real y de un doble similar de lo virtual el cual se encuentra en potencia.

El Tiempo no Cronológico y las Imágenes Nuevas en el Cine.

Para entender sobre el trabajo de Gilles Deleuze, es menester introducirse al análisis que se presenta sobre el cine, en función de lo histórico y su uso, a lo cual pensamos que realizar las preguntas que ayudaran a comprender la relevancia desde el campo estético del cine en concepción del tiempo, pues ¿Es posible concebir a las imágenes en función de narrativas que van más allá de un tiempo orgánico y de tópicos?, ¿cómo extraer imágenes nuevas en función del devenir y el cambio (un tiempo complejo?, ¿Qué relación emerge de la imagen clásica y el tiempo orgánico? Estos cuestionamientos atienden a una exploración estética, y para ello es necesario encarar aquella nueva imagen que Deleuze explora con el cine moderno.

Según Gilles Deleuze en, *en la imagen-movimiento (I.M) y la imagen-tiempo (I.T)*. El séptimo arte ha pasado por dos fases, desde inicios del siglo veinte hasta los ochentas la cinematografía ha pasado dos posibles rupturas. En la (I.M) se examina a las imágenes desde los inicios de la cinematografía hasta la segunda guerra mundial.

Deleuze a esta primera etapa la describe como el cine clásico, es una de las manifestaciones de los primeros períodos donde se distingue al cine mudo, quizá uno de los principales rasgos y características de este fue tomar elementos diversos del teatro y la literatura; además ante la falta de sonido, relucen una clase de experiencia visual, en las expresiones mímicas de los personajes y las formas exclamatorias en los actores que eran fundamentales en el cine mudo. Aunque no se resaltan films se obtiene ejemplares como *Intolerancia* de Griffith (1916) o *El Fausto* de Marnau (1926) que marcaron esta primera manera de hacer cine.

Después le sigue el periodo de 1930 hacia 1950 cuando el cine sonoro penetró en las taquillas de las salas y obliga a los creadores a dejar atrás al cine mudo para ofrecer un teatro fílmico con un nuevo lenguaje, el cual los cineastas empezaban por descubrir y ampliar; también la imagen a color estaba en potencia y a principios de los años treinta, pues comenzó a desarrollarse una nueva gramática de las imágenes, porque las nuevas tecnológicas ya desarrolladas seguían enriqueciendo los distintos modos de hacer cine. Las películas más populares fueron aquellas que canónicamente Hollywood producía para esa etapa. En algunos libros sobre cine exponen que los filmes de esta etapa se exhiben como cine clásico, las narrativas siguen un canon de una historia objetiva y clara; al igual que una progresión lógica de escenas.

La segunda etapa, que Deleuze exponía, ocurre entre los años cincuenta y setenta que Lipovetsky denominaba como *modernidad vanguardista y emancipadora (la pantalla global 2009)*, para esa época la independencia de la libre creación intenta volverse posible en la pantalla. La idea de la libertad creativa intervino en la mente de los artistas que querían innovar y pulverizar las reglas del montaje y argumentos clásico (lo impuesto); además con esta época emana un cine de posguerra con una

visión europea distinta y también devastada por los conflictos internos en búsqueda de imágenes nuevas, de imágenes que ayuden reconstruir una sociedad en crisis por la segunda guerra mundial.

Según Deleuze las cintas de vanguardia como *Ciudadano Keane* (1941) dirigida por Orson Welles derriban el proyecto de un cine clásico, ya que la ruptura del tiempo y la discontinuidad de la narrativa le caracterizan, el filme deconstruye la temporalidad del personaje en pasado, presente y futuro como cuando Bergson hablaba de la memoria y planteaba que en ella se guardan imágenes del pasado que puede insertarse en el presente del sujeto, resignificarse, es decir que las acciones del personaje presente se conectan con pensamientos o experiencias pasadas en un tiempo de rupturas, algo tiene que ver la imagen recuerdo, es importante notar que no solo como flash back emergen las imágenes-recuerdo, en la cinta pues deconstruye el tiempo narrativo y el presente, el pasado y el futuro que se entremezclan para que el montaje siga un tiempo no cronológico, pues todo se relaciona a la muerte de Keane, desde el joven Keane, el niño Keane y el viejo Keane. En el filme el *Ciudadano Keane* se muestra a un personaje con una existencia trágica.

Con este film pensemos que hay una concepción distinta de tiempo desde la composición de la imagen, ya que se considera la proposición de un tiempo complejo lleno de discontinuidades y que se contrapone a la cronología del tiempo narrativo, con una sucesión de escenas e imágenes que inician y finalizan para contar la historia, desde luego que las maneras de narrar dicha historia a partir de imágenes pueden iniciar por el final y terminar por el principio, es decir que las imágenes pasan por una secuencia: A, B, C, D para narrar la historia, pero Deleuze presupone que se puede contar la historia desde una función desorganizada como: B, D, A, C.

La segunda etapa es importante para Deleuze, quien propone que la imagen clásica del cine es confrontada por un cine nuevo de posguerra, donde el elemento del tiempo toma un papel relevante pues resalta las nuevas formas de narrar historias

desde un tiempo cristalizado que se expresa a partir del montaje (la temporalidad de las imágenes y su organización).

La relación que emerge entre el tiempo orgánico y la imagen clásica del cine comienza con la derivación de la manera narrativa de las historias, la composición de estas imágenes que se narran desde el montaje. Hay que recordar que desde 1930 a 1950 la emergente industria de Hollywood comienza a evolucionar y producir exitosos films que se convierten en una atracción, mientras que se utilizaban como recurso cánones narrativos definidos por intereses cualitativos de la misma industria Hollywoodense las cuales pasan a preservarse como tópicos.

Deleuze señala una crisis que adviene en la imagen debido al uso de estos cánones y tópicos, piénsese en el género del Western y la difusión del sueño americano. Hollywood entrego géneros filmicos, por ejemplo el cine negro, policial o el film psico-social, aunque indudablemente el género del western es uno de los más icónicos que tomó un frente común a impulsar la llegada de diversos extranjeros europeos a Norteamérica; los filmes tenían la finalidad de exaltar el sentido de pertenencia a los migrantes europeos que llegaban a las nuevas tierras americanas, pero diversas críticas señalaron los fines expansionistas que se promulgaban desde la pantalla, pues en las narrativas atribuía como rebeldes y desde cualidades negativas a las tribus originarias que deben obedecer a una finalidad teológica que dictamina la imagen que se impone.

Deleuze denomina como la crisis de la imagen-acción el uso del cine para fines teleológicos. El imperativo de ideales y la promoción de imágenes tópicas que generan disociación a partir de una idea que obedece al orden lineal de una macro estructura.

El tiempo orgánico produce representaciones e imágenes organizadas donde las ideas se subordinan a una fuerza interior de la pantalla, en el cual se limita a la misma imagen a mostrar sus potencialidades, por ejemplo, cuando se observa un comercial de cualquier producto se establece que de objeto pasa a ser una necesidad para el espectador, una imagen que es un fin en sí mismo.

Deleuze en (I.M.) expone la crisis de la imagen acción que deriva de una cinematografía donde las narrativas visuales utilizan como recurso los tópicos y el tiempo orgánico. Las narrativas en el cine son fundamentales para transmitir ideas, contar historias y transmitir emociones, pero ¿cómo superar los tópicos? ¿cómo ir más allá del tiempo cronológico para producir nuevas narrativas visuales? Deleuze nos describe imágenes que se apegue al devenir y la complejidad de un tiempo no lineal.

Desde luego para lograr este propósito el autor retoma el concepto “de lo nuevo” para obtener narrativas e imágenes nuevas donde la pantalla se apegue a acontecimiento reales que engloban distintos temas. Diversas situaciones por las que pasa un personaje o un cineasta le llevan a experimentar nuevas maneras de crear: *“Más que la “progresión” histórica, Deleuze enfatiza la “creación” que ocurre cuando un nivel más evolucionado (vanguardista, experimental) se reinyecta en el nivel anterior (cine tradicional).”* (Enrique, 2020, pág. 268) . Por ejemplo, *el neorrealismo italiano y nouvelle vague* que emergen en contracorriente del cine clásico; aquí hay una ruptura con lo clásico, porque es escaso el financiamiento para la realización de filmes. Frente al dilema, los directores se enfrentan a situaciones económicas, pues tienen que buscar formas menos costosas de para hacer películas, de ahí que ofrecen ese centro activo donde experimentar y buscar distintas formas de hacer cine se vuelve un recurso interesante; la experimentación con el montaje y narrativas inspiran el recurso de la creatividad y la creación, lo cual se hace posible a diversos cambios o circunstancias.

Desde luego que ciudadano Keane es un filme que intenta romper con el canon de un argumento lineal, donde el tiempo y el ritmo en las imágenes toman una forma particular de narrar la historia. En el filme de ciudadano Keane cuenta una historia que no solo pretende llegar a un desenlace de exaltación de un hombre exitoso, sino que analiza la vida subjetiva de Keane, quien llegó a ser una persona influyente y con mucho poder. En este filme el recurso creativo del montaje lleva a descubrir una manera cronológica distinta al contar una película como ya se ha explicado en párrafos anteriores.

Toda la historia gira alrededor de Keane, quién con sus últimas palabras, antes de morir deja un gran misterio para todo el mundo (sus últimas palabras fueron "Rosebud"); en el filme un periodista de sombría silueta sigue la nota para revelar al mundo ¿quién era Charles Foster Keane? El periodista hace una exhaustiva investigación para escribir sobre el personaje, pero al parecer nadie lo conocía, ni sus amigos, ni sus esposas, ni sus trabajadores.

Solo las personas más cercanas a él, que contaban pequeñas facetas de su vida, y solo sobresalía la excentricidad de uno de los hombres más ricos de toda una nación, aun así, Keane era un hombre misterioso, tal vez, por ese motivo se resaltan sobras en el filme para señalar su misteriosa figura. Todo comienza con la muerte de Charles Foster Keane, el cual fue separado de sus padres a muy corta edad, debido a que heredó una gran fortuna y desde muy pequeño tenía que hacerse cargo de su destino, algo que marco al personaje principal en la divergencia de su vida. El filme Ciudadano Keane rompe con los estándares estéticos y estructurales del cine clásico, es muy probable que la subjetividad domine la historia en función del montaje no cronológico, al igual que recaba los distintos puntos de vista que los protagonistas tenían acerca de la personalidad del personaje. Gilles Deleuze exalta lo impresionante de Orson Welles al experimentar con la cronología temporal del filme Ciudadano Keane donde los estándares estéticos del montaje se perciben de que va más allá de lo cronológico. Aunque Welles no pertenece al emergente cine moderno, es claro que su influencia sobre este movimiento resulta evidente, es así que bajo la idea del tiempo se intenta salir del canon anterior.

Deleuze se acerca implícitamente a las artes vanguardistas; en ellas es visible un tipo de artes experimentales que rompen con la tradición clásica. Para el filósofo, el tiempo del montaje resulta una vía de escape, de estímulo a la imaginación, una vía donde los artistas crean en libertad con distintas perspectivas y expresan ideas hechas imágenes que no solo pretenden ser tópicos y entretenidas cintas, sino que intentan desplegar profundidad y pensamiento como recurso. Él expone en su filosofía una estética de la imagen que rompe con los sistemas de lo clásico y que

sigue una función experimental con intentos de buscar nuevos horizontes en función temporal de devenir.

Las ideas creativas son aquellas que son senderos o caminos nuevos en función de filmar películas. Las ideas emergen repentinamente y llevan hacia nuevas direcciones. Deleuze decía que tener una idea en el cine, no tiene nada que ver con una persuasión y con una finalidad teleológica en sí misma, por el contrario, es una práctica, una liberación *“hay que descomponer ideas justas y perseguir justamente ideas”* (Deleuze, 1990, pág. 52). Yo agregó que, esto debe significar que no se debe de dar nada por sentado, ni aceptar todo de forma acrítica, en cuanto a las imágenes de la pantalla se refiere, pues siempre se debe descomponer una idea de forma crítica, incluso si es la más aceptada por las mayorías, así como en la pantalla diversas premisas suelen ser aceptada por las masas sin ningún tipo de examen o revisión donde suele imponerse una fuerza, a lo cual debe contrastarse con el acontecimiento.

Las ideas no tienen fondo, pues cuando son pensadas permiten lo nuevo. Es así que se debe buscar nuevas ideas y no quedarse con las que ya se han establecido, a fin de transformar las imágenes, someter las narrativas a una metamorfosis. Las ideas se dirigen hacia el campo de experimentación en busca nuevos márgenes expresivos, en el que se puede explorarse nuevas direcciones.

Pero ¿qué cosa es tener una idea en el cine? En una conferencia de Gilles Deleuze (1987) dirigida a estudiantes de cine, él principalmente se cuestiona sobre la importancia de tener ideas en el cine. Deleuze plantea que las ideas surgen de manera inmanente a fin de crear y resistir los flujos de la mismidad. Por ejemplo, cuando Godard se resistía a hacer cine de masas, se resistía a la industria e intentaba desprenderse de la repetición, de ahí que creaba nuevos métodos y guiones para componer, en el que una idea era analizada desde redes extensas.

Las películas de Godard siempre tienen preguntas, podrían plantearse cuestiones ontológicas del ser, también los personajes nunca están estáticos pues siempre siguen sus convicciones a fin de reflexionar sobre eje existencial. El cine de Godard plasma una nueva forma de ver y contar una historia con rupturas cronológicas, él

se sirve del lenguaje de la filosofía, la literatura y otras artes para hacer cine, quizá por esa razón se puede notar la evolución y el estilo que todos sus filmes poseen. En el cine al hacer emerger ideas es crear y resistir (a lo impuesto). Godar es un cineasta de la nueva ola francesa que hacía películas con bajo presupuesto, pues siempre se ingeniaba métodos y técnicas para filmar películas de ahí que siempre experimentaba con el montaje y el tiempo a fin de producir films que tenían como objetivo acercarse a los dilemas del devenir de lo real, al caos de las circunstancias. El cine de autor tuvo mucho auge porque reinventó las formas narrativas del cine.

Gilles Deleuze tiene la pretensión de experimentar con las imágenes a partir de un elemento temporal. *“¿Qué pasa si...? Si hay "arte experimental", tendría que operar así. Sin realización prodigiosa ni ojos visionarios; hay algo del azar y del orden de la probabilidad que funciona más allá del público y del artista”* (Deleuze, Gilles, 2005, pág. 13). Él expone un arte desde un laboratorio experimental donde emergen las ideas que se confrontan con flujos como el azar y la probabilidad. Desprenderse de las ideas fijas en las líneas del arte y el cine puede dirigir al cineasta a encontrar nuevos métodos de crear y de interactuar con lo nuevo.

Deleuze aborda el tema de la temporalidad en las imágenes para confrontarlas con lo real, y no es que resulte superficial la búsqueda de imágenes nuevas o una lectura ingenua, sino que estos cineastas e intelectuales buscan un lenguaje y una estética de la imagen para acercar el cine hacia el mundo y a la filosofía, donde interviene el elemento de la temporalidad, como herramienta del sujeto explora nuevas formas de pensar el mundo.

La Estética de Deleuze y la Reflexión

El proyecto estético en el cine y la filosofía en Gilles Deleuze lleva a realizar cuestionamientos donde ¿sería posible hacer emerger la reflexión en las imágenes? ¿Qué relación tiene el cine con una estética de lo bello? Abordado de manera secundaria con nuestro tema de investigación, asimismo, ¿cómo la imagen puede ser reflexiva y en qué medida esto afecta su relación con la belleza? ¿Qué pueden mostrar las imágenes? Para Deleuze parece necesario reencontrar a las imágenes

con una nueva temporalidad, donde se pretende poner a las imágenes al servicio de la reflexión.

El cine cambio de cierto modo a la estética, justamente cuando se pensaba que cualquier obra de arte tenía una finalidad que evocaba un silencioso murmullo de agrado del cual emerge una clase de sensación y emociones que despiertan los filmes. Tal vez las impresionantes escenas en los filmes de Eisenstein, Hitchcock, Fritz Lang y entre otros comenzaron a implementar distintas técnicas cinematográficas para despertar en el espectador toda clase de sensaciones y emociones.

Gilles Deleuze exponía que era posible encontrar en las imágenes-cinematográficas, sensaciones y emociones que cubren las capas de la imagen. Es ahí cuando gemina el dilema sobre ¿qué clase de relación existe entre el cine y una estética de lo bello? Es necesario complementar este apartado, que bien parece tener, en mayor medida, un dilema complejo, pero que resulta necesario explorarse de manera muy simplificada para cumplir con el objetivo sobre las formas posibles de reflexión en las imágenes y la estética, por ese motivo es necesario examinar sus dimensiones sobre la belleza y la finalidad misma que ontológicamente se ha presentado desde una noción en el arte, sin olvidar que el cine ocupa un lugar en el arte, por lo cual obedece a preceptos preestablecidos que algunas figuras importantes localizan en función de cualidades estéticas.

Immanuel Kant (1724) fue una de las figuras en la historia de la filosofía que escribió sobre dilemas estéticos, una de ellas explora la naturaleza de la belleza y sobre la manera en que se presentan los juicios estéticos. En *Critica Del Juicio* (1790)

Los juicios estéticos expresan un modo de sentir las cosas, no un modo de ser de las cosas. El a priori estético no será, pues, ni el a priori de la intuición, ni el a priori de los principios sintéticos, sino el a priori de la idea, la finalidad. Pero ¿qué finalidad? No, ciertamente, la finalidad que hemos visto en la naturaleza. Esta última se refiere a objetos, concibe fines de la naturaleza, y puede llamarse

finalidad objetiva. La estética, en cambio, no conoce los objetos como tales, sino que su objeto es el estado del espíritu, y por eso se puede decir que la finalidad estética es una finalidad subjetiva. (Kant, 1970, pág. 27)

Los juicios estéticos y los juicios racionales son axiomas distintos. Para Kant el juicio estético no produce ideas, no hay conceptos, pues solo hay emociones encontradas como la melancolía, la tristeza y la felicidad, para Kant el arte solo mantiene una conexión con los estados de ánimo del sujeto por ello define que su finalidad estética es subjetiva, porque apela a los estados de ánimo del sujeto. Piénsese en el hecho de que escribir un poema o pinatar un cuadro, en referente a día soleado con nubes o una noche con estrellas tiene con la finalidad de conmover a cualquier persona, en ese sentido el sentimiento que producen bajo las expresiones artísticas como la música o la pintura para Kant no son una enseñanza fría y especulativa donde pueda haber algún tipo de racionalidad o juicio reflexivo en función de la realidad, pues siempre mantienen una relación con el gusto o con los movimientos morales, que se queda en un trasfondo de sensibilidad.

Sobre esta cuestión ¿qué relación enfrenta Kant con las nociones sobre el cine, las cuales son presentadas por Gilles Deleuze? Desde este dilema estético, el cine cumple una finalidad similar a las distinciones que Kant había expresado en referencia a la experiencia del arte, de ahí que las imágenes cinematográficas también transmiten sensaciones, asimismo, se encuentran en los filmes emociones como la tristeza o la felicidad. Piénsese que el cine también provee una experiencia estética donde parece ser que la finalidad es el entretenimiento o al menos eso figura en rasgos generales, además de complementarse con una serie de emociones con un fin de entretenimiento hacia el espectador, algo que actualmente es evidente. En ese sentido, las imágenes cinematográficas resultan en una suerte de contemplación desinteresada, donde la principal finalidad sería generar en el espectador una clase de experiencia estética general para producir algún tipo de placer y entretenimiento desde el cine.

Pero así dialectiza él el dato más general de la imagen-movimiento, considera que cualquier otra concepción debilita el choque y deja al pensamiento facultativo. La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo. Esta es la definición misma de lo sublime. Pero hay un segundo momento que va del concepto al afecto, o que regresa del pensamiento a la imagen. (Deleuze, 1985, pág. 212)

La propuesta Deleuziana busca introducir el germen de la reflexión y el pensamiento en la pantalla que se contrapone solo a una experiencia de entretenimiento. Lo que se pretende, en ese sentido, es estimular desde la pantalla la reflexión y el pensamiento crítico en el espectador, ¿pero de qué manera se puede llevar a cabo dicha propuesta? Es evidente que un film también puede estimular en el espectador a realizar una serie de cuestionamiento y reflexiones que no tienen una finalidad estética en sí misma como la describía Kant, sino tienen que ver con una cualidad intelectual y que se relaciona con el conocimiento en función de diversos intereses personales, como la difusión de la misma filosofía.

La práctica de un juicio racional desde el terreno estético resulta una vía interesante, el cine es prueba del valor que complementa a las imágenes en cualidad estimular el pensamiento en el espectador, pero ¿cómo la imagen puede ser reflexiva y en qué medida esto afecta su relación con la belleza? Es necesario pensar que las dimensiones de la imagen no se encuentran subordinadas a ninguna clase de finalidad en sí misma, pues Deleuze atribuye que el arte cinematográfico, no solo emerge un sentido de belleza a las escenas que se muestran en grandes filmes, sino también se agrega una función ontológica referente a la reflexión que se puede transmitir en la pantalla, pensemos en la facultad intelectual de una imagen. Ambos caracteres no deben ser opuestos, sino duales.

Asimismo, cuando se propone superar a la imagen clásica y añadir temporalidad, es claro que señala que deben dejar al cine plantearse no solo como una finalidad

de belleza y entretenimiento por el entretenimiento, sino de igual forma expandir los horizontes de la imagen, las cuales no deben delimitarse, sino ampliarse. Llegando al punto sobre los límites. Resulta evidente que cuando se propone una liberación de la imagen Deleuze hace énfasis sobre la capacidad que provee.

Deleuze planteaba que las imágenes tenían un trasfondo interior y otro exterior, lo interior y lo exterior no puede percibirse a simple vista porque se ha restringido y se demarcado a las imágenes de esa interioridad y se ha delimitado la exterioridad, de ahí que hay un límite de la composición. Gille Deleuze planteaba que el cine Jean-luc Godard era capaz mezclar el pensamiento y la imagen:

La finalidad de Godard es “ver las fronteras”, es decir, hacer visible lo imperceptible. El condenado y su esposa. La madre y el niño... cuando está en la mesa de montaje: están separados por una frontera imperceptible que no pertenece a un lado ni al otro, que implica a ambos en un desarrollo no paralelo, en una fuga o en un flujo en el que ya no es posible determinar quién persigue a quién ni con qué fin... (Deleuze, 1990, pág. 63)

El director Jean-luc Godard tenía una forma peculiar de hacer cine al cuestionar y reflexionar sobre diversos temas. Godard con imágenes-frontera explora los límites de las imágenes pues emerge una búsqueda nuevos sentidos, de esa manera se puede mostrar la imagen también refiera a un pensamiento y reflexiones que emergen desde dentro de la imagen ya que no interactúan con una sola fuerza, sino varias multiplicidades con el fin de buscar nuevas maneras de emitir imágenes que se someten al devenir del tiempo.

La estética que propone Deleuze no solo es una estética de lo bello, sino una estética donde se puede reflexionar; con imágenes que develen lo oculto de las duraciones y los flujos en su cotidianidad, en este proceso la razón intervine en las experiencias y sensaciones corporales, pero no para delimitar la creatividad o la creación, sino funciona para ampliar los marcos de reflexión y la visión. Por ultimo

¿sobre qué puede reflexionar el cine? La cuestión es pertinente para explorar la propuesta de Deleuze.

El Cine y la Vida

El problema de la imagen refiere a la representación y a un tiempo orgánico. En la obra el Anti-Edipo (1972) el filósofo Gilles Deleuze había criticado el uso de la representación en el psicoanálisis, porque consideraba que tal disciplina fija premisas que se predisponen al inconsciente humano a un escenario fatalista, asimismo en una suerte de afán de llevar la cotidianidad de la vida más allá de la representación y repetición de los acontecimientos que engloban el pesimismo y la pérdida de toda fe o esperanza por la vida, una experiencia que se escribe en un tiempo lineal y orgánico. Por otro lado, Deleuze atribuye a la imagen-tiempo como una herramienta que tiene un vínculo con vitalidad del ser; anteriormente se había atribuido que la imagen cinematográfica posee una suerte de estímulo hacia el pensamiento, pero ¿Sobre qué puede reflexionar el cine? Pues resulta una de las cuestiones principales, ya que cuando se especula sobre generar un vínculo entre la imagen y la temporalidad resulta importante señalar este dilema.

Se ha planteado que el cine es un arte de masas, porque llega a la mayor parte del mundo, puede tenerse en cuenta que cada obra filmica puede ser amada o comentada por un incontable número de personas que acceden a mirarla. Se puede tener distintos usos o finalidades, una cualidad que conserva es la de transmitir mensajes o imperativos; además de que también en ella se vislumbra una imagen aparente de la realidad, una clase de representación que solo satisface la necesidad de un entretenimiento masivo.

Asimismo, el pensamiento deleuziano parece oponerse a una clase representación, pues por ejemplo es innegable que se manifieste ante intereses privados donde se ajusta a representaciones políticas de estado. Por tal razón Deleuze sugiere dejar de lado las concepciones impuesta que delimitan su uso; en el cual debe buscarse maneras amplias para potenciar el arte del cine y tenga un impacto crucial, aunque resulta relevante como el tiempo puede mirarse en la pantalla, el cual es distinto a

la vivencia de una experiencia cotidiana, ambas poseen dimensiones distintas del tiempo, por tanto, se experimenta el tiempo de manera distinta desde el cine.

El modo de tratar tal dilema en el cine sobre su cernía con la vida y con el pensamiento es liberando a las imágenes del tiempo cronológico, en el cual los signos deserten de la pantalla y emancipen al sujeto a cambiar de manera optimista hacia su existencia. El cine está muy cerca del no arte, pues también ocurre que aparecen cintas que en un excéntrico sentido de creación son banales y superficiales, mientras que no cumplen el divergente precepto de profundidad y otros criterios, pero se califica al cine con una cualidad de arte, por otro lado, la pantalla también puede reflexionar y cuestionar al espectador ¿y sobre que reflexiona el cine? Como respuesta a tal cuestionamiento pensamos que las imágenes del cine reflexionan sobre la vida, sobre el devenir de existencia del sujeto que engloba personajes y narrativas, de ahí la importancia de hacer un cine que piensa, una suerte de cine temporal, como Godard lo había hecho, un cine de autor. Por tanto, el cine tiene la cualidad de arte para Deleuze, porque busca capturar el devenir de la vida.

La cinematografía con sus imágenes plantea problemas y cuestionamientos que a simple vista en la cotidianidad de la vida, tal vez no se hacen visibles o perceptibles, pero que se presentan en la pantalla e internamente las imágenes cinematográficas hacen creer al espectador la historia y sentirse parte de un mundo donde el individuo puede salir de sí mismo y experimentar de una maneras distintas diversos acontecimientos o circunstancias ficticias; el espectador puede experimentar y mantener un pensamiento de lo otro, algo que es ajeno a sí mismo, puede conocerse, por ejemplo, el filme de Taxi Driver que cuenta la historia de Travis, un simple taxista que tiene sus propios problemas, sus propias dudas existenciales y con una carga personal donde el personaje cuestiona su realidad. Es interesante como un film pueden plantear cuestionamientos para develar misterios y conflictos en la vida de los personajes.

Deleuze pretende ir en una dirección diferente al cine clásico y buscar imágenes más allá de tiempo orgánico, en favor de un libre pensamiento, el cual no solo queda

relevado a una tarea de entretener a una audiencia, por el contrario, el objetivo es estimular el pensamiento e impactar de manera sustancial en la realidad. Para Deleuze el cine reflexiona a fin de encontrar nuevos sentidos con ideas y percepciones que reconstruyen al sujeto.

Por otra parte, resulta importante cuestionarse sobre cuáles fueron las consideraciones que llevaron a Gilles Deleuze a desarrollar un profundo interés por la cinematografía. Hay razones suficientes que derivan de un resultado a nuevos problemas estéticos, político y de lenguaje que emergen desde la temporalidad de la imagen. René Schérer, quien fue muy cercano al filósofo afirmaba que: *“Toda la filosofía de Deleuze es un himno a la vida, una afirmación de la vida”*. Y nadie supo mejor que él vivir filosóficamente hasta el extremo límite” (Schérer, 2002). Asimismo, puede pensarse que Deleuze propone un arte que se dirige a profundo vitalismo, pues puede plantearse como teoría que el cine tiene una injerencia en la existencia del sujeto y la vida.

El cine como una nueva forma de experiencia se presenta en el misterio de la imagen. La razón de ello es que la cinematografía también ha presentado las más sublimes escenas e impresionantes movimientos de cámara que exaltan al ser y su naturaleza humana, además de que exponen sus diversas cualidades que lo engrandecen como ser humano.

Cuando se atribuye a que debe emerger de la pantalla una suerte de reflexión, se encuentra en el dilema sobre si ¿El cine puede reflejar la realidad, ya que se ha puesto en énfasis la naturaleza de la imagen? Pensemos en Vertov el cual a manera descriptiva exhibía con la cámara al sujeto en su estado presente, en sus acciones y en su vida cotidiana. En algunos de los documentales que Vertov producía era visible en la pantalla diversas interacciones e intencionalidades humanas, aquellas vidas normales de personas en un mercado o en cualquier lugar. Gilles Deleuze expone que la pantalla tiene una conexión a profundidad entre el sujeto y la vida, yo pienso que Vertov confirma tal idea con su cine documental; como primer asunto es importante aclarar y afirmar que tal situación puede tener diversas posturas, por otro lado ¿acaso podría pensarse en que existe alguna clase de falsedad en la pantalla

y nada tiene que ver con la vida? En ese sentido tampoco habría ningún tipo de experiencia, ni acercamiento al mundo, porque es ilusorio.

El filósofo Henri Bergson en un primer momento denunció la falsedad del cine, en la obra de: *la evolución creadora* (1907), pero a qué se debe este problema de la falsedad y cuáles son las implicaciones y repercusiones filosóficas. Bergson planteaba que el cine proyecta imágenes mecánicas las cuales son una ilusión y por ende dichos fotogramas son falsos, pues resultan en una simple imitación del mundo y una apariencia.

Como ejemplo piensese en los fotogramas de un filme. Según Bergson no hay ninguna forma de que el cine pueda acercarse a la materialidad de la vida. Para la metafísica y el pensamiento de bergsoniano no era posible que la pantalla pueda captar la movilidad de las cosas, pues no hay movimientos reales, dado que los fotogramas se reproducen eternamente, fragmentos de imágenes artificiales que evocan un tiempo orgánico ¿Será que ver la llegada de un tren a la estación como lo habían expuesto los Lumière en el cine no sea la misma cosa que experimentar vivazmente el mismo acto? Lo claro es que se ha experimentan dos formas de tiempo, uno que refiere a la realidad y otro que refiere al cine, como bien se ha aclarado en párrafos anteriores.

Las implicaciones de dicha afirmación causan problemas con respecto del séptimo arte, es decir, que pensar en el cine como una ilusión o apariencia genera problemas al momento de plantear cualquier tipo de conexión con la vida o con la filosofía, porque todo cuanto se observa en el cine es falso, pensemos en la imagen de un hombre que al comprar cualquier cosa que anuncia la tv o la publicidad del cine, lo cual resulta ser solo una surte de mercadotecnia para vender una idea aparente de un producto.

En defensa del cine como un anónimo ojo, Dziga Vertov en su obra "*el cine-ojo*" (1974) tiene una concepción completamente distinta de Bergson, pues uno de los planteamientos que Vertov exponía radican en que la cámara cinematográfica tiene una función similar al microscopio, el cual sirve en la ciencia para observar organismos demasiado pequeños o el telescopio que sirve para observar universos

demasiado lejanos ¿qué función tendría la cámara cinematográfica? Aunque es posible pensar en una suerte de la falsedad de la imagen desde los planteamientos de Bergson, asimismo se puede mirar el mundo de lo real a través de pantalla, el cual es captado por el lente de la cámara, piénsese que el uso de la cámara es distinto, ya que Dziga Vertov tiene un criterio distinto al precepto del cine comercial, por ende, emerge la propuesta de un cine documental.

Vertov exponía la importancia del telescopio o microscopio, pues han servido a la ciencia para penetrar y visibilizar lo que el ojo humano no puede ver por sí solo. Vertov planteaba que la cámara cinematografía permite al sujeto acercarse a la realidad de una manera distinta, y también permite mirar a las cosas en su estado natural, por ejemplo, el movimiento de un caballo que galopa; Mudbrick descubrió el movimiento natural de un caballo galopando. Es seguro que Gilles Deleuze tenga un pensamiento similar al de Vertov, en que el cine es una herramienta propia para observar los devenires sociales e individuales. Deleuze planteaba que es tiempo puro, es decir que los objetos que se observan a través de las imágenes-movimiento son igualmente ese movimiento puro de las cosas al que criticaba Bergson y tanto el proyector como la cámara cinematográfica es una pieza fundamental, una cuestión que más adelante se abordará con el concepto de percepción.

Deleuze no está en desacuerdo con la falsedad de la pantalla porque considera que se encuentra en potencia, o sea que lo falso se encuentra en potencia. Deleuze propone ir más allá de la imagen cuando se afirma la idea de un tiempo orgánico que se repite en lo eterno de una teleología que se vuelve representación, es aquí donde se encuentra el problema en las imágenes. En (*I.T.*) se rememora a Nietzsche y la crítica hacia la verdad, se puede considerar que la dualidad entre estas dos caras. Con Bergson el cine se halla como un dilema entre lo verdadero y lo falso, ya que lo verdadero debe poseer movimiento y lo falso no tiene movimiento, lo cual es un tema que se abordará en el segundo capítulo.

Por otro lado, cuando se agrega que el cine reflexiona sobre la vida, no solo viene a mostrarse una imagen con un pensamiento falso alejado de la existencia del sujeto, sino por el contrario, también brinda elementos para que el espectador se

cuestione a sí mismo sobre su individualismo, asimismo en la pantalla emerge un pensamiento de lo otro, peor qué significa, yo pienso que la pantalla logra converger y emitir un mensaje de auto conservación y empatía hacia el mundo, hacia lo otro, porque la imagen, no solo puede entretener a una audiencia, sino también fomentar humanismo y valores sociales.

El tiempo de la imagen cinematográfica solo se puede hallar cuando la percepción y la virtualidad actúan sobre la imagen, además de abrir paso al pensamiento. En ese sentido la pantalla es una mezcla entre lo real y lo imaginario que tiene sus propias reglas virtuales, temática que se abordará en el siguiente capítulo; el cine extrae a los objetos de la realidad en su movilidad, pero es inevitable restringir la imaginación, ya que ese factor suministra interpretación, devenir y la potencialidad de los objetos. *“Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad.”* (Deleuze, , 1985)

Pero ¿cómo el cine se conecta con la vida real? Para ejemplificar, la cinematografía es una experiencia donde se comparten emociones al igual que pensamientos. La cinta Psicosis (psycho) de 1960 dirigida por Alfred Hitchcock nos narra la historia de un psicópata llamado Norman Bates quien sufre un trastorno de personalidad.

Existe una icónica escena donde con un plano medio la cámara enfoca a Marión, la cual desde la ducha puede sentir que algo se acerca, en otro plano observa la sombra de un hombre con un cuchillo que se acerca a la mujer. En aquella cinta el espectador a través de la pantalla puede experimentar el miedo y el suspenso. El espectador dentro del cine puede conocer la historicidad del psicópata y de otros personajes, además de sus motivos; y tentativamente sentirse conectado con diversos protagonistas, quizá la experiencia con el tiempo de la imagen lleve a observar la conducta de un psicópata y discernir sobre su comportamiento.

A través de la imagen-cinematográfica es posible mirar una ventana. Es una ventana donde el sujeto puede vislumbrar nuevas experiencias, aunque no sean tan vivaces, esa ventana que tiene una importante conexión con la vida del sujeto al punto de que puede influir en ella. Es aquí cuando Deleuze calificaría este fenómeno

como “un plano inmanencia” o una experiencia pura, pues sucede que las manifestaciones de un filme tienen un espacio de posibilidad dentro del acontecimiento individual. Piénsese en cierto acontecimiento en un filme donde una mariposa vuela y en la vida real donde se observa una mariposa que vuela ¿Qué ha cambiado? Solo ha cambiado el modo presentar el vuelo, el modo de percibirlo, pues el acontecimiento es el mismo (el acontecimiento del vuelo de una mariposa es prácticamente igual), aunque la intencionalidad es diferente, pero puede reinventarse.

El hombre «no es él mismo» un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado. El autómatas espiritual se halla en la situación psíquica del vidente, que ve tanto mejor y más lejos cuanto que no puede reaccionar, es decir, pensar. ¿Cuál es entonces la sutil salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: «posible, o me ahogo». Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento (Deleuze, 1985, pág. 227).

Dentro del aspecto imaginario, es impresionante que el cineasta puede reinventar la realidad añadiendo distintas intencionalidades a las imágenes, pero ¿cómo puede reinventar la realidad? ¿y cómo puede hacer creer al espectador en las imágenes que plasma tienen relevancia? La función del cineasta o el artista es hacer creer al espectador sobre aquello que observa, justificarse, por ejemplo, en la cinta *Vertigo* de Hitchcock hay una escena donde John Scottie se encuentra colgado sobre un barandal y él observa caer a uno de sus amigos, de ahí el personaje principal desarrolla una rara enfermedad llamada vértigo a causa de aquel suceso trágico, como resultado Scottie, dentro del filme, tiene la creencia de volver a curarse de cierta enfermedad. Alusivamente John hace convencer al espectador de que podrá

encontrar una solución a su problema ¿por qué razón? Porque el personaje así lo quiere creer y así los espectadores deben convencerse de ello para dar pie a la narrativa. A partir de esto puede deducirse que el cine nos permite volver a creer en la vida y que después de todos los sufrimientos y decepciones por las que pasa el individuo es necesario volver a creer en este mundo, y no es que pensemos en un más allá, o en otro mundo, por el contrario, se hace fija la idea de seguir creyendo y de seguir cultivando la confianza en que hay soluciones a los problemas cotidianos.

El cine logra conectar con los problemas, con las emociones y con la sociedad; logra conectar con el espectador que se encuentra inmersos en su cotidianidad que ha dejado de creer en el mundo a causa de sus hilarantes tragedias. Como resultado el cine complementa la vida del sujeto y metafísicamente justifica el permitirse volver a tener fe en este mundo. En el siguiente capítulo se analizará la idea del tiempo y la imagen partiendo de cuestionamientos que quedan sobre ¿Cómo influye el tiempo en las percepciones y el devenir en de un filme? ¿Qué influencia tiene el tiempo sobre las potencias de lo virtual y lo falso de la imagen? ¿El cine debe ser solo un reflejo de la realidad? Estas cuestiones se tratarán en el siguiente capítulo. De igual forma, se explorará a limite la idea de la creencia por la vida, así que no debe pensar que tal cuestión se ha agotado en este pasaje.

Como conclusión El cine tiene una conexión con la vida, porque reflexiona sobre el acontecimiento y devenir al plantear problemas y narrativas al espectador, también es importante resaltar que ofrece un modo de experiencia distinto, por ultimo nos permite volver a creer en la vida a pesar de los diferentes conflictos y sufrimientos que trae consigo la existencia.

CAPÍTULO II. IMÁGENES-TIEMPO: LA IMAGEN-CINEMATOGRAFICA Y LA VIRTUALIDAD EN GILLES DELEUZE

La Imagen-Cine

En este segundo capítulo Se pretende explicar la conexión entre las imágenes y el tiempo en función de la virtualidad, para desarrollar el tema es necesario establecer un vínculo entre la imagen-sueño y la virtualidad. Por último, se abordará cómo influye el tiempo y la virtualidad en las percepciones desde la pantalla, además sobre las potencias de lo virtual en relación al tiempo.

Respecto a las Imágenes y el tiempo, es pertinente realizar varios cuestionamientos, pues ¿El cine debe ser un reflejo de la realidad, cuando se atribuye la idea de que reflexiona sobre la vida? ¿Cómo influye el tiempo en las percepciones y el devenir en de un filme? ¿Qué influencia tiene el tiempo sobre las potencias de lo virtual en la imagen? Para Deleuze el tiempo significa cambio, transformación y diferencia porque surge en oposición a lo eterno, a la repetición y al concepto de verdad. *Nietzsche es un ejemplo de discurso filosófico que se inclina hacia un régimen cristalino para pasar del modelo de lo verdadero al poder del devenir* (Deleuze, 1990, pág. 96).

El tiempo pone en crisis a la verdad, es decir que la fluctuación temporal hace que las verdades que se establecen como máximas o aquellos sistemas establecidos que dan cuenta de la realidad están a predisponían del cambio ya que nada es estable o eterno, pues surge la tendencia del cambio y el devenir.

Segunda observación: en tanto que Número del movimiento, el tiempo es captado en su conjunto y como conjunto del tiempo. Extrañamente, «conjunto del tiempo» es una expresión que no se encuentra en Descartes, pero se encuentra en los platónicos y en Kant quien tiene sin embargo una concepción del tiempo completamente diferente-. Ejemplos: el conjunto del tiempo definido por el

Gran Año; el conjunto del tiempo tal como yo creo que Descartes lo define: la repetición de los instantes creadores en la eternidad. (Deleuze, 2011, pág. 423)

Gilles Deleuze establece una teoría sobre la filosofía y el cine, a lo cual antepone al tiempo como un factor que hace emerger lo nuevo. Él expone que la temporalidad obedece a un factor de medición del movimiento, asimismo se puede concebir que emergen fotogramas desde una capacidad de conteo numérico. Deleuze había expuesto el problema sobre los fotogramas y las aporías de Zenón en sus escritos sobre cine, en los cuales se debate sobre la concepción de un tiempo eterno donde no puede surgir nada nuevo, porque debido a la ilusión temporal, concluyendo que de la eternidad no puede emerger lo nuevo. El cine y la filosofía son dos disciplinas en el cual se puede llevar el pensamiento hacia el emergente cambio y producción de lo nuevo.

La imagen-cine es una imagen-tiempo

La imagen-cine se compone de luz, porque la luz del proyector se disipa en un espacio blanco donde el polvo luminoso que se desprende del proyector produce figuras o formas que replican una imagen temporal donde se desprenden signos. ” *la imagen-tiempo ya no es empírica ni metafísica, es «trascendental», en el sentido que de Kant a este término: el tiempo pierde los estribos y se presenta en estado puro.*” (Deleuze, 1985, pág. 360). Deleuze escribe que la imagen cinematográfica es una imagen-temporal, que por naturaleza se ha desdoblado de lo real y conservado características singulares sobre una brecha distinta de un tiempo actual donde lo virtual tiene un efecto importante en la imagen-temporal, ya que es independiente de lo real, pues esta se hace posible a partir de signos temporales, en ese sentido la imagen-cine está hecha de un tiempo puro, pues conservan instantes de algo que fue presente; de ahí que las cosas en el cine se muestren como pequeñas duraciones temporales las cuales se conservan como aquellos instantes puros, por ende, la imagen-cinematográfica es una imagen-temporal que en muchas ocasiones refiere es un reflejo del mundo real, donde se conserva como

pura virtualidad, y potencialidad del ser, a las cosas u objetos que emergen del tiempo y se atenúan en duración.

Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se «ve en el cristal» ... El cristal vive siempre en el límite, él mismo es «Límite huidizo entre el pasado inmediato que ya no es y el porvenir inmediato que no es todavía... Así pues, lo que se ve en el cristal es un desdoblamiento (espejo móvil que refleja sin cesar... lo que se ve en el cristal es el tiempo en persona, un poco de tiempo en estado puro... (Deleuze, 1985, pág. 114)

Cuando se hace mención de un tiempo cristalizado no es otra cosa que una cualidad de la imagen cinematográfica que se distinguen. Deleuze atribuye el concepto de imagen-cristal porque habla de la imagen como algo que se ha cristalizado, como una especie de bola de cristal donde se ha capturado el tiempo en instantes y que se preserva. Ya no resulta suficiente preservar la temporalidad del ser a través de la pintura o la fotografía mediante imágenes estáticas, sin movilidad, sino que debe preservarse en instantes temporales que son vectorizados en estados de movimiento donde la cristalización ha conservado una dimensión del ser en su movilidad, el cual aún conserva un vínculo con el mundo.

Los seres humanos naturalmente han intentado sustraer o cristalizar el tiempo de muchas formas posibles, quizá una de las culturas más cercanas a este fin fueron los egipcios que mediante el embalsamamiento querían preservar la duración o vitalidad de cuerpos con la intención de rescatar la existencia humana del olvido y la corrupción del tiempo mediante un uso especial de una técnica primitiva. La imagen-cinematográfica tiene como cualidad una función cercana a la memoria,

porque preserva instantes un reflejo del mundo que se opone al olvido, donde lo viejo y lo nuevo se entrelazan, anteponiéndose como virtualidad. Es así que el tiempo que captura pequeños instantes para fungir como una memoria y una virtualización de aquello que capta.

Deleuze congruentemente, a través de la filosofía invita a repensar el concepto “*tiempo*” desde el terreno del cine. Con la expresión imagen-tiempo se mostrará una nueva forma de repensar este concepto donde se agrega temporalidad a las imágenes cinematográficas y al pensamiento filosófico. La finalidad es presentar una nueva lógica en las imágenes dirigiéndose a un sistema acotado a una filosofía del cine. Deleuze aprovechará distintas vías para establecer postulados sobre el tiempo; una es la imagen directa del tiempo donde ofrece un análisis de ideas de lo verdadero y lo falso donde la pantalla potencializa la vida hacia lo posible y hacia su mejoramiento del mundo a partir del cine, porque el tiempo conserva un dominio sobre lo verdadero y lo falso en relación con lo virtual; la otra es la imagen indirecta que se presenta en el montaje, un elemento importante para reconstruir la temporalidad y hacer emerger el pensamiento, el cual se desarrollará en el tercer capítulo.

La imagen-tiempo es un proyecto que concluye en la propuesta de la imagen-cristal, donde la memoria y la hipótesis de que la pantalla se ha desdoblado en una imagen-virtual a causa del cine se vuelve relevante. La imagen-tiempo es una imagen-virtual, que no funciona desde una lógica que desmarque lo falso, sino se toma con el sinónimo de posibilidad. *“Llevando esta tendencia a su culminación diremos que la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual....”* (Deleuze, 1985, pág. 392). Por otro lado, aunque dichas características parecen invalidar toda conexión con lo real, es curioso, pues la idea de que el cine mantiene un mundo propio donde lo virtual también se acerca a la vida, mantiene un sesgo que lleva a dicha vida hacia lo posible, aquello puede escapar de pantalla y sembrarse a lo real, aquellos signos que trasmigran de la pantalla para potencializar la realidad. Lo que resulta fundamental de este

planteamiento es que la imagen-cinematográfica conserva una cualidad virtual de explorar en los objetos diversas capas temporales en los entes. Algunos podrán invalidar tal idea, pero justificablemente la teoría de cuerdas habla de diversas dimensiones temporales.

Es así Deleuze explora el concepto de tiempo para establecer un pensamiento-temporal, de lo virtual. En conclusión, la imagen-cine es una imagen-temporal, que se ha desdoblado de la realidad, que ha pasado a ser una suerte de virtualidad donde se puede explorar realidades de lo posible.

Hacia la Virtualidad. El Cine y los Sueños

Georges Méliès (1861-1938) un curioso mago que trabajaba en el Teatro Robert Hoindin en París descubrió en el cine la fórmula de la ilusión, de los sueños y la magia en el proyector. Méliès con total relevancia postulaba que el cine es un sueño donde las ilusiones ópticas hacen posible narrar historias en imágenes, porque es posible plasmar en imágenes el ingenio de la imaginación humana. Méliès descubrió que los efectos visuales también pueden mostrar ideas trascendentales a partir de la edición de films, en ese sentido es posible intervenir a las imágenes cinematográficas a fin de transformarlas, ponerlas en servicio de la imaginación humana, la cual es una curiosa expresión del hombre quien manifiesta la necesidad por transformar el mundo que le rodea para romper con los límites de lo posible e imposible. El cine se adaptó al estímulo de los sueños, porque la transgresión de las imágenes y las ilusiones ópticas permitieron que la cámara romper los límites de la realidad, de lo dado y plasmara en ella una visión y un sueño donde los limitantes y lógicas no delimita al soñante, es así que en la cinematografía se configura lo que es posible y lo que se encuentra en la imaginación, esa parte que no está dada en la realidad, pero sí en un filme, que se asume como falso, pero que se encuentra en potencia y en la capacidad de resignificar un mundo.

El cine europeo recogió tempranamente un conjunto de descubrimientos relacionados con la mente humana: *“amnesia, hipnosis, alucinación, delirio, visión de los moribundos y sobre todo pesadilla y sueño”* (Deleuze, 1985, pág. 80) . Se expande estas ideas hacia el cine soviético donde el futurismo, el constructivismo y

el formalismo amplían y exploran el terreno de lo mental en la proyección de películas alemanas. La escuela francesa tiene una significativa alianza con el surrealismo, corriente donde se explora el papel de los sueños tras la pantalla y en otras áreas del arte. Hay una diferencia entre la realidad y el cine, ya que un film se asemeja a las manifestaciones de un sueño; piénsese que cuando una persona relata la historia de una película, al escuchar su la sinopsis del film, el relato se asemeja a un sueño; de ahí que Deleuze expone como una cualidad importante del cine que se pronuncia o devela como: imagen-sueño. En algún momento, Deleuze plantea que: *“La imagen-sueño no asegura la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario. La imagen-sueño está sometida a la condición de atribuir el sueño a un soñante, y la conciencia del sueño (lo real) al espectador.”* (Deleuze, , 1985, pág. 85).

Es claro que los surrealistas enfatizaban en la importancia del mundo onírico y subconsciente a tal grado que sus obras exploraban estas manifestaciones desde el terreno artístico. La imagen-sueño que presenta al cine desafía la lógica y la realidad concreta; es algo similar al mundo onírico y subconsciente donde la capacidad de la imaginación permite crear, concebir, formar imágenes, ideas y conceptos. Las estructuras en un filme también parecen responder a la naturaleza del sueño, se induce al espectador a un sueño fílmico, mientras que el espectador se encuentra despierto.

En reflexión sobre la imagen--sueño; el surrealismo parece dinamitar la fórmula del mundo onírico en el cine, quizás el largometraje *Un Perro de Andaluz* (1929), dirigida y escrita por Luis Buñuel y Salvador Dalí explore esa capacidad del cine por reproducir sueños ¿cómo es posible esto? Pues bien, retomando una breve sinopsis de esta obra; al principio del filme, y dentro de un primer plano, la cámara enfoca un hombre afilando una navaja para afeitarse, unos segundos después aparece una mujer en la habitación y un hombre se acerca con sigilo, detrás de ella, mientras lleva en la mano una navaja e inesperadamente corta un ojo (¡el de ella, el de una cabra!), parece perturbadora la escena, la imagen de la luna y el corte en el ojo se vuelven homogéneos y parte de un todo que guarda una relación entre dos

imágenes distintas, es como si la luna jugara un papel importante durante el acto, durante el corte del ojo, aquí la capacidad del sueño comienza a mezclarse con la situación de los personaje en escena. “En *Un perro Andaluz de Buñuel*, la imagen de la nube afilada cortando la luna se actualiza, pero pasando a la de la navaja que corta el ojo y conservando así el papel de imagen virtual con respecto a la siguiente” (Deleuze, , 1985, pág. 83). Así como el sueño se entreteje con la realidad.

Deleuze enfatiza sobre la característica muy relevante de la virtualidad en la imagen-sueño ¿Por qué la relevancia? Se vuelve relevante el hecho de que en los sueños todo es posible, porque la imagen-sueño crea su propio universo a partir de signos y figuras que le son dadas en una naturaleza propia; mientras entreteje su propio mundo paralelo y onírico. Cada filme dota de un mundo a las imágenes y se construyen a partir de este recurso.

En otra escena, del cortometraje: *el perro de andaluz*; se hace visible a un hombre con atuendo extravagante que va por las calles en su bicicleta, en su cuello lleva una caja, mientras con sigilo observa hacia todas partes con el semblante de cuidar la caja, unos segundos después la cámara enfoca, a la misma mujer a quien le habían cercenado el ojo; ella luce un cabello corto y se encuentra dentro de una recamara examinando un libro; en otro cuadro de la pantalla aparece el hombre que maneja la bicicleta, este cae en medio de la calle y pierde la conciencia, mientras queda inconsciente a mitad de la calle, segundos después la mujer sale corriendo de su recamara y deja caer un libro para recoger la caja que llevaba el hombre de la bicicleta.

Hasta el momento, el largometraje no parece tener una trama por seguir o desarrollar, pues las escenas exploran el mundo abstracto de los sueños, sin narrativa, en medio de acciones que parecen no tener ningún sentido en su propia atmosfera; el filme hace apreciar al espectador imágenes que se adaptan al fenómeno onírico. Lo relevante emerge cuando la imagen-sueño explora las fronteras de la imaginación, aquello que es irreal y espontaneo. Deleuze se había preguntado sobre esto:

¿es “lo imaginario” un concepto adecuado? Tomemos un primer par de términos: “real–irreal”. Podemos definirlos como Bergson: lo real es la conexión legal, el encadenamiento prolongado de lo actual; lo irreal es la aparición brusca y discontinua ante la conciencia, es lo virtual que se actualiza. Tomemos otro par: “verdadero–falso”. Lo real y lo irreal siempre son distintos, pero esta distinción no siempre es discernible: la falsedad es la indiscernibilidad de lo real y lo irreal. Pero es que, cuando se produce la falsedad, lo verdadero resulta indecible. Lo falso no es un error o una confusión, sino aquella potencia que hace indecible lo verdadero. (Deleuze, 1990, pág. 94)

Los sueños son una ilusión que residen en la mente del soñante y en las imágenes de un filme; la imaginación, es núcleo de la producción de intensidades, porque es fuente creadora ideas o imágenes que no están presentes en la realidad o que aún no existen, pero que pueden presentarse dentro de un estado onírico. En ese sentido, para Deleuze lo Imaginario es lo falso, lo irreal.

Algo que compone al cine es de la virtualidad, pues tiene la capacidad de dimitir entre lo falso y lo verdadero; lo virtual tiene una distancia con la realidad actual, aquello que se concibe como presente. Lo virtual solo es una dimensión ontológica inexplorada en las cosas, podría decirse que emana del tiempo, es decir que por obra del tiempo se puede concebir la virtualidad. Un filme parece estar al servicio de lo irreal, de los sueños e imaginación igualmente; El cine está al servicio de lo virtual porque la capacidad de reproducir sueños incentiva a mejorar la vida humanad, porque explora las dimensiones del ser; aquellas que se manifiestan en los sueños pero que devuelve un devenir puro.

Lo real y lo irreal, siempre serán distintos porque lo real es lo verdadero, aquello que acontece en el presente o que se está dando en la realidad, mientras que lo irreal es lo falso en donde no se muestra como acontecimiento actual; tiene el sesgo del error, por ejemplo cuando el científico describe una teoría equivocada para

describir o dar cuenta de un fenómeno de la realidad, pero resulta equivocarse con dicha teoría, porque es errónea y no describe el acontecimiento que se pretende explicar, en ese sentido la teoría que se suponía de aquel fenómeno se vuelve falsa.

El cine dubitativamente parece estar a merced de lo falso y obedece al conducto de la imaginación donde se producen imágenes o conceptos que resultan inmolarse como algo irreal, pero en algún punto lo imaginario en conjunción con lo virtual tiene la capacidad potenciar la vida, de hacerla fluctuar y cambiar el acontecimiento del ser; por esa razón la virtualidad es producida por el tiempo, ya que este fenómeno permite proveer de virtualidad al cine, porque está a merced del cambio y el azar. Lo imaginario cobra total relevancia al manifestarse en conjunto con los sueños; esta actividad permite resignificar algunos acontecimientos o hechos que el individuo cree como significativos y acotar nuevas narrativas que influyen en la vida, en la segregación de un colectivo o masas. Aunque el sueño parece tener la cualidad de irreal, también produce nuevos símbolos o significados, tal es el caso y aplicación en el cine, donde se produce nuevos símbolos en función de presindir del mundo, como cuando se escuchan diversas personas decir que sus sueños mantienen un significado y esto les ayuda a mejorar o a entender algo que no comprendían; pasa que los sueños organizan las experiencias en la mente y segregan un mayor significado.

El movimiento del surrealismo reivindica a los sueños en muchas de sus extensas obras. En este caso, el largometraje: *Un Perro de Andaluz*, es una de esas obras fílmicas que pone como tema principal aquella curiosa abstracción de los sueños. Salvador Dalí y Luis Buñuel escapan de lo tradicional y sumergen al espectador por el curioso mundo onírico.

La imagen-tiempo en el cine se forma a través de dos caras una actual y otra virtual; la cara actual es lo real y la virtual es lo posible; claramente el sistema del séptimo arte segrega la cara virtual de los sueños y la imaginación en cualquier film, "*La técnica de la imagen remite siempre a una metafísica de la imaginación*" (Deleuze, 1985, pág. 87). El cine añade una visión que potencializa el mundo, en el que la

imaginación puede intercambiar símbolos en la realidad, a través de las imágenes cinematográficas.

Regresando al largometraje: *Un Perro de Andaluz*; en otra escena, uno de los personajes se lleva la caja del hombre inconsciente de la calle, y regresa con gran prisa a su habitación para abrirla, de momento al abrirse el artefacto, ella extrae algunos objetos. En el siguiente plano aparece un hombre sin explicación alguna, de manera espontánea, no hay algún límite de los personajes del filme, en este caso, a los actantes parecen ocurrirles acontecimientos que solo ocurrirán en los sueños, hechos ilógicos y fantásticos. “*La oposición es particularmente manifiesta en Entreacto y Un perro andaluz: el film de René Clair multiplica todos los procedimientos y los hace tender a la abstracción cinética de la alocada carrera fin... Pero, cualquiera que sea el polo elegido, la imagen-sueño obedece a la misma ley*” (Deleuze, 1985, pág. 85). Buñuel y Dalí dejan de buscar en el mundo objetivo y real donde todo mantiene un orden preestablecido por reglas y leyes naturales, para explorar el mundo onírico, con la finalidad de exponer que el mundo objetivo no siempre se encuentra delimitado por un sistema de leyes y reglas, sino también obedece a un orden onírico, donde cosas inexplicables emergen míticamente como acontecimientos, donde hechos ilógicos se hacen posibles.

En el largometraje *Un Perro de Andaluz*; las escenas icónicas como el corte del ojo, o al hombre que le brotan hormigas de las manos. Aquí el largometraje Indaga en la imagen-sueño y en lo significativo resulta ser para cualquier individuo. Muchas veces la pantalla tiene su propia lógica, su propia utopía y sus propios símbolos, además no obedece a una lógica de lo concreto sino se mueve entre líneas de lo falso o lo verdadero, una lógica de lo posible. Es claro que no se puede hablar de virtualidad sin recurrir a la idea del sueño.

En otra escena del largometraje *Un Perro de Andaluz*; en un plano cenital con una imagen gris se muestra a un ser con una pinta androgena que testerea una mano cercenada a mitad de la calle, mientras la gente con gran drama se acerca a su alrededor; en la escena aparece un policía molesto con total exigencia obliga al andrógino a guardar la mano, y de momento se guarda la extremidad mutilada en

la misma caja que la mujer le había quitado al ciclista. Unos segundos transcurren, de ahí un auto pasa y arrolla al andrógino, mientras la caja cae al suelo. El largometraje, *Un Perro de Andaluz* en sus diversas escenas manifiestan de manera abstracta situaciones que en la realidad tienen que ver con represión social, los miedos, los deseos, la homosexualidad.

El tiempo es un elemento importante para darle vida al cine y a los sueños desde el mundo singular que provee el cinematógrafo al hacer que una visión imaginaria cobre sentido.

Las imágenes necesitan del movimiento, montaje y el ritmo para reconstruirse, pero ambos elementos son dados por el tiempo. Es un descubrimiento interesante que cine de igual forma obedecen a la imaginación y a los sueños, a algo que puede volverse posible, pero ¿cómo puede justificarse semejante afirmación? El cine persigue y aflora también el mundo de los sueños y lo imaginario, pero al igual que el mundo real, depende del tiempo.

En *Un perro andaluz* de Buñuel, la imagen de la nube afilada cortando la luna se actualiza, pero pasando a la de la navaja que corta el ojo y conservando así el papel de imagen virtual con respecto a la siguiente. Un mechón de pelos se vuelve piel de oso, que se transforma en cabellera circular para dar paso a un círculo de mirones. Si alguna vez al menos el cine americano captó este estatuto de la imagen-sueño, fue en las condiciones del burlesco de Buster Keaton, en virtud de su afinidad natural con el surrealismo..... (Deleuze, , 1985, pág. 83)

El último elemento interesante del largometraje *Un Perro de Andaluz* se muestra cuando dos personajes observan a un individuo que es arrollado por un coche y segundos después el hombre que se encuentra en la habitación es dominado por un oscuro deseo; causando que sus ojos se tornen blancos para luego perder la razón y que de la boca le brote sangre, por otro lado, el personaje femenino se vuelve parte del deseo ¿Qué sentido puede tener esto? Es preciso resaltar que la

cinta se abalanza hacia el tema de los deseos, los cuales se manifiestan; es decir que los sueños manifiestan deseos. *Un Perro de Andaluz* expone que los deseos se producen también en los sueños; aquí el cine se expone como una máquina desecante generadora de deseos que se vinculan con los del hombre.

Dalí y Buñuel examinan esta forma en que el cine mira desde el interior del espíritu humano y da forma a los deseos, los miedos, etc. El deseo parece algo producido por el inconsciente y ahora por la máquina del cinematógrafo, porque satisface los deseos del colectivo; es así esta manifestación mueve al hombre a conseguir aquello que desea o que persigue, algo sobre lo que hay que tener cuidado en la pantalla al ser utilizado con fines no éticos al promover objetos de deseo, ya que la naturaleza del hombre siempre es desear.

Al cineasta se le paga para soñar y alimentar el deseo colectivo. Deleuze sostenía que una de las formas en el que se puede pensar desde cine es a partir dar forma a los sueños y compartirlo con el espectador para transformar la realidad.

Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se preguntó a ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia «necesitamos razones para creer en este mundo». Hay aquí toda una conversión de la creencia. (Deleuze, 1985, pág. 230)

El cine no solo tiene que filmar este mundo y sus devenires, sino que debe presentar una nueva creencia, un nuevo sueño para este mundo terrenal donde el hombre no debe romper con su fe y creencia hacia la vida, pues no se debe perder el vínculo a causa de los fatales sucesos, en ese sentido emerge una clase de nuevo vitalismo sustentado en el sueño fílmico.

El cine debe volver a darnos la creencia en este mundo, porque no hay otro mundo en el que se pueda vivir, sino en este el cual la mayor aspiración del individuo debe

ser mejorarlo, y que del sueño filmico también pueda trasmigrar a la realidad, el individuo debe saber que cualquier tragedia o situación difícil no debe de quitarnos la fortaleza, pues debe enseñarnos, entonces, a seguir el sueño por mejorar y llevar el mensaje a transformar la vida real.

Imagen-Cinematográfica: Virtualidad de la Percepción

La percepción es una de las formas en que la pantalla se manifiesta y eleva la potencia de la imagen al grado de lo sensible y lo pensable; la imagen-movimiento presenta o describe de forma peculiar a los objetos. Deleuze expone que en el cine: *“La cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen...”* (Deleuze, 1983, pág. 97). Por ende, la percepción se unifica a la imagen para mostrarle al espectador una forma peculiar de hacer percibir las cosas.

Deleuze se refiere a la percepción como una capacidad; el sujeto posee la capacidad de percibir y el cine de transmitir percepciones mecánicamente a partir de imágenes. Estas percepciones están enmarcadas por los objetos o sujetos que aparecen frente a lente de la cámara. Este es un campo de visión, donde la imagen crea un mundo perceptivo el cual espectador puede experimentar, en ese sentido el tiempo se transforma en percepción, en algo visible.

Deleuze divide a la *imagen-percepción* en tres fases de formas de percepción:

I. Los dos polos (de percepción), objetivo y subjetivo.

II. Percepción líquida.

III. Percepción gaseosa.

I.- La primera fase refiere a una cuestión de la cual se ha *“observado que la percepción era doble, o, mejor dicho, que tenía una doble referencia: puede ser objetiva o subjetiva. Pero la dificultad está en saber de qué manera se presentan en el cine una imagen-percepción objetiva y una imagen-percepción subjetiva”* (Deleuze, 1983, pág. 109). Un filme elabora un arduo trabajo mediante de planos, música, un guion, entre otros recursos con el fin de transmitir una narrativa que debe enfatizarse en imágenes. Cuando se establece una clase percepción se dice que

es objetiva y subjetiva. Una imagen objetiva es aquella que cumple la función de mostrar lo que el director pretende que se muestre en la pantalla, además de que la cámara filma lo que ocurre en el acontecimiento de la historia; por otro lado, la imagen subjetiva muestra el punto de vista de los personajes, con suposiciones, actos y especulaciones. Es de enfatizar que la imagen-percepción se vincula con la objetividad y la subjetividad.

Pier Paolo Pasolini y a Jean Mitry atribuyen que la percepción del ojo-cámara cumple un papel que germina en el pensamiento se puede interrogar a qué clase. Vertov habla sobre el cine-ojo; él descubre un punto de vista de alguien anónimo, de alguien no identificado, donde la dialéctica se despliega en una narrativa adherida a imágenes, a esto se le puede considerar como una conciencia cámara, hay una función de clarividente, donde aquello que percibe el ojo humano, no resulta lo mismo que percibe el ojo-cámara, por esa razón se impone la idea de una conciencia cinematográfica, donde emerge una clase de pensamiento maquinico, el cual proporciona percepciones de hechos y situaciones que acontecen dentro de un film, por ejemplo el movimiento del agua, el vuelo de una gaviota a lo lejos o un personaje sobre un barco. La cámara muestra una clase singular de percepción que relaciona diversos elementos por ejemplo puede describirnos a un personaje que viaja en barco y sufre un ataque de gaviotas, piénsese que los tres flujos o elementos se relacionan para brindar una narrativa y percepción sobre los hechos.

Por otro lado, la idea de una conciencia en la cámara tiene una conexión con el presupuesto de Mitsein. Deleuze plantea que las imágenes objetivas y subjetivas no describen esta cualidad particular de una conciencia y una vista anónima en el cine. Para explicarlo, por ejemplo, Jean Mitry exponía que había imágenes-semisubjetivas donde la cámara genera un efecto de un Mitsein que acompaña a los personajes, aunque claro no debe confundirse con la individualidad de los actantes, pues el dispositivo cumple con un: estar con él. La cámara describe todo lo que ocurre en su entorno, aquello que resulta ser relevante. La conciencia de la cámara comparte su percepción de las cosas, todo aquello que observa en el personaje y el entorno que le rodea.

Literalmente el cine puede echar un ojo hacia todas partes, mientras conserva una perspectiva distinta, independiente del ojo humano. El cine funciona con un ojo-máquina que mira hacia el adentro y el afuera de las cosas, provee de una dialéctica, y se complementa con una profunda mirada donde los objetos se hacen visibles a sí mismos, se narran a sí mismos en una fuerza de posibilidad y de profundidad. Esto es completamente revolucionario, porque se agudiza la mirada mientras se distancia del ojo humano; el ojo de la cámara posee una narrativa singular donde las cosas o las personas recuperan un despliegue propio, una narrativa particular, asimismo se descubre una vida en potencia mientras que pasa por el lente de la cámara. Vertov pretendía otorgar un alma al cine y esta alma consiste en que es posible una dialéctica de las cosas en sí mismas o un pensamiento propio que transmite la pantalla; solo las cosas mismas frente a la cámara que rompe con las limitaciones y prejuicios del ojo humano.

Vertov enfatizaba en filmar documentales, en mostrar situaciones comunes; no solo era una máquina que filmaba movimientos de individuos con acciones mecánicas, sino era un ojo mecánico que podía llegar a percibir distintos aspectos de la vida común, personas con corazones, seres que corrían y que desplegaban emociones y objetos que formaban parte de un ambiente cultural. Deleuze insinuaba que Vertov tenía algo que lo distingue de personajes como Eisenstein, Pudovkin y Dovjenko; Vertov, ya que descubre en el ojo cámara una dialéctica, un cine que pretende ir a las cosas mismas; con ellos se descubre a un niño molecular, una mujer molecular, objetos moleculares y un hombre molecular; a múltiples formas de vidas que se despliegan en un entorno social y cultural desde una dialéctica singular, con una narrativa que emerge desde las dimensiones y potencias del ser.

La luz del proyector hace visible aquello que permanece oculto, aquello que se encuentra en el lado oscuro del telón de lo real y es invisible a los ojos comunes. *“Se trata de una oposición infinita tal como aparecía ya en Goethe y en los románticos: la luz no sería nada, al menos nada manifiesto, sin lo opaco al que se opone y que la hace visible”* (Deleuze, 1983, pág. 77). La luz y la obscuridad son dos particularidades distintas, dos formas que se oponen entre sí, pero que en el

cine se vuelven dualidad para figurar una imagen que genera todo tipo de emociones. Psicosis (1962) dirigida por Alfred Hitchcock, la escena de la muerte de Marion Crane es uno de los momentos más icónicos de la película. En esta escena, Marion Crane (interpretada por Janet Leigh) se encuentra en la ducha, en una habitación de un motel (Motel Bates), donde se ha registrado bajo un nombre falso después de haber hurtado dinero. Una de las escenas impactantes del filme ocurre cuando ella toma una la ducha por cansío del viaje, de pronto una misteriosa y sombría figura se acerca a la cortina de la ducha y, de repente, la abre.

La música de fondo nos avisa que algo perturbador puede ocurrir, segundos después Marión logra darse cuenta que alguien ha entrado a la habitación de manera silenciosa, pero ella con un rostro de terror solo alcanza a mirar la figura y sombra de alguien que acercándose detrás de ella. Segundos después, Marión se encuentra bajo un ataque violento con un cuchillo y grita desesperadamente.

La escena es famosa por su edición rápida, música intensa y el uso del blanco y negro para sugerir la violencia y misterio de la escena. Es curioso, pero lo único que se ha podido apreciar en la imagen es la sombra inerte del asesino o antagonista de la historia. La cámara solo deja entre ver una imagen oscura, mientras atrás se halla la silueta en el que una especie de luz que intenta revelar al espectador la misteriosa identidad del asesino, pero se revela. En este filme la luz y la oscuridad capturan el misterio y el horror que se ha transmitido al espectador. La cámara es testigo de la escena, asimismo se ha transmitido una percepción del personaje y su entorno desde el ojo anónimo de la cámara.

El Mitsein de la cámara esconde el rostro del asesino que aún queda en misterio, pero en el transcurso del film diversos acontecimientos logran revelar la identidad del asesino, para obtener una percepción más completa. Los antiguos griegos habían explicado que ocultamiento tiene que ver con un estado de apariencia, aquello que no puede ser visible y se encuentra en el lado oscuro del telón, se encuentra fuera de todo avistamiento dado que no se revela a la mirada del observador; es así que ante el estado de ocultamiento el ojo humano aún no hace visible esas fuerzas ocultas que se hallan subyacentes en el en la realidad y en el

cosmos. A ese proceso de des-ocultamiento los griegos le llamaban Alétheia y es un proceso que trae consigo lo nuevo, nos revela una verdad y en este caso mediante el cine se revela una nueva percepción que es posible a partir de su temporalidad, el descubrimiento o des-ocultamiento de las cosas.

Ante esta idea el ojo-cámara mantiene una reservada relación con un proceso de des-ocultamiento, porque el ojo-cámara produce una nueva perspectiva de cualquier vida invisible desprovista de toda atención, el efecto de la cámara deja al descubierto una dialéctica de las cosas, una narrativa que solo le pertenece a las cosas y a aquel observador anónimo; todo aquello que puede pensarse como una forma de existencia simple y con poco valor para la mirada común, conserva un lugar mágico, de exaltación desde el ojo de la cámara en planos como: el close up, el long shot, el full shot, etc. El ojo-cámara lleva la percepción a la materia, porque muestra nuevas perspectivas y potencias en las cosas.

Comparte nuevas narrativas de aquello que el ojo humano se limita a percibir. El cinematógrafo pone luz a la materia, pone luz a las cosas en función de observar distinguidamente cada cualidad.

Lo que hace el montaje, según Vertov, es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones. Tal es la definición de la objetividad, «ver sin fronteras ni distancias». (Deleuze, 1983, pág. 122)

Es notable que el cine proporciona una manera de oír, observar y sentir al espectador. La cinematografía utiliza como un recurso importante la percepción; Deleuze la clasifica como: *imagen-percepción*. El montaje es totalmente importante en este aspecto, porque este proceso provee secuencias en función de una percepción audiovisual. Deleuze expone que Vertov utilizaba el montaje para llevar la percepción a las cosas; es decir que lleva una forma una de oír, observar y sentir

al espectador donde la materia también puede exponerse por una experiencia audio visual desde la pantalla.

La luz del proyector se disipa en un espacio blanco donde choca el polvo luminoso de ahí la obscuridad y la luz producen figuras que se vuelven espejo de materialidades, simples símbolos.

Cuando se adjudica que el cine conserva imágenes semisubjetivas, también proviene de la idea de hacer concluir al espectador una premisa donde el director debe proporcionar elementos para llegar a una conclusión. En *Vértigo* de Hitchcock hay una escena que contrasta con lo expuesto; después del suicidio de Madeleine en aquella iglesia, el detective Scottie mientras camina por la calle intempestivamente observa a una mujer muy parecida a Madeleine, personaje que había muerto en aquel trágico suceso, aunque ella a pesar de tener otra apariencia mantiene un parecido idéntico; Scottie por instinto reconoce esa gran similitud con Madeleine, lo que lleva a concluir que el ojo-cámara, a lo largo del filme nos proporciona diversas pistas para que el espectador revele la mentira sobre la muerte de Madeleine. La cámara enfatiza en imágenes los múltiples detalles que delataron la farsa que había montado Galvin Elster y la supuesta Madelein, aunque lo que no se sabía era que Galvin había asesinado a su esposa y había montado una historia para evadir a la justicia, engañando al detective Scottie.

El pensamiento máquinico nos lleva a descubrir algo que pareciese poco creíble y sorprendente a la vez; la percepción del espectador es guiada por la cámara del director Hitchcock para llegar a la conclusión del misterio.

En *Vértigo* se develan imágenes que hacen distinguir pistas al espectador y este a su vez acompaña al personaje en función semisubjetiva junto a la cámara para descubrir el misterio; lo que pareciese un filme con una narrativa sobrenatural donde la esposa de Galvin Elster tiene un comportamiento anormal, porque Madelein parece estar poseída por algún tipo de espíritu que le hace perder toda noción de sí misma, mientras el dilema inicia con el recuerdo de Carlotta Valdés, pero en medio de este dilema Scottie decide investigar el suceso, el personaje es un detective

retirado que a causa de un trauma psicológico comienza a tener pánico a las alturas, pero que más tarde debe superar.

Aquello que en un principio se muestra como un relato sobrenatural, se desmiente y la situación se vuelve una historia de misterio; incluso el detective Scottie resulta ser engañado por Galvin, pues se ha creído la historia sobre su esposa, por consecutiva a medida que avanza los cuadros de la película los personajes develan sus intenciones; la cámara no pierde detalle de los sucesos, es así que todo da un giro interesante, porque la historia sobrenatural se convierte en una historia de un asesinato y de un trauma psicológico que lo lleva a la obsesión.

La vida oculta de Madelein resultaba una actuación, porque en realidad el nombre o la identidad de este personaje era una mentira y solo se había montado una farsa. Al inicio en el filme intencionalmente se ha jugado con las suposiciones del espectador y los personajes. La historia parecía girar en torno a un suceso sobrenatural relacionado con una persona poseída, pero todo cambia cuando Judy le revela al detective Scottie la verdad, es así que al final el ojo maquina ha seguido a Scottie y este ha prestado atención a la pista del collar de ella, también al enorme parecido entre Judy y Madelein; además todas las pistas que llevan a descifrar el misterio de la historia.

El hecho de que un film se encargue de mostrar los objetos y hacer visible cada detalle o situación al espectador es una mezcla o doblez entre lo objetivo y subjetivo de las imágenes, un Mitsein. Por otro lado, el ojo-cámara, también se encuentra a su propio servicio y a veces al servicio del director o los personajes, pues debe hacer explícita a su manera cada pista, cada problema, cada situación y se debe hacer visible todo aquello que los personajes interiorizan o exteriorizan, como cuando los actantes demuestran emociones, sueños o pensamientos dentro de un filme, que bien pertenecen a situaciones internas que pueden visibilizarse, en el filme de Psicosis el director Hitchcock deja al descubierto el problema de identidad del antagonista Norman Bates, y revela lo que ocurre internamente en el antagonista, un problema psicológico.

Deleuze atribuye que el cine provee *imágenes indirectas libres*. Pasolini, tenía en cuenta que lo esencial de la cinematografía se encontraba en un discurso indirecto libre ¿a qué se refiere esto? Se refiere que en el arte cinematográfico se puede emerger el pensamiento en la cámara: “*Se trata del Cogito: un sujeto empírico no puede nacer al mundo sin reflejarse al mismo tiempo en un sujeto trascendental que lo piensa, y en el cual él se piensa*” (Deleuze, 1983, pág. 112). Por ejemplo en la vida social cada individuo que nace en este mundo es pensado por todos aquellos que se encuentran en su círculo social aquellas personas que rodean su entorno; de igual forma, este sujeto a su vez es capaz de pensar a los demás sujetos que se agregan en su círculo social. Esto mismo ocurre con el cine donde los personajes son puestos en escena y conciencias que se hacen presentes en un intercambio de pensamientos, el de la cámara, los personajes y el espectador, en ese sentido hay un intercambio de ideas o pensamientos entre dos conciencias, entre la conciencia de la cámara, que da lugar a los personajes, y la del espectador. Por ende, aquí emerge una oscilación o desdoblamiento entre dos puntos de vista, que generan un ir y venir del espíritu, pensamientos distintos.

La cinematografía produce imágenes indirectas libres y permite al espectador sentir diversas emociones en relación a los conflictos de los personajes. Las imágenes indirectas libres permiten captar la conciencia de la cámara que se encarga de describir las situaciones de los actantes en un film: *Está bien, en efecto, que el personaje sea neurótico, para indicar mejor el difícil nacimiento de un sujeto en el mundo. Pero la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja* (Deleuze, 1983, pág. 113). La cámara impone su visión del mundo, ahí donde se encuentra el desarrollo de los personajes, en el cuadro de la pantalla.

II. La segunda fase, es la percepción líquida. La escuela francesa ha experimentado con el agua y presenta lo real de las cosas como vibración, es decir que se presentan a personajes que sienten y piensan de modos distintos, no a personajes o filmes que imponen una manera de pensar; Deleuze hace una crítica al cine Hollywoodense, que impone modos de ser o pensar al colectivo, por el contrario,

aquí se expone la idea sobre hacer vibrar la percepción de maneras distintas. Los directores franceses utilizan este recurso emergiendo en la primera parte del siglo XX como: Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jean Gremillon y Jean Vigo. Por ejemplo, la película de Jean Epstein de 1923 titulada *Cœur fidèle* (Corazón fiel). En este film mudo se narra la historia de Maria, la cual es una huérfana adoptada por el dueño de un bar y su mujer; ella es maltratada, a modo de criada, por sus padres adoptivos y estos mismos la obligan a casarse con el antagonista, con Petit Paul, que es un borracho y matón; Maria, por el contrario, se encuentra enamorada de Jean y ambos mediante una serie de acciones y tragedias luchan por quedarse juntos. En esta obra se ve reflejada la idea de Epstein sobre el movimiento, que sugiere que el cine captura el movimiento de las cosas y les otorga una interpretación.

En el filme es notable la participación del agua y los encuadres con la cámara fija de Jean Renoir donde se muestran este elemento. Deleuze enfatiza que la escuela francesa para volver notorio el movimiento, explora el elemento del agua, en un elemento natural y para contrastar la idea de los dos amantes se ocupó el agua y su movimiento para enfatizar esta idea y así capturar el movimiento tan expresivo de los dos amantes, algo que la tierra no podía expresar *“Son dos sistemas’ en oposición, las percepciones, afecciones y acciones de los hombres de tierra, y las percepciones, afecciones y acciones de los hombres del agua”* (Deleuze, 1983, pág. 119). El espectador puede percibir el agua y su movimiento; además se puede percibir a Renoir y Maria en su manera de sentir y actuar, ligeramente se observa un cine de poesía que tiene la capacidad de expresarse y transmitir utilizando elementos como el agua. *“Finalmente, lo que la escuela francesa encontraba en el agua era la promesa o la indicación de otro estado de percepción: una percepción más que humana, una percepción que ya no se obtenía de los sólidos, para la que el sólido ya no era el objeto, la condición, el medio. Una percepción más fina y más vasta, una percepción molecular, propia de un «cine-ojo»”* (Deleuze, 1983, pág. 121). El cine francés explora las distintas formas de las cosas y percepciones como: el agua, la tierra, el cielo, etc. En este caso, el elemento líquido se vuelve un

interesante elemento para expresar percepciones y resignificarlas al punto de transmitir una clase de emoción.

III.- La tercera fase es la percepción gaseosa. Deleuze expone que el movimiento debe superarse, así pues, la imagen cinematográfica no es una imagen real o actual, sino es una composición de fotogramas, es su génesis. *“Con todo, si en este cine hay una constante, es sin duda la construcción de un estado gaseoso de la percepción, por diversos medios. El montaje parpadeante: el fotograma se desprende más allá de la imagen media, y la vibración más allá del movimiento”* (Deleuze, 1983, pág. 127). Es así que la percepción no material se encuentra en la fase gaseosa ¿Qué quiere decir esto? Refiere a que en el cine se perciben objetos, pero se perciben a través de sonidos y ópticas puras, en ese sentido, se perciben signos que son sonidos y ópticas; *sustituir las percepciones sensorio-motrices por percepciones ópticas y sonoras puras* (Deleuze, 1983, pág. 128). Deleuze atribuye que en la cinematografía hay “micropercepciones”, ósea, percepciones que ya no provienen de la realidad en su totalidad, sino provienen una pantalla en cualidad de signos temporales, ósea que el espectador confabula con una percepción del tiempo cinematográfico donde emanan signos (sonidos y ópticas) que confabulan con la temporalidad.

Para Deleuze y Bergson la temporalidad desde la filosofía cumple un papel importante, porque sin el fenómeno del tiempo no sería posible el cambio o el devenir, es así que todo estaría inmóvil o estático y Platón hubiese tenido siempre razón cuando planteaba la existencia de un mundo eterno en el que las cosas, por ello el mundo de las ideas consiste en pensar lo eterno, lo que nunca cambia.

Piénsese que el movimiento y devenir en nuestra realidad llevan al cambio, de igual manera la materia experimenta la temporalidad singularmente y aunque por el flujo del tiempo, el cual actúa como un proceso de cambio, de un estado de devenir en el que el que la línea del pasado, el presente y el futuro muestran el efecto controversial, convirtiéndose en algo que surge como un fenómeno inmaterial que ejerce un efecto sobre todas las cosas en un plano físico y que se vuelve evidente ante nuestros ojos, pero ¿por qué el tiempo tiene un papel importante en la filosofía

de Gilles Deleuze y en el cine? La temporalidad es una vía de escape del pensamiento que escapa a la eternidad y lo inmóvil, de ahí que el tiempo tiene un papel relevante para el pensamiento, por esa razón Deleuze quiere llevar la temporalidad a la cinematografía, para hablarnos de un cine que evoluciona y que se transforma a partir del pensamiento.

En cuanto a la percepción de la temporalidad; aquí pasa a explorarse por líneas distintas que puede emanar desde un pasado, un presente y un futuro a cualquier objeto o personaje en su estado de cambio. Es así que el montaje puede servirse del tiempo y explorar una realidad de signos totalmente temporales, donde el ojo-maquina explora las múltiples capas temporales, por ejemplo, la temporalidad de una manzana, de un personaje u objeto; donde se muestran los múltiples cambios pensados desde el arte cinematográfico, estados virtuales que pasan a constituirse en puramente signos.

De ahí los cronosignos, que van a caracterizar a las diversas presentaciones de la imagen-tiempo directa. El primero concierne al «orden del tiempo»: este orden no está hecho de sucesión y tampoco se confunde con el intervalo o con el todo de la representación indirecta. Concierno a las relaciones interiores de tiempo, bajo forma topológica o cuántica. Así pues, el primer cronosígnio tiene dos figuras: unas veces coexistencia de todas las capas de pasado, con la transformación topológica de estas capas y la superación de la memoria psicológica hacia una memoria-mundo (este signo puede ser llamado capa, aspecto o facies). Otras veces simultaneidad de las puntas de presente, rompiendo estas puntas con toda sucesión exterior y operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado, del futuro y del presente mismo (este signo se llamará punta o acento). (Deleuze, , 1985, pág. 364)

La imagen-cinematográfica no puede separarse de la temporalidad, porque en el montaje debe seguir con una cronología de hechos o de romper esa cronología,

donde el pasado, el presente y el futuro marcan las directrices de la historia que se narra a través de una sucesión temporal de situaciones por las que pasan los personajes. Es así que los elementos o personajes dentro del cuadro en el cine son arrastrados por el tiempo y sujetos por el devenir o una historia, cosa que los obliga a moverse y a cambiar para dirigirse a una nueva realidad o acontecimiento. Los signos en el cine necesitan de la temporalidad o del montaje.

Las tres fases, que contrastan la percepción en Deleuze han quedado brevemente explicadas, pero ¿Qué importancia tiene el planteamiento de la percepción que haga referencia a la virtualidad? ¿Por qué surge la categoría hablar del fenómeno de la percepción en el cine y compaginar esta idea con el concepto de la virtualidad que Gilles Deleuze nos presenta? Como primera cuestión, la percepción y la virtualidad son dos sistemas que se complementan para impulsar la una idea de cambio o metamorfosis, un mero producto del tiempo, que ontológicamente lleva producir lo nuevo, lo nuevo en el arte, lo nuevo en la realidad, lo nuevo en el significado de la realidad y el significado del arte. Para profundizar sobre estas ideas es necesario partir del concepto de la virtualidad y tiempo que Deleuze retoma en muchas de sus obras y que parece un concepto inagotable y difuso.

Imagen-cinematográfica: La virtualidad y los Signos

Deleuze expone el concepto de virtualidad, en muchos de los pasajes de las obras que escribe, lo cual mantiene un significado diverso, pero indudablemente significa “posibilidad” o “potencialidad”, en ese sentido, se alude a la idea de “un ser en potencia”. El término tiene una cercanía con una filosofía de vida Deleuziana, el cual no mantiene un significado rutinario, de aburrimiento y de repetición, sino de un significado de valor que se vincula con el azar y la complejidad, en el cual el sujeto debe llevar la vida límite de sus posibilidades.

Desde una cualidad de lenguaje también la vida emerge posibilidad. Porque el individuo puede significar el mundo, desde su lenguaje, puede interpretarlo desde una manera limitada o desde infinitas variantes posibles del que se puede interpretar. La virtualidad es una dimensión ontológica de la realidad y de la imagen cinematográfica, desde su naturaleza se hallan signos que se desprenden de

imágenes, piénsese que los signos son imágenes; aunque no solo son signos estables o volátiles, sino que son signos que organizan y actualizan esas infinitas posibilidades en el que pueden mostrarse o percibirse cualquier cosa de la realidad; es así que no se mantiene un solo signo estable para denominar algo, sino que hay infinitas posibilidades y signos que se actualizan, mientras arrastran a la realidad en función de generan percepciones nuevas. Es claro que estos significados solo se encuentran en potencia y se develan como variantes que no están dadas, pero que pretenden generar hechos posibles, que refiere a hacer de las cosas algo posible, en esos sentido llevar la realidad al terreno de lo posible, aquello virtual, que no está dado en la realidad, pero está en potencia de ser.

Ahora bien, "potencial", "virtual", no se opone a real; al contrario, sólo la realidad de lo creativo, la puesta en variación continua de las variables, se opone a la determinación actual de sus relaciones constantes. Cada vez que trazamos una línea de variación, las variables son de tal o cual naturaleza, fonológica, sintáctica o gramatical, semántica, etc., pero la línea es apertinente, asintáctica o agramatical, asemántica, etc. La agramaticalidad, por ejemplo, ya no es un carácter contingente de la palabra que se opondría a la gramaticalidad de la lengua, al contrario, es el carácter ideal de la línea el que pone las variables gramaticales en estado de variación continua. Reanudemos un análisis de Nicolás Ruwet, que concierne a ciertas expresiones singulares de Cummings, *he danced his did*, o *they went came*. Podemos reconstruir las variaciones por las que las variables gramaticales pasan virtualmente para llegar a tales expresiones agramaticales. (Deleuze, Guattari,, 1980, pág. 102)

Se puede plantear que los objetos mantienen una virtualidad, en cuanto al significado y al modo de presentarse. Slavoj Zizek, en su obra *Órganos sin Cuerpo*

(2004) refería que: “¿No es esto, lo Virtual, en último término, lo simbólico como tal? Tomemos la autoridad simbólica: para funcionar como una autoridad efectiva, tiene que permanecer como no-plenamente-actualizada, como una amenaza eterna.” (Zizek, 2006 , pág. 19).

Las ciencias duras han construido un conocimiento que se acopla a la realidad, en donde se debe explicar de manera sistemática los hechos de la realidad, al igual, la filosofía debe someterse en varias ocasiones a lo real, en función de presentar una serie de explicaciones sistemáticas, de ahí que los filósofos se han rendido frente a una explicación de hechos concretos. Por otro lado, la filosofía de Deleuze es una filosofía de lo posible, ya que él no tiene la intención por explicar hechos concretos, por una filosofía que se apega a la realidad concreta, sino que a Deleuze le interesa un pensamiento de lo posible o la virtualidad, donde disciplinas como: la ciencia, la filosofía y el arte se deforman en función de llevar al filósofo a la idea de lo posible, como ocurre, por ejemplo, en los filmes de ciencia ficción.

Gilles Deleuze presenta una realidad que se prefigura a través de imágenes o signos que se encuentran en potencia, pero hay una realidad que se transforma en signos, porque en la naturaleza hay un lenguaje implícito, por ejemplo, los animales se comunican a partir de un lenguaje que solo su carácter natural entiende y todo objeto o ser vivo mantiene un lenguaje. Es así, que cuando se nombra o significa a las cosas, también se dimensiona a la realidad y lo que emerge del tiempo son los signos y el lenguaje.

Los signos transforman el pensamiento, por ejemplo, cuando en la ciencia se dice que un gato puede estar vivo y muerto a la vez, como en el experimento de Schrödinger en 1935. Atenuando a este experimento, se han afirmado dos cosas opuestas y paradójicas, pero que ha abierto un problema y ha transformado la forma en las que el científico interpretan la realidad y hechos; esta situación ha generado un paradigma nuevo, un interesante descubrimiento que nos ha permitido vislumbrar el dilema y generar una explicación que transforma nuestra concepción de la realidad, porque el lenguaje le ha permitido al individuo llevar a la misma realidad hacia lo posible, del cual se altera el orden de aquello que se suponía

imposible, es ahí cuando lo virtual arrastra a la realidad a concepciones paradójicas. Ya Slavoj Žižek planteaba que Deleuze es el filósofo que explora el concepto de la virtualidad.

es el filósofo de lo Virtual, y la primera reacción ante eso debería ser oponer la noción de lo Virtual en Deleuze al tema omnipresente de la realidad virtual: lo que le importa a Deleuze no es la realidad virtual sino la realidad de lo virtual (que, en términos lacanianos, es lo Real). En sí misma la Realidad Virtual es una idea bastante miserable: la de imitar la realidad, la de reproducir su experiencia en un medio artificial. La realidad de lo Virtual, por otra parte, significa la realidad de lo Virtual como tal, de sus efectos y consecuencias reales (Žižek, 2006 , pág. 19).

Deleuze es el filósofo de lo virtual, esto expresaba Žižek, considerese que lo actual y lo virtual son dos conceptos totalmente distintos. Deleuze nos presenta una realidad de lo virtual, pero no hay que confundir lo actual con *realidad de lo virtual*, lo cual son dos conceptos totalmente distintos, a Deleuze le interesa desarrollar y explicar en qué consiste este concepto y cuáles son sus implicaciones. Žižek advierte que en sí misma la realidad de lo virtual parece una idea muy miserable, puesto que se piensa que la virtualidad imita la realidad, al reproducir su experiencia en un medio artificial como ha pasado con el cine, pero no puede calificarse de esta forma ya que la realidad de lo virtual tiene sus efectos y consecuencia en el propio mundo físico, por ejemplo, la cultura del cine tiene efectos y consecuencia en la propia realidad porque desde diversas narrativas resignifica a la vida, al producir nuevas concepciones del pensamiento y genera elementos que afectan directamente a la realidad, al mover a las masas a adoptar comportamientos a causa de una cualidad mediática; podría decirse que la pantalla cinematográfica es virtualidad pura, ya que no es real, sino que es una imagen que produce realidades virtuales, mundos dimensionados por signos, donde los objetos reales o materiales se transforman, en la parte más pura, en imágenes o signos.

La virtualidad corre hacia todas las posibilidades, constantemente se actualiza, pero no es algo real, sino que se encuentra lejos y cerca del mundo, es un falso posible. La virtualidad parece buscar las infinitas posibilidades de signos y percepciones, de cualquier cosa u objeto e impulsar la transformación de todo aquello que se encuentra estático, al buscar todas las directrices posibles. La realidad de lo virtual es cuando lo actual u objeto alcanzan un estado de transformación. Por ejemplo, hasta la naturaleza explora estos procesos virtuales de transformación de la vida.

Es así que la idea del devenir es relacionada a un proceso de evolución; Deleuze tiene una curiosa conexión con teorías evolucionista. En la obra *Diferencia y Repetición* (1968), en el cuarto capítulo se hace mención al naturalista francés Geoffroy Saint-Hilaire y el debate que se mantiene con Georges Cuvier (1769). La temática central que se aborda es el desarrollo del organismo en función de su evolución. En contexto sucede que existe la presuposición entre los biólogos evolucionistas, donde se plantea que todos los seres vivos provenimos de un ancestro en común, esta idea se le consideraba cercana a una teoría homóloga, pero en cuestión hay otros quienes presuponen que no hay un ancestro común, pues los organismos tienen un origen distinto en su separación.

Georges Cuvier (1769) fue un naturalista francés que introdujo la idea de clasificar a las especies; de ahí emana la visión de una anatomía comparada. Cuvier no ceso de buscar las relaciones entre los órganos de diferentes especies entre seres vivos, porque pensaba en una teoría homóloga, la cual en síntesis explicaba que conforme ha pasado el tiempo y por cuestiones de las presiones atmosféricas las líneas evolutivas de cada ser vivo se ha separado, pero todos estos órganos tienen un origen común. Por ejemplo, la aleta de un delfín y las alas de un murciélago, las fisionomías constitutivas de ambos seres vivos comparten huesos y órganos en común que se han adaptado a distintos medios como el agua o la superficie, es decir que si se estudia a profundidad su estructura podría ser posible observar que diversos seres vivos comparten similitudes en sus estructuras anatómicas

Cuvier había pensado en las semejanzas o similitudes que tenían las estructuras anatómicas de seres vivo que coexistieron ancestralmente, por consecutiva se puede

pensar en un proceso de repetición de cada organismo que coexiste en un entorno natural, o sea que cada fisionomía orgánica se ha repetido en todo el transcurso de la historia evolutiva, en consecuencia, las aletas de un delfín tienen una estructura similar a las de un ave, porque tienen extremidades y huesos que parecen tener algunas semejanzas, por ejemplo la mano del mono y la mano de un ser humano; su estructura anatómica tiene semejanzas, pues pareciese que son patrones que la naturaleza repite. Cuvier observa algunos factores de repetición en la naturaleza, algo que no es visible a simple vista.

Por el contrario, Saint-Hilaire tiene un punto de vista distinto que Gilles Deleuze comparte, pues al observar las diferencias de las anatomías u organismos que conservan los seres vivos. Saint-Hilaire observa a los organismos, por ejemplo, los animales que quizá tienen similitudes fisionómicas similares con otras especies como postulaba Cuvier, pero también tienen una fase de desarrollo y de composición única; en ese sentido ambos postulan que cada organismo se encuentra expuesto a las perturbaciones de la naturaleza y el tiempo, cada organismo está expuesto a la diferenciación porque evolucionan (hasta la evolución tiene propiedades virtuales porque arrastra a la vida a la posibilidad del cambio) y eso los convierte en organismos únicos, por tanto es preciso entender que, por ejemplo, un delfín tiene un único ser, una fisionomía, y una semejanza con otros organismos, pero su desarrollo físico también es único y mantiene su distinción con otras especies, debido a los cambios o transformaciones a causa de la naturaleza en su entorno, en el que se han podido adaptar. En ese sentido cada organismo tiene un proceso diferencial de otros, donde la naturaleza explora distintas formas virtuales en las que puede presentarse cualquier forma de vida para cumplir con una función. Lo cierto es que puede surgir la diversidad y transformación porque la naturaleza explora la virtualidad en los organismos, esas formas posibles de hacer emerger especies, una suerte de variabilidad, en ese sentido la nuestra situación evolutiva se vincula a la virtualidad porque los seres se exponen a los cambios paradigmáticos del tiempo y su habitud natural.

Lo virtual emerge como una amenaza a lo eterno y la repetición, porque constantemente se halla reescribiéndose y actualizándose por producto de nuevas vivencias y nuevas percepciones. El objeto virtual pertenece a un tiempo puro que no es el presente o lo actual en si mismo, pero que impulsa al presente a restituirse o actualizarse, pues emerge como una cualidad como pura en potencia de ser, en ese sentido los objetos y sujetos también se manifiestan en un plano virtual, de una realidad que no está dada. Lo actual y lo virtual ambos se encuentran fisurados por una ontología distintita pero que se vinculan. En ese sentido las imágenes de lo virtual parten del esquema deleuziano.

Cuando Gilles Deleuze expone la tercera fase de la percepción también expone que las cosas y seres vivos tienen una imagen virtual que se actualiza como un ser compuesto de sinos; la memoria cumple una función importante. El filósofo plantea que la memoria y la imagen cine tienen una estrecha correspondencia, porque ambas se componen de imágenes o cronosignos. La memoria le pertenece al tiempo, pues ciertas imágenes coexisten en la memoria y mantienen un significado de innumerables vivencias y experiencias, por ejemplo, el ser humano puede revivir acontecimientos del pasado y volver a darles un significado en el presente, de ahí la memoria permite al individuo reinventarse y construir un criterio de identidad distinto.

Zizek agrega que los recuerdos se presentan en su forma virtual y que estos pueden percibirse y reescribirse: *El ojo humano amplía la percepción, inscribe lo que "realmente ve" en la complicada trama de recuerdos y anticipaciones (como Proust con el sabor de la magdalena), puede desarrollar nuevas percepciones, etcétera* (Zizek, 2006 , pág. 20). El ser humano les otorga un lugar en la memoria a todas las vivencias y experiencias, pero no es una memoria eterna o estática, porque las imágenes que se guardan en la memoria de aquello que era presente se actualizan por influjo virtual; es decir, que estas imágenes pueden volver a revivirse o actualizarse de manera actual, y pueden seguirse percibiendo de forma distinta cada vez que los recuerdos afloran y se reviven, de ahí que lo virtual envuelve a la imagen del pasado para desarrollar nuevas percepciones que se transforman. Es así que nuestro ser se encuentra construido en la memoria; somos simultáneamente niñez, adolescencia,

vejez y madurez, mientras que todos estos procesos por los que cualquier individuo atraviesa construye la esencia del sujeto en el que está presente una virtualidad que se actualiza.

Según Bergson en su obra *Memoria y Vida*, en paráfrasis, precisamente ocurre un proceso interesante en la memoria, ya que esta acoplada y encadenada a los procesos de entropía, de manera muy sutil parece un dispositivo que resguarda vivencias y experiencias individuales, aunque algunos se atreverían a pensar en la memoria como un baúl lleno recuerdos perdidos en el espacio/tiempo estáticos; lo cierto es que para Deleuze y Bergson la memoria guarda imágenes que pasan a ser virtuales, donde emergen recuerdos que pueden resignificarse.

El presente de un individuo también se rescribe en la memoria constantemente y aunque allí se guardan imágenes pasadas, esta no cesa de inflarse de otras imágenes nuevas que actualizan a las anteriores y que proyectan al individuo en su estado presente. Pero ¿Qué tiene que ver la memoria con el cine? Deleuze considera a las imágenes-recuerdos como cualidad esencial del cine, esto quiere decir que las imágenes cinematográficas se hallan construidas por el tiempo, en función de una memoria mecánica. consideramos que el cine explora las diversas capas virtuales del recuerdo en los personajes, donde se explora las capas del pasado del futuro y el al presente.

El Flash-Back explora las capas del recuerdo, la función es dar una “vuelta hacia atrás”. Con este recurso técnico, el cine demuestra que es, antes de todo, narración y que la memoria es aquella historia en devenir que se pretende contar. Deleuze está interesado en la memoria porque explora un lenguaje de lo virtual; pues la pantalla muestra cronosignos que son meros objetos virtualizados, meras imágenes virtuales hechas signos, las cuales pueden ser perceptibles, piénsese que el cine imita artificialmente a la memoria, una memoria de lo virtual.

Una imagen virtual, como memoria puede hacer coexistir dos realidades temporales distintas, por ejemplo, cuando Edipo asesina a su padre cumpliendo el designo y otro Edipo que no ha asesinado a su padre simbólicamente; aquí emerge la paradoja donde el Edipo del pasado encuentra al Edipo del presente. Las dos situaciones se

han encontrado en un acontecimiento; es decir que cada presente que acontece desemboca en nuevas dimensiones, para Deleuze el cine nos enfrenta a nuevas dimensiones diferentes y situaciones que llevan al límite la vida a fin de pensar lo otro en una situación virtual.

Ahora bien ¿qué relación tiene el cine con lo virtual y la percepción? ¿El cine solo debe ser un reflejo de la vida? Como bien se ha expuesto, la imagen-cinematográfica pertenece al flujo de lo virtual además de que está hecha de signos, el cual se compone de sonidos y de ópticas; todos los elementos que hay dentro del cuadro o pantalla son productos que refieren a descripciones o signos, pues los objetos materiales han pasado a una suerte de signos hechos tiempo y virtualidad. Según Deleuze es necesario someter estos signos al devenir, porque desde un filme debe replantearse nuevas formas de percepción de la materia desde infinitas posibilidades, por esa razón plantea una filosofía del cine. Žižek en su obra: *Órganos sin Cuerpo* (2004) ya planteaba la situación de la percepción y la virtualidad:

el ojo humano reduce la percepción de la luz; actualiza la luz de un cierto modo (percibiendo ciertos colores, etcétera), una rosa de un modo diferente, un murciélago de un modo diferente... "En sí mismo", el flujo de luz no es nada real, sino más bien la pura virtualidad de posibilidades infinitas que se actualizan de formas muy diferentes; ...
(Žižek, 2006 , pág. 20)

Zižek explica, en referencia a las ideas en Gilles Deleuze, que la imagen-cinematográfica es una composición de luz que se actualiza, donde el ojo puede percibir de infinitas maneras de colores, formas, signos, etc. La imagen-cinematográfica es pura virtualidad porque nada es real, tan solo es una imagen hecha de luz con infinitas posibilidades que agudiza el ojo y percepciones, pues aquí las maneras de percibir colores, olores y sonidos que desprende una imagen son completamente distintas, por ejemplo, el color rosa o un murciélago se puede percibir de maneras diferentes, desde el ojo de la cámara. Cuando lo virtual de la

percepción se convierte en algo real los signos escapan de la pantalla y configuran la manera en la que el espectador puede percibir el mundo y de pensarlo.

Para entrar en detalle, Deleuze escribe que hay dos clases de imágenes. La imagen-actual la cual es una imagen real del mundo físico en el que todos habitamos donde hay un sistema material que funciona a partir de leyes físicas dadas por el universo o por diversos acontecimientos.

Como primer punto la clase de imagen que ofrece el cine tiene que ver con una imagen virtual, como ya se ha referido, un desdoblamiento temporal que es posible a través de signos. Deleuze expone que hay dos clases de imágenes; la imagen-virtual y la imagen real entre estos dos sistemas surge un intercambio; pero aquí hay dos clases de imágenes y no es que surja una ruptura entre la imagen-real (imagen actual) esa que describía Bergson y la imagen-cine (imagen-virtual), sobre la que escribe Gilles Deleuze, pues para explicar el fenómeno del tiempo, ambas aparentan ser de naturalezas distintas ya que una sigue su curso temporal y la otra reconstruye al movimiento o el tiempo en instantes de manera virtual, aunque Bergson había descalificado al cine por ese motivo y lo consideraba una mera apariencia, Deleuze ya propone que los dos sistemas vienen a complementarse, y que debido a ello surge un intercambio de acciones y posibilidades entre ambos sistemas.

El cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo.... Llevando esta tendencia a su culminación diremos que la propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo. En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay «coalescencia» entre ambos.' Hay

formación de una imagen de dos caras, actual y virtual.
(Deleuze, 1985, pág. 97)

Deleuze interesantemente nos propone hacer de la vida cine, una afirmación que ha causado gran controversia por sus implicaciones. Aunque en su sentido más amplio pensemos en que el cine no solo debe ser un simple reflejo de la vida o una clase de espectáculo, sino debe generar una clase vínculo entre el hombre y el mundo el cual no debe agotarse. Al llevar la vida al límite de sus posibilidades nos implica vivir experiencias que transformen aquellas maneras de ver y percibir la realidad del cual emerja un apego hacia el mundo, al igual que la cámara debe filmar esa voluntad del hombre y esa creencia por la vida. Deleuze agrega un significado espiritual que tiene que ver con la fe y la creencia en el uso de la cámara.

El cine ha virtualizado a los objetos, los cuales se han transformado en sensaciones y percepciones, estos dos elementos crean distintas realidades o dimensiones en la realidad del individuo, agregando nuevas narrativas y formas posibles de pensar el mundo y sus conflictos, pues no hay tiempos orgánicos, sino hay variables posibles de imágenes de signos temporales que producen un choque con la realidad a partir de un reordenamiento.

Cuando se apela a que el cine comparte también un vínculo con la realidad, es un vínculo lingüístico el cual transforma el mundo, pues trata de resignificarlo; es decir la vida a partir del cine vuelve a resignificar con un valor distinto, el valor del sueño por la existencia, que reta al orden mismo de la realidad y plantea el reto de construir nuevos modos de ver o percibir el mundo.

CAPÍTULO III. EL CINE-PENSAMIENTO: UNA FILOSOFÍA DEL CINE

En este tercer capítulo se problematizará uno de los conceptos que Deleuze presenta como el cine pensamiento. Desde el capítulo anterior se había trabajado la importancia de la virtualidad y el tiempo en Deleuze, que hace referencia al ojo-cámara en el cine, la percepción y los signos. En este tercer capítulo, queda por resolver ¿Qué es el cine-pensamiento? ¿Y bajo qué condiciones se puede referir a una filosofía del cine? Dilema que generalmente se habían planteado desde el primer capítulo ¿Tendrá alguna importancia el concepto de la percepción con respecto a la vida? El perspectivismo es utilizado por Deleuze en muchas de sus obras, lo cual conserva un gran significado en su filosofía, así como también se relaciona muy profundamente con la temática del cine y el pensamiento.

En la obra: *Deleuze and Cinema The Film Concepts* de Felicity Colman se expone que los volúmenes que escribió Deleuze sobre cine desarrollan un sistema de ideas que se dirigen hacia una filosofía del cine, en este sistema se extraen cualidades esenciales de la imagen-cinematográfica donde emerge una relación entre el cine y la filosofía que comienzan desde el lenguaje (una forma de semiología o semiótica nueva), desde lo político y lo estético.

Hacia un Cine Pensamiento: El Montaje y el Tiempo

En la obra *Cinema 1* Deleuze examina a cuatro escuelas del montaje: explora el montaje estadounidense, el francés, el alemán y el soviético. Básicamente exalta las características principales de cada forma de montaje de una primera era del cine. En el capítulo titulado *el Montaje* Deleuze explica que semejante recurso técnico es muy importante, pues consiste en cortar o editar imágenes, a fin de contar una historia o narrativa que definen los horizontes de una película. El sistema deleuziano refiere que el montaje es la determinación del todo donde la composición y el sentido de las imágenes dependen totalmente de este recurso, también hay una total dependencia del movimiento y el tiempo para volver funcional la edición y para crear continuidad.

El montaje crea movimiento y esta fluctuado por el tiempo, asimismo logra generar secuencias de imágenes que a su vez producen estados de tiempo donde es posible visualizar situaciones, personajes e interacciones. Deleuze escribe que: *“el montaje es el todo del film, la Idea (Deleuze, 1983)”* en ese sentido el montaje se encarga de construir la idea o el concepto del filme, donde las sucesiones de imágenes o secuencias se organizan de muchas formas posibles para construir un film a fin de expresar una idea, un horizonte de sentido de forma visual. El tiempo es necesario para llevar a cabo esta construcción de ideas, pero ¿cómo sabe el cineasta estructurar esas secuencias temporales de imágenes a fin de crear un filme? *“No hay duda de que el montaje siempre había implicado cálculos de este orden, empíricos o intuitivos por un lado y tendiendo, por el otro, a una cierta científicidad.”* (Deleuze, 1985, pág. 70) Deleuze explica que el cineasta puede otorgar un orden a las secuencias de imágenes que causa un repliegue empírico o intuitivo de imagen, es decir que el cineasta debe intuir el mejor modo en que el filme pueda transmitir la idea al espectador.

Deleuze expone al montaje como un modelo epistemológico, donde la pantalla involucra un sistema visual que transmite ideas y conocimiento al espectador de cosas que tal vez el espectador no ha vislumbrado pero que con el cine se vuelve posible. Es difícil desprender este proceso de la cinematografía en el que se puede aprender de una forma pedagógica e interactiva con las masas, desde cualidades que solo imágenes-tiempo posee.

El montaje fue una de las grandes técnicas del siglo XX y generalmente puede unir distintos trozos de imágenes o sonidos en favor de la creación audiovisual. Los primeros, en este siglo XX que empezaron a investigar y sentar las bases de esta técnica fueron personajes rusos, los más ilustres fueron: Lev Kuleshov, Dziga Vertov y Vsevolod Pudovkin. De ahí le siguen otros que se interesan y discuten sobre nuevas formas de articular el montaje como: Eisenstein, Vertov, Pasolini, Jean Epstein.

Deleuze da crédito a Kant y a Hegel, porque los filósofos son los primeros que muy primitivamente enseñan a hacer montajes desde la filosofía, al exploran a la materia

con un trasfondo de ideas, de imágenes mentales, cosa que más adelante a los cineastas les permitirá expresar ideas mediante el montaje, mediante imágenes-tiempo. El recurso del montaje es importante, porque mediante el uso del plano se pueden hacer encuadres, que hacen visible un pensamiento hecho imágenes, donde se ilustra un problema o una historia. En el cine se hace de Eisenstein un Hegel cinematográfico, porque hace emerge una dialéctica de las imágenes (Colman, 2011)”.

¿Cuál es la función del montaje? Deleuze explica sobre las diversas formas de llevar a cabo un montaje, empezando por el montaje americano. Este lo expone D. W. Griffith, el cual hace surgir un modelo orgánico en el que hay una unidad de lo diverso, es decir un conjunto de partes con diferencias las cuales pueden establecer relaciones directas entre los actantes o personajes o situaciones que tienen una línea de tiempo diferente a otros, por ejemplo, los ricos y los pobres o los hombres y mujeres que se muestran completamente en círculos sociales diferentes unos de otros, con vidas diferentes, pero en el cine pueden surgir estas relaciones de cosas o circunstancias diferentes. De ella se diferencian dos formas de montaje: en primera el montaje alternado o paralelo. El primer es el montaje alternado que se refiere a la yuxtaposición de dos líneas narrativas que en dado momento pueden entrelazarse o cruzarse, dos situaciones distintas que pueden entrelazarse, a diferencia del montaje Paralelo donde se procura asociar dos ideas en la mente del espectador. Aunque se yuxtaponen dos líneas narrativas que nunca se cruzan, dos vidas distintas que no se conocen.

El montaje ruso es el montaje dialectico que se expone con Eisenstein y Vertov donde se exalta la lucha de los opuestos y la dialéctica de las cosas; siempre en el cine soviético en el plano de la cámara aparece una multitud de individuos frente a lo uno. *“Es el movimiento del Uno desdoblándose y volviendo a formar una nueva unidad. En efecto, si relacionamos las partes oponibles con el origen O (o con la terminación), desde el punto de vista de la génesis, entran en una proporción que es la de la sección áurea”* (Deleuze, 1985, pág. 57) . Eisenstein con su forma de hacer cine podía ilustrar la lucha de contrarios, mientras sigue la dialéctica de Hegel

(tesis, antítesis y síntesis) con el fin de exponer el conflicto en donde los personajes expresan el conflicto inmerso en el medio que los rodea, también es importante exaltar al movimiento de cámara en sus filmes. El montaje dialectico hace visible el argumento de la materia mediante el ojo de la cámara, algo que Vertov exaltaba era que la materia podía expresarse por sí misma, en sí misma, narrarse ante la cámara una historicidad individual.

El montaje crea nuevas y diferentes formas de mirar un filme, es una técnica que ha permitido pensar el tiempo desde una frontera visual y artística, ya que se expone en imágenes que utiliza como recurso para pensar el corte de los fotogramas o fotografías en movimiento que en son imágenes adquieren un sentido, es el film una forma de manifestar el pensamiento de la temporalidad.

El montaje francés se diferencia del cine americano, porque emplea otro tipo de técnicas como los movimientos de cámara y el ritmo de las imágenes.

Dichos factores son de muy diferentes clases: la índole y dimensiones del espacio encuadrado, la repartición de móviles y fijos, el ángulo de encuadre, el objetivo, la duración cronométrica del plano, la luz y sus grados, sus tonalidades, pero también tonalidades figurales y afectivas (aun sin considerar el color, el ruido, las voces y la música). Entre el intervalo o unidad numérica y estos factores, hay un conjunto de relaciones métricas que constituyen los «números», el ritmo, y dan la «medida» de la cantidad más grande relativa de movimiento. No hay duda de que el montaje siempre había implicado cálculos de este orden, empíricos o intuitivos por un lado y tendiendo, por el otro, a una cierta científicidad. Pero lo que parece característico de la escuela francesa. (Deleuze, 1983, pág. 70)

El impresionismo francés en el cine experimenta con nuevas técnicas en el montaje como el flash back y también este movimiento se inspira de la pintura o la música para producir filmes. Jean Epstein se interesa por el ritmo en las imágenes, pero

cómo se puede generar un efecto distinto en la proyección de un filme; en ese sentido los cortes temporales de las imágenes generan un efecto distinto cuando trascurren más rápido o más lento. Esta forma de montaje se adentra al pensamiento parecido al de Kant, porque se justifica la imagen de lo sublime, mediante una exploración, espiritual, extensivo-psíquica (Deleuze, 1983). Qué sensaciones causa en el espectador la imagen y qué ideas hacen emerger en el espectador.

Es así que el cogito del pensamiento en el cine se obtiene desde el montaje, porque un cineasta cuando piensa, lo hace en imágenes, piénsese en diversos cineastas que hacen uso del montaje para desmenuzar una idea que debe ser explicada y analizada a partir de signos temporales. El pensamiento en el cine se encuentra en el montaje, lo cual es un recurso importante, porque el pensamiento del cineasta se confronta con el tiempo, pues ya se había explicado que las imágenes cinematográficas atienden a un tiempo puro, del cual el artista debe valerse para expresar el pensamiento mismo en imágenes que confabulan con el tiempo; las ideas se transforman en imágenes-tiempo.

La concepción de un cine-pensamiento preestablece que todo ejercicio del razonamiento en la pantalla comienza por el recurso del montaje, el cual mantiene infinitas formas de actualizarse, es así que esta técnica refiere toda una travesía que el cineasta aplica para la narración de una historia, la cual puede emerger de infinitas formas posibles. Deleuze distingue a estas cuatro escuelas de montaje para diferenciar las maneras en que cada una de ellas explora el montaje y reorganiza el tiempo de las imágenes en su sentido más particular de pensamiento.

Deleuze atribuye que el cine pensamiento se distingue por integrar ideas con relevancia a diversos flujos de circunstancias. Lo que construye un vínculo esencial entre la filosofía y el cine, tema que es una propuesta relevante para Gilles Deleuze, desde el lenguaje, la política, y la estética.

El cine-pensamiento pone la cámara y el recurso del montaje a merced de los problemas filosóficos, pues como se había comentado, en el primer capítulo que

Deleuze pretende añadir el germen del pensamiento en la pantalla para hacer pensar al espectador en imágenes. En *Diferencia y Repetición* (1968)

No está lejos el día en que ya no será posible escribir un libro de filosofía como es usual desde hace tanto tiempo: ¡Ah! El viejo estilo... La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes como el teatro o el cine (Deleuze,, 1968, pág. 18).

El filósofo francés pretende hacer una filosofía del cine, pues tiene como finalidad llevar los problemas que irrumpen a la filosofía hacia la experiencia cinematográfica, pensemos en la historia de la filosofía y en los principales problemas desde, Marx, Hegel, Nietzsche, Leibniz, en otros filósofos que han dejado un trozo de celuloide, de imágenes a manera de pensamiento filosófico. Alain Badiou exponía, en uno de sus ensayos sobre Deleuze, que el cine y la filosofía tenía una misteriosa relación derivada de las imágenes (Badiou, 2004). La filosofía del cine comienza desde una relación paradójica y desde un a amplitud del pensamiento hacia otras áreas, en el cual la imagen-tiempo es un paradigma en el campo de la filosofía.

En conclusión, Deleuze pretende llevar los dilemas filosóficos hacia la imagen-tiempo, pues expone que algún día el viejo estilo de la filosofía desaparecerá y escribir un libro no será tan factible; es así que debe moverse el pensamiento refiriéndose a que el pensamiento filosófico también puede expresarse en imágenes cinematográficas y utilizar el recurso del montaje para hacer emerger un cine-pensamiento que se virtualiza.

El Cine-Pensamiento; hacia una Política y una Filosofía en la Imagen.

Cuando se propone que es posible hacer una filosofía del cine, pienso en diversas implicaciones y dudas que surgen con este planteamiento, en muchos puede emerger el escepticismo, en otros una suerte de curiosidad. Lo cierto es que hay una gran cantidad de posturas que niegan dicha teoría o que la afirman. Es

necesario detenerse, entonces y emplear un análisis en cuestión a la ontología de la imagen-tiempo. Enfatizando esto, no resulta nada nuevo especular sobre una filosofía del cine, pues insignes filósofos como: Alain Badiou, Jacques Rancière, Gilles Deleuze y Stanley Cavell han analizado las propiedades de la pantalla desde el campo político, estético y lingüístico a fin de exponer una filosofía del cine.

Gilles Deleuze se interesa por la imagen-tiempo, desde una interacción con la política, la estética y el lenguaje, localizando así un vínculo entre el cine y la filosofía que nos pone a reflexionar sobre dicha relación. De esta cuestión surge un resultado el cual es muy importante. Es así que él pretende mostrarnos la posibilidad de un cine pensamiento que se desmarca de una filosofía tradicional y que la corrompe, como cuando los griegos remplazan la aritmética por la geometría, para expandir los horizontes y valores numéricos, en ese sentido Deleuze pretende vincular la pantalla con el ejercicio filosófico para establecernos un sistema que se ajusta al pensamiento complejo, en dirección a una filosofía del cine.

El enfoque de este capítulo se centra en explicar las dimensiones en el que la filosofía irrumpe en la cinematografía para hacer emerger una clase pensamiento con características singulares, a fin de abordar temas y teorías que les son propios al campo de la filosofía; el primero radica en el uso del lenguaje y el segundo apela a una clase política.

I. Como primera cuestión abordaremos la relación y uso entre el lenguaje filosófico y el cine como una síntesis particular, porque la pantalla ha revolucionado la manera en que se narra una historia, la manera de escuchar música, de entender la literatura, la danza, el teatro, etc.

La filosofía y el cine comparten un vínculo que tiene que ver con el lenguaje, es claro. A menudo la filosofía del lenguaje se centra en estudiar los dilemas e implicaciones que refieren al lenguaje, por ejemplo, desde los griegos, Platón en el *Cratilo* había mostrado un interés por el lenguaje desde campo la filosofía, en donde se abren problemáticas sobre ¿Cómo el lenguaje se relaciona con la realidad y la verdad? Asimismo, desde el pasado los filósofos han manifestado grandes debates que implican como foco de atención al lenguaje. En la obra, el *Cratilo* de Platón

surge la discusión; lo que se pretende discutir son las implicaciones del lenguaje sobre la realidad y la esencia del ser. Cuando accedemos a nombrar a las cosas esto genera implicaciones sobre nuestro entorno. En el Cratilo de Platón emerge el dilema sobre si los nombres propios, desde una cuestión epistemológica dan cuenta de la realidad y la esencia del ente, en ese sentido emerge una cuestión de verdad o falsedad sobre los nombres, entonces, símilmente los antiguos nos cuestionan si podemos conocer y describir en esencia el mundo que nos rodea a partir del lenguaje, lo cual queda como una interrogante en la obra.

No me refiero sólo a los filósofos del lenguaje (desde el Cratilo hasta hoy en día), sino a todos los filósofos que comprendieron hasta qué punto el análisis de la lengua y de otros sistemas de signos es fundamental para entender muchos otros problemas, desde la ética a la metafísica. Cuando esta relectura se lleva a cabo correctamente, nos damos cuenta de que todo gran filósofo del pasado (y del presente), ha elaborado de alguna manera una semiótica.
(Eco, 1984, pág. 6)

Humberto Eco refiere que los filósofos intentan comprender hasta qué punto el lenguaje y el análisis de signos se acercan a la realidad frente a problemas que emergen desde una cuestión la ética, metafísica, etc. Por tanto, los filósofos elaboran maneras para vincular diversos problemas que pasan a ser objetos de estudio que los relacionan con la semiótica. Este ejercicio ha perdurado en la tradición filosófica desde la antigüedad.

Por otro lado, Deleuze pretende hacer una filosofía del cine que refiere también a un problema del lenguaje; la cuestión emerge en explorar la posibilidad de llevar la filosofía al cine y generar una nueva síntesis entre ambas disciplinas. El cambio de la época y la *revolución de la imagen* llevan a Deleuze a promover la filosofía a través de la pantalla para estimular el pensamiento.

Deleuze incita a generar tras la pantalla un pensamiento aleatorio, el fin es buscar nuevas posibilidades y formas de expresión para la filosofía. Inventar una nueva

síntesis desde la imagen que genere una ruptura, en diferencia a lo tradicional para amplificar un pensamiento aleatorio y temporal: *“Al crear conceptos, la filosofía moviliza nuevos caminos, nuevas sinapsis, pero también la biología cerebral descubre por sus propios medios la semejanza objetiva material o la potencia de esta imagen”* (Deleuze, 1990, pág. 211).

Qué pretende decirnos Deleuze con aquel planteamiento que refiere a crear conceptos y qué implicación tiene para la filosofía tal afirmación. Detenidamente abro un paréntesis para explicar el término concepto y sus implicaciones para generar una mejor comprensión. En la obra *¿Qué es la Filosofía?* (1991) Deleuze escribía que llevaba mucho tiempo en la filosofía, pero no se había percatado o cuestionado sobre el significado de su quehacer filosófico, aquello que había hecho gran parte su vida; es así que ante esta cuestión llega a concluir que:

La filosofía, con mayor rigor, es la disciplina que consiste en crear conceptos. ¿Acaso será el amigo, amigo de sus propias creaciones? ¿O bien es el acto del concepto lo que remite al poder del amigo, en la unidad del creador y de su doble? Crear conceptos siempre nuevos, tal es el objeto de la filosofía. El concepto remite al filósofo como aquel que lo tiene en potencia, o que tiene su poder o su competencia, porque tiene que ser creado. (Deleuze,, 1991, pág. 4)

El problema se hace visible cuando se especula que la filosofía no sirve para nada, un dilema bastante improductivo para el pensamiento, en el cual la utilidad de esta disciplina se ve acomplejado hacia un valor productivo, como cuando un artesano que mediante un conocimiento adquirido debe producir piezas para luego venderlas, una clase de utilidad, algo que resulta interesante, pero que no describe la funcionalidad en este campo en todos sus aspectos. Por otro lado, Deleuze nos recuerda que la filosofía es la disciplina que consiste en crear conceptos, con el fin de buscar nuevos paradigmas o aclarar problemas que surgen como producto del devenir, en ese sentido crear conceptos requiere de una actividad que se vincula al pensamiento y la reflexión, aunque no tienen que ver con problemas triviales, no por

el momento, sino con dilemas que se vinculan a la realidad, la mente, el conocimiento, la conciencia, la ética, el lenguaje, la belleza, la moral, los dilemas existenciales, etc. Por ende, los conceptos son fundamentales para el pensamiento, porque los conceptos sirven al filósofo para reflexionar, explicar y entender el mundo; de ahí que pensar en conceptos es un acto relevante para la filosofía, en función sus problemas, de esa manera cierro este paréntesis para proseguir con la funcionalidad de un lenguaje cinematográfico.

Deleuze ha mencionado que la filosofía es en mayor medida la disciplina que busca crear conceptos, pero ¿el cine tiene la capacidad de crear conceptos? El filósofo francés nos expone que el cine conserva una semiología, un lenguaje del cual la pantalla hace un uso. En primera se conserva el uso del plano, el cuadro y el montaje que son de utilidad técnica y de uso expresivo para el lenguaje cinematográfico. Cuando se habla del uso de una semiología se alude a un estudio semiótico de la imagen, ya que Deleuze expone que la semiología debe ser una rama encargada del estudio semiótico de las imágenes-tiempo.

Según Deleuze, Imagen-cinematográfica se ha cristalizado, con el fin de preservar instantes desprendidos del curso del tiempo que son reencontrados con el presente y conservados como un tiempo puro, pero ¿qué preserva esta imagen? La imagen-cinematográfica preserva signos con una génesis temporal. En ese sentido, las Imágenes-cinematográficas contienen signos donde se expresan ideas y conceptos. Por tanto, la pantalla articula signos que pueden ser imágenes leídas por el espectador. Lo que el cinéfilo sabe muy bien es interpretar y analizar elementos que se encuentran dentro de un film cinematográfico, igual yo pienso que se pueden encontrar y mezclar elementos filosóficos en aquellas obras que son bastante buenas y cumplen amplios criterios.

Mientras tanto, Deleuze clasifica a las imágenes a partir de un estudio filosófico y semiótico, en el cual surge como primer momento en la Imagen-movimiento, o el cine clásico, donde emana la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción, porque nunca un film está hecho con una sola clase de signos, sino que en su núcleo está unida por un montaje donde la percepción, la afección y la acción

están ligadas a la imagen. *“Un film nunca está hecho de una sola clase de imágenes: además, se llama montaje a la combinación de las tres variedades. El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción.”* (Deleuze, 1983, pág. 117) Estas son las primeras cualidades del cine-clásico, la primera clasificación, la segunda clasificación se enfoca a un Imagen-temporal, hacia un cine pensamiento, un cine virtual, donde el tiempo pone en crisis a la verdad (a aquello que está dado como norma por el sistema, pero que el ojo cámara proporciona una interpretación y percibe desde un enfoque distinto).

Deleuze afirma que las imágenes son signos, aunque ¿es posible una semiología del cine? Podría expresarse que ese campo solo les pertenece a los teóricos del cine y no a los filósofos. Pero Según Deleuze la semiología comprende al lenguaje cinematográfico, porque puede analizar el lenguaje gestual, el lenguaje visual, el lenguaje corporal y el lenguaje sonoro o música en función de un filme. *“La semiología del cine será la disciplina que aplica a las imágenes modelos de lenguaje, sobre todo sintagmáticos, que constituirían uno de sus «códigos» principales.”* (Deleuze, 1985, pág. 44) El lenguaje cinematográfico se construye de una narrativa o una historia que en sí mismo posee enunciados, de ahí la aplicación de la semiología para analizar las imágenes que contienen enunciados o sintagmas como le llama Deleuze. El director de cine italiano Pasolini quería ir más lejos que los semiólogos, pues proponía al cine como una lengua, una lengua universal de la realidad. Pasolini tal vez iba hacia otra dirección, pero resalta que el cine tiene un lenguaje donde los objetos que refieren al mundo mediante imágenes poseen un significado que recae en lo real. La semiología, entonces adquiere un nuevo uso y síntesis de estudio en el lenguaje la filosofía.

Pierce desde el terreno de la semiótica concibiendo a los signos a partir de imágenes, lo que causa que surja una clasificación de estos en tres divisiones; la primera clasificación es la primeridad, el cual es una especie de signo o enunciado que se vuelve hacia algo posible o algo determinado que no puede cambiar, por ejemplo: cuando el espectador inicia un film y relativamente la historia tiene muchas

maneras de presentarse, de transcurrir y resolverse. Ese enunciado surge como algo que posible, como algo que puede ocurrir. La segunda clasificación es la segundidad, el cual son signos o enunciados que marcan la acción-reacción, el corte móvil que refiere a la implementación de planos. La tercera clasificación es la terceridad que refiere al montaje donde se vincula o se relaciona una cosa con otra y se llega al pensamiento y la duración, algo que explicamos en el pasaje anterior. Charles Sanders Peirce establece una base para la clasificación de signos para poner las bases de la interpretación de un lenguaje cinematográfico. A estas tres fases se denominan como un monógamo semiótico.

Mediante la segunda clasificación la imagen cinematográfica entonces permite apreciar las dimensiones temporales de los signos y aquel desenvolvimiento en enunciados desde un aspecto temporal. Deleuze escribe que el cine se expresa en conceptos y en ideas que se desarrollan a partir de un lenguaje articulado en imágenes.

Por ende, los planos son un recurso importante al momento de montar un film que refieren al uso como un extreme long shot, very long shot, long shot, médium long shot, mid shot, médium clouseup, clouseup, etc. Existen innumerables planos en función de una narrativa, además de que amplifica una vista continua que describe acciones y emociones de los personajes en la pantalla. En el plano emerge una duración del signo, el cual se genera por relaciones entre un objeto y otro a causa del dinamismo, pues ser rige por modulaciones espaciales y temporales que activan un mundo diegético mimetizado por el universo audiovisual.

Cuando se dice que el plano activa un mundo diegético que le es propio al universo audiovisual, también emerge la cuestión sobre si el cine es un medio con la capacidad de producir conceptos filosóficos dado que su cualidad es la apariencia; es intrigante saber, si la cinematografía posee un vínculo con el mundo verdaderamente o solo obedece a preceptos imaginarios del colectivo, a un mundo que le es propio y que se aleja de la realidad, cuestión sobre la que habíamos tratado en páginas anteriores, pero que resulta relevante

Para hacer una filosofía del cine con una proximidad de referencia a la realidad, es necesario poner como ejemplo el carácter del cine documental, el cual ha generado diversas intenciones y cuestionamientos a fin de transmitir una clase de conocimiento desde la pantalla; por otro lado, se especula una posibilidad de la filosofía en la imagen; me refiero al cine-ensayo como el de Jean Luc-Godard, en cual se pone en evidencia aquella capacidad de la cinematografía para transmitir verbos, al igual que crear y captar con una mayor distinción la profundidad que transmiten las imágenes. En otro caso, el cine documental resulta un paradigma interesante, pues pensemos que *la revolución de la imagen* ha pasado a tomar relevancia y ser una fuente más accesible para la obtención de alguna clase de conocimiento; pues se acercan a diversos temas como la ciencia, el arte, la filosofía, la historia, etc.

De igual forma ¿acaso nunca a nadie se le ha ocurrido que, al mirar un filme, este también les ponga a pensar sobre situaciones reales? O bien para otros ¿no sería más fácil deducir que el mundo en la pantalla esta fuera de toda realidad y que cualquier forma o accionen del pensamiento es inútil? Desde luego que para muchos la pantalla se encuentra fuera de toda expresividad o situación de la realidad, pero no es así, pues al cine se le ha visto como un medio de entretenimiento e industria, lo cual pasa a ser un cliché, esta deducción no permite en esencia transformar al cine ¿no se puede crear en el espectador algún proceso donde puedan generar cuestionamientos y emerja algún tipo de curiosidad que evoquen una referencia a la filosofía? Según Deleuze el cine también estimula al pensamiento, aunque la industria cinematográfica se ha esforzado por desplazar las formas del pensamiento y desplaza la conexión del espectador con la realidad.

En la obra: *La Imagen-Tiempo* Deleuze expone un cine europeo que reinventa las maneras de hacer cine. El neorrealismo italiano renueva la manera de hacer films mientras que, cambia el cine de acción por un cine de vidente, asimismo es posible la conciencia crítica y el pensamiento. Las dos obras (I.M.) e (I.T.) de Deleuze se encuentran separados por dos extensos vectores, el primero se encuentra relacionado con el movimiento y el segundo con el tiempo, ambas mantienen dos políticas y lenguajes estéticos distintos.

En (*I. T*), las primeras páginas hacen referencia al neorrealismo italiano, porque Deleuze pretende hacer de la vida cine ¿Qué significa hacer de la vida cine? Pues pretende llevar la idea de virtualidad a la vida, lo que es posible o se encuentra en potencia, con nuevos signos que resalten una nueva forma de creencia en la vida, algo que ya se había expuesto en el capítulo anterior; asimismo se pretende transformar la vida, al hacer emerger un pensamiento donde devienen situaciones y acontecimientos de la vida real; al igual surge la pretensión de ampliar la difusión del pensamiento filosófico, una síntesis nueva de la imagen. Deleuze propone aquí una manera cinematográfica de pensar el mundo a través del cine.

El neorrealismo italiano tenía el fin de acercarse a la vida. El personaje de Ferrand en el film *La Noche Americana* 1973 de François Truffat dice: Los filmes del futuro se rodarán en las calles. Truffat se encontraba influenciado por neorrealismo italiano y por Andre Bazin. Al rodar en la calle los directores de cine hacían ver que los filmes se encontraban más cerca de la realidad y la vida: asimismo el neorrealismo italiano no fue un movimiento que pasó desapercibido, pues se encontraban grandes directores como Luchino Visconti, Roberto Rosellini y Vittorio de Sica, quienes tenían por política cinematográfica una contundente oposición al fascismo y afrontar los horrores que la guerra había dejado, desde la ocupación alemana. La imagen italiana llevaba por sello un nuevo tinte político y con problemáticas sociales muy contextualizados para la época. Por ejemplo, Antonioni, en algunos de sus filmes, presenta paisajes melancólicos a manera de crítica y con rotundas moralejas, estos films son poco complacientes con el espectador, de ahí que: *“Tendremos que hablar de una nueva raza de signos, los «opsignos» y los «sonsignos». Y no hay duda de que estos nuevos signos remiten a imágenes muy diversas. Se trata unas veces de la banalidad cotidiana y otras de las circunstancias excepcionales o de las circunstancias-límite”*. (Deleuze, 1985, pág. 17). Al enunciar un nuevo modelo de signos es seguro que se trate sobre un nuevo lenguaje visual o estético que se introduce con el movimiento del neorrealismo italiano y que la vanguardia de la nouvelle vague conservan en sus films.

Deleuze expone un cine de posguerra que emerge con el movimiento del neorrealismo italiano el cual se enfrenta una realidad frustrante y desoladora expuesta al cambio y a las condiciones en decadencia de una sociedad que se enfrenta a diversos problemas, e intenta recuperarse de los conflictos de la guerra. El movimiento de neorrealismo italiano surge del efecto de la segunda guerra mundial. Directores de cine como: Roberto Rossellini, con "Roma, ciudad abierta" (1945) y "Paisà" (1946), Vittorio De Sica, con "Ladrón de bicicletas" (1948) y "Milagro en Milán" (1951) y Luchino Visconti, con la película "La tierra tiembla" (1948) son filmes y directores que causaron gran impacto en su época. Más adelante, le seguirían en la misma corriente otros directores de cine como: Michelangelo Antonioni y Federico Fellini. Por otro lado, la metamorfosis de las imágenes conlleva a pensar en un cine de vidente donde se permitan al espectador pesarse, cuestionarse y replantear diversos dilemas sociales, valores y acciones desde la pantalla.

El *Ladrón de Bicicletas* (*Ladri di biciclette*) de Vittorio de Sica de 1948 es uno de los films más emblemáticos del neorrealismo italiano; La película nos narra la vida de Antonio Ricci quien resulta estar desempleado y necesita encontrar un trabajo desesperadamente para mantener a su familia, de momento en el filme se observa que por golpe de suerte Ricci encuentra un trabajo pegando carteles, lo cual resulta un gran logro ante las circunstancias de desempleo que se vivía en Europa después de la guerra. El problema en el film comienza cuando en el primer día de trabajo, a Ricci le roban la bicicleta, ante aquel trágico suceso decide ir a la policía para reportar el robo, pero no hay solución al problema, es así que él decide buscar la bicicleta por su cuenta ya que su empleo obtenido forzosamente la necesita para seguir trabajando; al personaje principal le acompaña su hijo por toda la ciudad para hallarla, pero todos los intentos por recuperarla se frustran y aunque encuentra al supuesto ladrón no consigue encontrar aquel objeto. Esta escena, en particular, exalta la idea de seguir practicando valores como la honestidad y el respeto.

En el climax del film, Ricci muestra un rostro de decepción, de angustia, al mismo tiempo le ordena a su hijo que regrese a casa, en el momento en que el personaje

principal se queda solo, mira a lo lejos otra bicicleta y quizá por desesperación, pensemos en ello, él intenta hurtarla, pero un montón de personas lo persiguen y lo golpean por dicho acto; el niño con total necesidad decide regresar con su padre, no abandonarlo y este se percató que una multitud violenta tunde a su padre; unos segundos después el niño comienza a llorar y pide que lo suelten, es así que las lágrimas del niño hacen entrar en razón a la multitud.

Al final del film, Ricci termina sin encontrar la bicicleta; mientras que él y su hijo con los ojos llenos de tristeza deben regresar a casa, pero el discurso con una voz en off resulta concluir en que la sociedad debe construir un mundo mejor; hay que tener fe y esperanza de que las situaciones de un mundo con problemas pueden mejorar, Alain Badiou nos recuerda que el cine hace posible el milagro en una curiosa expectativa de la vida. La escena donde el niño le toma la mano a su padre (Ricci) mantiene un mensaje de reconciliación y empatía ante las difíciles circunstancias por las que pasa el ser humano. En el neorrealismo italiano, estos elementos como la pobreza, el desempleo y las situaciones-límite que deben atravesar personajes hacen referencia a un contexto con personas comunes, las cuales comparten un vínculo con el mundo que se vuelve imagen (signos). En ese momento la vida se convierte en cine, porque los signos se desprenden de la realidad y se llevan a la pantalla.

Desde un aspecto comunicativo y estético se concluyen en que la cinematografía ha desarrollado un lenguaje distinto al de otras artes. La semiología que se ocupa de los procesos expansivos en la imagen; en función la semiótica se ha expuesto como un método de exploración al lenguaje en la pantalla. El valor estético que presentan las imágenes, también toman relevancia frente a un valor lingüístico. Gilles Deleuze cuando manifiesta en hacer una taxonomía de las imágenes se refiere a darle un valor lingüístico y semiológico a la cinematografía; la investigación desde la semiótica también ha podido acercarse a la finalidad de hacer una filosofía del cine. Deleuze parte del trabajo de Charles Sanders Peirce *“Nuestra frecuente referencia al lógico norteamericano Peirce (1839-1914), se debe a su clasificación general de las imágenes y de los signos, sin duda la más rica y acabada de cuantas se establecieron.”* (Deleuze, 1983, pág. 11). En recapitulación, la idea de inmiscuirse en

una semiótica del cine no era considerada del todo desde los inicios del séptimo arte, ya que puede mostrar que diversos movimientos comenzaron a emplear el valor de la semiótica dentro de un filme. André Bazin, el neorrealismo italiano y el movimiento de vanguardia de la *nouvelle vague* comienzan a utilizar el recurso de la semiótica para elaborar un lenguaje cinematográfico propio, ya que toman elementos lingüísticos que interceptan de la literatura, la filosofía y otras artes; con la pretensión de entregarle un valor y un significado distinto a cada film.

Regresando a la cuestión del plano en la imagen, se agrega que este conserva un valor existencial. El filme ladrón de bicicletas se nos muestra en un primer plano a Bruno el hijo de Ricci que llora mientras recoge la gorra de su padre del suelo y entre lágrimas suplica que lo dejen, este primer plano refleja la crudeza de la imagen afección donde las emociones se transmiten al espectador desde una naturaleza de sensaciones que el espectador percibe, lo cual se sublima a un valor existencial.

El valor de la filosofía en el cine es muy importante desde el esquema del lenguaje, lo cual resulta en establecer un pensamiento que emerge de la temporalidad, desde el montaje, ya que el mundo se vuelve interesante cuando se hace signo. Deleuze expone que lo que escapa a la representación son los signos; pensar el mundo se puede hacerse a través de los signos, en ese sentido el mundo se vuelve imágenes; lo que pretenden los cineastas europeos es pensar el mundo a través del cine, así como extraer elementos importantes de la vida y llevarlos a la gran pantalla; ósea extraer signos importantes de la vida y convertirlos en cine; y extraer signos importantes del cine para volverlos posibles, pero ¿cuál es la finalidad? En las cintas del neorrealismo italiano y el movimiento de la *nouvelle vague* se recuperan escenas muy emblemáticas que refieren a situaciones que contrastan con una realidad, mediante discursos simple y acciones cotidianas. Todo resulta en que hay que regresarle el discurso a la vida después de pasar por la decadencia de la guerra y la marginación del capitalismo y todo aquello que deja sin esperanzas y sin creencia al ser humano, es así que hay que regresarle el discurso y el pensamiento a la vida.

Entonces aquí concluimos que el cine interpreta la vida, la cual no resulta fácil de comprender, pero que la pantalla analiza desde pequeños a grandes sucesos e

interpreta experiencias, para luego transformarlas en sensaciones y en signos; es decir que interpreta la realidad según sus posibilidades. Es en este ejercicio cuando la filosofía interactúa con el cine, pues para Deleuze el pensamiento filosófico debe estar al servicio del devenir de la vida. Por tanto, las imágenes-tiempo se transforman en conceptos que analizan dilemas como el amor, la muerte, el azar, el destino, la mitología etc. Para brindarnos una interpretación y exponer una clase de vínculo que comparten estos conceptos con las acciones cotidianas.

Alain Badiou explicaba que la filosofía ayuda a cambiar la existencia, porque nos ayuda a interpretar el mundo que nos rodea, de igual manera ocurre lo mismo con el cine, aunque después hablaremos de los efectos que tienen algunas obras que no resultan ser tan icónicas, en esencia decadentes. Asimismo, el valor de la virtualidad en la imagen cobra sentido y nuestra teoría perspectivista tiene una mayor relevancia para el pensamiento porque el cine interpreta la vida analizando el conflicto y el espíritu humano, en el que se produce una clase de pensamiento.

Se ha dicho que el cine analiza conflictos en referencia al drama de la existencia, pero también nos entrega un pensamiento de lo otro, porque reinventa una nueva manera de hacer existir lo otro cuando nos presenta otro mundo desde una imagen muy íntima que detalla cada momento y pensamiento entre lo que ocurren en el film, el cual se genera una relación con el afuera (la realidad) y el adentro (la trama). En ese momento emerge una filosofía del cine, por ejemplo, cuando analizamos grandes conflictos entre personajes, ya sea morales, éticos y existenciales, asimismo emerge un afuera y un adentro.

Con el movimiento de la *nouvelle vague* los directores extraen una semiótica de la imagen desde la filosofía y la aplican en reflexión sobre la vida cotidiana, desde grandes o pequeños conflictos. Por ejemplo, en la cinta *Bande à part* (1964) dirigida por Jean-Luc Godard es evidente cierta clase de pensamiento de lo otro que emerge nos lleva a analizar a personajes como: Arthur, Odile y Franz que se han conocido en la escuela y elaboran un plan para cometer un robo. Los personajes mantienen vidas comunes, situación que puede destacarse de este filme y en ese sentido hasta en los argumentos que suelen ser espontáneos y comunes, aunque las decisiones

que toman los personajes complican sus vidas. Jean-Luc Godard ha sometido a sus personajes a hacer cosas cotidianas y a un escenario real; Odile es una simple joven que vive en casa de una señora con dinero, pero casualmente se encuentra en la clase de inglés a Arthur y Franz. Espontáneamente se vuelven amigos y a Arthur se le ocurre hacer un plan que implica cometer un robo en la casa en la que vive Odile y aunque al principio a ella no le convence el plan, al final termina por persuadirse.

En este film Godard con un lenguaje poético y metafórico nos enseña que la vida es un instante, por ende, debe apreciarse, al igual que explora los defectos de aquel devenir impulsivo de la juventud en el terreno del amor y las decisiones que se toman frente a la vida y que pueden afectar a otros de manera directa, desde otro aspecto se exploran esta ruptura entre la madurez y la inocencia, vista desde una cuestión individualista por parte de la historia.

Esta película aborda un tema policiaco y de robo que pareciera un cliché, pero los personajes se encuentran conectados a situaciones particulares, en ese sentido no hay un libreto planificado, ni mucho menos diálogos con demasiada teatralización, sino argumentos simples y situaciones simples. Godard ha hecho un cine común donde las situaciones y los acontecimientos se asemejen a la vida cotidiana, también la temporalidad de los personajes es perturbada por sus propias decisiones y condiciones de estos. Godard explora a el valor de la juventud. Odile, Arthur y Franz en el transcurso del filme deben explorar múltiples facetas y cambios, el espectador experimenta el pensamiento del cine (de lo otro) de lo que ocurre en otros, asimismo Godard emplea elementos que refieren a un lenguaje filosófico, el cual es posible apreciar desde la imagen.

Por último, el cine nos segrega una nueva fe espiritual hacia la vida. El encuadre en el cine comprende un sistema cerrado que convierten a los objetos en signos o imágenes, aquí todo objeto o personaje que se añade dentro del cuadro se adhiere a la imagen que captura la cámara. *“Es evidente que estas partes se hallan a su vez en imagen; lo que hace decir a Jakobson que son objetos-signos, y a Pasolini, que son «cinemas»”* (Deleuze, 1983, pág. 27). Asimismo, emerge un cuadro que muestra aquello que está enfocando la cámara como: cosas y objetos, desde el parangón del

lenguaje, le sigue el recurso del plano o cinemas como lo agregaría Deleuze; este recurso es muy utilizado por el cineasta para narrar o mostrar una visión descriptiva de todo aquello que pasa dentro del cuadro de la cámara, como ya se ha agregado anteriormente. Lo que ocurre dentro del cuadro de la cámara le pertenece a la imagen cinematográfica, pero también hay algo que ocurre fuera de la visión de la cámara y esto Deleuze le denomina como un fuera de campo, aunque puede decirse que un fuera de campo se interpreta cuando el espectador logra captar aquello que no está en el cuadro, pero lo asocia descriptivamente la imagen.

Lo relevante de tal idea, es que la imagen que captura el cuadro, no solo se queda en un asunto superfluo, sino que esos signos que ha capturado el cuadro se repliegan en la realidad, es decir que todos los componentes que aparecen en la imagen también se unen al cuerpo de aquello que describen, se unen en cada parte de un cuerpo que es visible y material en su descripción significa que conecta con este lenguaje, al igual se unen al autómata espiritual del cuerpo que describen, en ese sentido las imágenes cinematográficas se adhieren al cuerpo de cada cosa que suelen describir, mostrar o interpretar; hoy en día cualquier imagen que describe o refiere a cualquier objeto en la realidad, por muy indirecto que parezca; las imágenes emana una suerte de creencia y de descripción que el espectador procesa mentalmente. Con ello aparece la idea de sembrar otra vez las palabras en el cuerpo y regresarle el valor a lo terrenal mediante imágenes. *“Devolver las palabras al cuerpo, a la carne... Debemos creer en el cuerpo, pero como germen de vida, como el grano que hace estallar los pavimentos”* (Deleuze, 1983, pág. 231). Pues se puede regresar la creencia en la vida a través del cine, con imágenes que justifiquen la posibilidad de mejorar el devenir de la vida.

II. Como segunda dilemática abordaremos la conexión entre la imagen-tiempo y una filosofía política donde pretendemos buscar generalmente un pensamiento de lo político.

En primer lugar, justifico que el cine de lo político emerge cuando le brindamos las propiedades de un cine de masas, una cuestión paradójica para la filosofía dado que ambas tienen una esencia distinta, de igual manera se habla de obras con una

mala referencia que en su momento se han hecho famosas o que se han eclipsado; algunos tendrán en mente una cinta en particular. El caso es que la paradoja se amplifica cuando atribuimos que el cine de masas se relaciona con una filosofía política, según Alain Badiu a ello se le puede considerar como una nueva síntesis.

En *(I-7)* Gilles Deleuze refiere que hay una clase de cine que surge después de la segunda guerra mundial en Europa, donde el desastre de la guerra confronta al sujeto occidental con la realidad; suceso que trasciende en el mundo de la cinematografía, pues el individuo entra en un periodo de desilusión y desengaño de aquellos ideales y montajes heredados por Hollywood; es así que la imagen clásica entra en crisis y el cine de masas debe cambiar desde un aspecto político. Por ende, la filosofía es útil para así transformar al cine desde un aspecto político, pensemos en el neorrealismo italiano que pretende profundizar en los problemas sociales de la época y llevar una clase de pensamiento a la pantalla, lo cual no se desmarca de la influencia directa entre una filosofía política desde la imagen, porque el neorrealismo italiano adopta una clase de postura que se deriva de una crítica filosófica proveniente de europeos en función de las políticas de la imagen.

Deleuze expone una visión nueva desde la cinematografía a fin de superar los viejos ideales y dificultades que habían surgido desde un trasfondo existencial y colectivo, en ese sentido se apela por una clase de pensamiento descentralizado donde más individuos pueden emitir maneras de pensar distintas en colectividad. Aparte de que el cine de posguerra confronta al individuo con su realidad y el desastre de la guerra, también se amplifica una nueva política en la imagen. Por tanto, la clave para distinguir el cine clásico y el europeo emerge con nuevas políticas y nuevos movimientos como el neorrealismo italiano donde empieza a desarrollarse un nuevo lenguaje cinematográfico, recordemos nuevamente a figuras como: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, entre otros.

Abro un paréntesis para explicar no pretendemos realizar una historia del cine, sino pretendemos conectar diversos acontecimientos con el cambio político de la imagen y el implemento de una filosofía política que emerge a manera de pensamiento cinematográfico.

Por otro lado, el cine europeo apuesta por un cine-político donde las minorías se hacen visibles y se apela por una imagen que esté más allá del movimiento o de una imagen clásica. Ampliamente se retoma la idea de un cine de vidente, donde la crítica se hace visible para dar luz a nuevas narrativas y dar voz a otras culturas o individuos con pensamientos distintos, porque es necesario dirigir la cámara hacia el pensamiento de lo diferente y encontrar la temporalidad desde propio pensamiento.

Desde la cuestión política, Deleuze en (I-M) cuestiona a la industria cinematográfica desde un asunto ideológico, por incentivar el fascismo o justificar a los conflictos que nos llevan a promover guerras y comportamientos dañinos para el colectivo. Žižek mencionaba al cine ideológico desde una cuestión que determina como macro-fascismos, en el cual emerge una imagen que se carga sensaciones como la pasión desmedida o el odio hacia la otredad. Un cliché que nos cierra la interacción con lo otro.

El cine de acción, fue muy importante desde la creación de grandes films, pero con el tiempo se convirtió en un medio donde se impone imágenes clásicas o una ideología dominante podríamos pensar en ello, a lo cual debemos ser conscientes sobre las implicaciones de la pantalla frente al criterio ideológico, lo cual nos recuerda Deleuze sobre esta percepción política en la pantalla.

Esto puede verse descriptivamente en el cine americano clásico donde existe un esmero por construir una sociedad con valores generales, una macrovisión piénsese así, que se imponen a las mayorías desde la pantalla, segregando ideales a una la sociedad.

Una problemática que resaltaba en el cine norteamericano era la realización de films que enfatiza un sueño americano y colonialista. Por ejemplo, el género de Western a gran escala evidenció la migración hacia Norteamérica de europeos que habían sido criados con valores y costumbres distintas, mientras llegaban a tierras ocupadas por nativos del lugar.

El Western es uno de los géneros clásicos más importantes de la historia del cine americano que luego de diversas décadas de proyección en los cines, este llegó a

su declive y los valores que exponía se desgastaron frente a otras novedades en la pantalla y los cambios sociales. El western es uno de los géneros que representa las tendencias políticas y económicas; ampliamente se manifestaba el desarrollo expansionista y colonialista de un país norteamericano, en el cual se desplaza la cosmovisión de culturas nativas y se presentan como barbáricas.

El cliché del bárbaro en el western era el papel del antagonista, aquel que resultaba como el malo de film, asimismo como consecuencia promovió una clase de racismo a partir de la pantalla, una problemática aún vigente que ha desplazado, una cualidad, la buena imagen de otras culturas.

El cine, antes de la segunda guerra mundial conserva imágenes que se encamina hacia cine de masas donde el pensamiento crítico se suprime para no incomodar al espectador.

Hay empero una razón todavía más importante: el arte de masas, el tratamiento de las masas, que no debía separarse de un acceso de las masas a la condición de auténtico sujeto, ha caído en la propaganda y en la manipulación de Estado, en una suerte de fascismo que conjugaba a Hitler con Hollywood, a Hollywood con Hitler. El autómatas espiritual pasó a ser el hombre fascista. Como dice Serge Daney, lo que puso en cuestión a todo el cine de la imagen. movimiento fueron «las grandes puestas en escena políticas. Las propagandas de Estado transformadas en cuadros vivos, las primeras manutenciones humanas de masa», y su trasfondo. los campos de concentración." Fue esto lo que acabó con las ambiciones del «viejo cine». (Deleuze, 1985, pág. 220)

Deleuze señala que el problema emerge cuando se producen películas hechas con un fin, obviamente el fin de una macro visión política. De ahí que la imagen-acción, tiene un desgaste y una problemática, porque no muestran más allá de estándar convencional. Es sabido que los cambios en la vida social y política traen consigo

cambios en la pantalla, y viceversa. Los filmes también están hechos para exponer problemas sociales o políticos e incomodar a quienes desde una posición de poder persuaden la opinión social mediante los medios de comunicación. He cierto, que lo que hizo el viejo cine fue crear increíbles filmes algo realmente magnifico que después pasaron al entretenimiento y a la réplica de buenos cánones de historias, algo que se puede ver ejemplificado con el viejo cine.

Por otro lado, el viejo cine Hollywoodense, en los años cuarenta, tenían un código completamente estricto para la creación de filmes, una política del film, ya que para realizar una película se debía escoger predeterminadamente los argumentos, los actores y el *budget*.

Los directores en mayor medida debían ser supervisados; el 80% de los directores debían limitarse a rodar gran parte de las escenas donde ya estaba todo decidido. Rodar en Hollywood era como seguir un instructivo, en el que la industria definía los valores y las políticas del filme. Según Antonio Costa en su obra: *Saber Cine* de (1991) había un curioso código que Hollywood siguió por esta época; el Código Hays, que entro en vigor en 1934, donde se debía seguir al pie de la norma aquello que sí y no se podía mostrar en la pantalla, al igual se encontraban en una lista de censura a guionistas, directores y actores sospechosos de comunismo. *“El cine figurativo comercial, que Hollywood imponía. Dice que el cine es asunto de vibraciones neurofisiológicas, y que la imagen debe producir un choque, una onda nerviosa que haga nacer el pensamiento, «pues el pensamiento es una comadrona que no siempre existió”* (Deleuze, , 1985, pág. 221)

El cine político que Deleuze nos presenta nos lleva a presentar un cine de las minorías y los oprimidos (una filosofía política de la pantalla); podría pensarse en grupos minoritarios que tiene un proyecto cultural o conserva tradiciones distintas; con el fin de tartamudear nuevos lenguajes; las imágenes se simplifican en función de llevar la cámara hacia distintas formas de pensamientos y prestar la importancia sobre el ser cultural.

Es quizás el sentido de la fórmula de Mil mesetas-. “Antes que el ser, está la política” (MM, 207). La gran cuestión no

es la del ser del hombre en su relación con el Ser, sino más bien la de las políticas de “gestión”, de destrucción, de conservación de la vida en la tierra. ¿Por cuáles medios podemos escapar a las organizaciones mortíferas que cercan la tierra (MM, 519)? ¿‘Cómo luchar contra ellas? ¿En qué las enfermedades del hombre —cristianismo, inteligencia, neurosis, nihilismo, capitalismo, etc.—, impiden la vida sobre la tierra? (Lapoujade, 2016, pág. 48)

Deleuze contrapone a un cine de masas, donde solo hay una política de gestiones contra uno que expande el pensamiento hacia minorías en función de genera nuevos valores para la conservación de diversas percepciones; las gestiones políticas parten de las desmesuras de las crisis económicas, el capitalismo, las guerras, el nihilismo, etc. La finalidad es que los devenires minoritarios y las micropercepciones de cada individuo convivan con un mundo más ambivalente, en el que valores distintos pueden convivir mutuamente, sin otorgar ningún valor ideológico dominante por excedencia unos de otros, aquí es completamente notorio una intención política que se compromete a preservar una realidad multicultural que deviene en el presente.

Para incentivar el pensamiento político en el cine desde una manera filosófica, pensemos en las películas que se manifiesta en forma de protesta social, las cuales resultan ser un recurso interesante para tratar el problema de la justicia, por ejemplo. Uno de los films con un carácter político y que ejemplifica aquel cine de minorías, podremos pensar en un film del cine mexicano, *Rosa Blanca* de 1961 del director Roberto Gavaldón, claro el film es una adaptación y relata la historia de una población en Veracruz que es presionada y amenazada para vender diversas tierras a una empresa petroleras del extranjero. El personaje principal es Jacinto Yañes, quien se resiste a vender las tierras que le heredaron sus padres; es así que la empresa petrolera y los dueños emplean el elemento burocrático e recurren al crimen para obtener las tierras y destruir el ecosistema a fin de extraer petróleo. El filme nos exhorta a la unidad social para preservar una cultura y el cuidado de la tierra que nuestros ancestros nos han heredado.

Rosa Blanca llegó a tener problemas de censura por el contenido, en su época, pues el mensaje sobre la injusticia que a manera de manifestación llega a estremecer al espectador, asimismo emite un gran sentido de pertenencia con diálogos e imágenes blanco y negro que hacen referencia a la vida común de pueblos indígenas, los cuales mantienen un gran afecto por el trabajo y cuidado de la tierra. La pantalla hace tomar conciencia sobre el respeto y la fortaleza de los pueblos indígenas que se anteponen a manera de lucha a las injusticias y el racismo de políticas capitalistas. Estas escenas a manera una imagen-pulsión, reflejan la imposición del poder del cual se puede hacer frente para incentivar la idea de obtener justicia. El cine, lo político y la justicia mantienen una relación utópica, pero nos incentiva a buscar en la realidad una justicia social, una política de minorías equitativa.

A manera de crítica la imagen del pensamiento político no solo puede encontrarse en el movimiento, sino en la temporalidad donde el tiempo pone en crisis a la verdad de un sistema burocrático, aquellas verdades irresolubles e incuestionables del sistema. El modelo pensamiento político en Deleuze intercepta los cambios en función de una sociedad diversa donde uno de los fines es generar conciencia en el espectador como lo había planteado Godard, para reinventar las narrativas de infinitas maneras posibles, asimismo reconfigurar diversos géneros fílmicos, historias, sexualidad y problemas sociales para estimular el pensamiento desde la pantalla y transformar los cánones del cine desde aquellas mutaciones que se producen en la realidad y que deben producirse también en la pantalla.

La estética de la imagen se complementa desde un aspecto político, en el que emana una organización de signos que refleja la posición política y pensamiento que cada individuo o cultura que conservan, porque “*No hay universales, sólo singularidades.*” (Deleuze,, 1990, pág. 207). La pantalla política nos lleva a romper con los cánones perjudiciales para el colectivo, los cuales se establecen como universales desde un sistema, pero el fin es cuestionar aquellos modelos que los rigen; para hacer emerger micronarrativas o políticas minoritarias.

El filósofo contemporáneo Slavoj Žižek explicaba a un entrevistador que hablar del cine y filosofía es una excusa para hablar de muchos temas y aunque la parece no existir ningún acercamiento. *En su lugar, lo que encontramos, en demasiadas ocasiones, es un tipo de filosofía kitsch, ideal para la producción masiva de papers, que consiste en utilizar de manera instrumental el cine para leer las películas a partir de las teorías o de la obra de un filósofo* (Fernández H. M., 2020). La perspectiva de Žižek podría dar lugar a una visión simplista.

Por tanto, como conclusión encuentro que el cine es de utilidad y relevancia desde el pensamiento filosófico. Gilles Deleuze busca aquellos vínculos entre el cine y la filosofía como cuando los románticos buscaban algún nexo entre el arte y la filosofía o como cuando Heidegger buscaba una conexión entre la poesía y el pensamiento. Deleuze busca el modo de romper con el fantasma de un pensamiento tradicional, para así establecer una filosofía del cine el cual como resultado emerja un cine-pensamiento desde cuestiones políticas, estéticas y de lenguaje.

El Pensamiento de la Ciencia Ficción

Deleuze ha planteado la idea de que la filosofía se relaciona con la experiencia cinematográfica y que a causa de ello se puede introducir una clase de pensamiento filosófico en la pantalla a fin de crear conceptos que se producen en imágenes, aunque puede emerger la cuestión sobre lo inútil que podría resultar dicha acción, pues en qué podría beneficiar o innovar con respecto a la producción de filmes. Desde la cuestión de un lenguaje visual, qué implicaría que el cine se mezclará desde el campo de la semiótica con la filosofía, lo que daría como resultado es un pensamiento de la ciencia ficción, pues la idea de un empirismo trascendental permite explorar categorías interesantes del cine. Por esa razón pienso en la capacidad filosófica del cine de ficción narrativo, claro está que es un caso que se ha debatido mucho, pero pensemos exploremos esta cualidad.

El cine americano mostró una gran cantidad de géneros cinematográficos que actualmente siguen diversificándose. Deleuze relataba que uno de los géneros que resultan interesantes a partir de su exploración era ciencia ficción. *“De ahí la división del cine occidental en humanismo europeo y ciencia-ficción americana.”* El sugería

que esto no les ocurre a los japoneses, que no se interesan en la ciencia-ficción: un mismo horizonte enlaza lo cósmico y lo cotidiano, lo duradero y lo cambiante. un solo y mismo tiempo como forma inmutable de lo que cambia (Deleuze, 1985, pág. 32)".

En campos como la literatura o el cine, este género ha tomado mucha relevancia, ya que lleva la vida común y cotidiana a mezclarse con sucesos cosmológicos que escapan de las situaciones simples, aunque esta premisa no define lo que es la ciencia ficción, si es que existe alguna definición también para ello, ya que tal vez puede considerarse que la categoría de la obra se la otorga el autor y todo aquello con la etiqueta de ciencia ficción debe considerarse con esa categoría, pero esto es cuestionable. Según, *Breve Historia de la Ciencia Ficción* (2017) hay una manera más apropiada para definirse en:

Podemos definir ciencia ficción como el conjunto de manifestaciones de la creatividad humana que explora el impacto sobre el individuo y la sociedad de avances verosímiles en las distintas ramas del conocimiento, con ánimo de despertar en quienes a ellas se acercan el sentido de lo maravilloso, provocándoles así una emoción de carácter estético. En pocas palabras, la ciencia ficción es arte y, como todos los tipos de arte, tiene como origen y como destinatario al ser humano, y como intención última conmover su espíritu. La ciencia ficción, estimados lectores, la buena al menos, nunca va a dejarles fríos (Fernández L. E., 2017).

La ciencia y el cine conservan una profunda conexión, que tal vez proviene desde la cualidad tecnológica de la pantalla y desde una manifestación artística o filosófica, ambas toman relevancia cuando hacen emerger un tipo de cine lleno de misterio, donde el sueño que invade a la pantalla despierta un tipo acercamiento hacia lo posible, lo que se acerca a la ciencia, a la filosofía y otras ramas del conocimiento. La ciencia ficción, no solo es un género cinematográfico o literario con historias superfluas sin ningún sentido, sino es una actividad del pensamiento que se expresa

desde el arte que estimula la creatividad humana a fin de explorar el impacto del conocimiento humano sobre diversos temas, en relación a avances tecnológicos, teorías científicas, filosofía y otras áreas; ya que se examina desde una perspectiva imaginaria y como posibilidad la manera en cómo este cumulo de conocimientos (ciencia, filosofía, tecnología, etc) recaen sobre la sociedad o tienen un impacto particular, pero ¿Qué tipo de seriedad puede adquirir esta manera de hacer arte? La ciencia ficción es una manera de hacer arte, pensémos así, el cual se puede llevar a otros campos como la literatura o el cine. En el último caso, que es la cuestión central, no se pretende otorgar delimitantes para justificar alguna clase de seriedad sistemática o argumentos concretos, por el contrario, la ciencia ficción en la pantalla establece un modo de autogestión que se acerca a la propuesta de Gilles Deleuze sobre explorar un pensamiento de lo posible desde la filosofía, en ese sentido este género se justifica desde el terreno del arte y reinventa sus propias reglas a fin de estimular la creatividad y mover el pensamiento hacia lo posible e inimaginable.

Desde luego que para saber sobre los orígenes de la ciencia ficción es necesario revisar algunos antecedentes desde la literatura y la filosofía, para llegar a nuestro resultado; aunque algunos tendrán juicios particulares sobre esta cuestión, resulta relevante para conocer una de las características que la describe, en ese sentido, es menester resaltar que la ciencia ficción se le ha relacionado con historias en el que figuran extraterrestres y poderes psíquicos, pero ¿esta clasificación describe perfectamente los alcances de este género? Es una tarea complicada determinar el origen de la ciencia ficción, ya que ha cambiado o se ha transformado desde ciertas épocas, en ese sentido se debe discernir entre otros géneros como la fantasía o el terror, por otro lado, una vez aclarada la cuestión solo queda hacer una breve afirmación donde inicia un dilema interesante sobre si la filosofía no guarda alguna clase de vínculo con ciencia ficción.

Quizá la filosofía griega hipotéticamente es un ejemplo por que mantienen un pensamiento adelantado a su época, pues se establecen preguntas que intentan responder a dilemas metafísicos como el Arjé, la verdad, el tiempo, las matemáticas y la astronomía, lo cual puede concluirse que el pensamiento griego va más allá de

las posibilidades, tanto tecnológicas como culturales, una época clásica pensemos en ello, que pretende buscar respuestas a los dilemas que se planteaban generando una clase de pensamiento hipotético, el cual evoca una suerte de concepciones metaracional.

Piéñese en el *Timeo* de Platón, él escribe un apartado sobre el origen del universo, sobre la creación del mundo por el Demiurgo. Los griegos exploran la metafísica como una rama de la filosofía para explicar los diversos dilemas que se planteaban desde una concepción meramente racional y trascendental, lo cual mantiene una interesante conexión con la ciencia ficción, sin caer en un anacronismo. Además, en épocas posteriores filósofos como Descartes, Bacon y entre otros justifican diversos planteamientos que resultan en un cine actual que se han inspirado de estas concepciones para el desarrollo de historias y narraciones desde el cine. En el año 1752 el filósofo Voltaire, escribe un interesante cuento titulado *Micromegas* que como el título lo señala es el nombre del personaje. El cuento narra las aventuras de un viajero espacial considerado como un extraterrestre provenientes del planeta Sirio el cual viaja por el espacio con la finalidad de adquirir nuevos conocimientos y claro que el cuento está muy influenciado por el movimiento de la ilustración desde un contexto de la época, aunque esta es una historia similar a la que se muestra en la franquicia cinematográfica de *Star Trek*, (1996) donde una tripulación viajeros espaciales abordo de la nave estelar USS Enterprise hacen toda clase de viajes a fin de explorar nuevos planetas, lo que desencadena que la tripulación se enfrente a diversos conflictos para sobrevivir; entre los personajes que destacan son el capitán de la nave James T. Kirk y el carismático Spok.

Desde un punto de vista más amplio algunos textos han influido en la creación de historias o narrativas que se acercan a este género como las obras de Julio Verne. De igual manera, la ciencia ficción se ha colocado al servicio de la literatura como un recurso interesante para crear diversas historias que hoy en día nos sorprenden. Según, *Breve Historia de la Ciencia Ficción* (2017) se argumenta que este género puede mostrarse con mayor auge en el siglo XIX, desde textos como: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, escrito por Mary W. Shelley (1818) el cual es una de las

obras que reflejan con más detalle la influencia de la ciencia ficción. Además, dicho autor explica que el género no tenía una clasificación o etiqueta desde épocas anteriores para clasificarse, es así que sin caer en una incesante y prolongada historicidad se han exaltado y descrito a *Frankenstein* como una referencia más actual, para delimitar nuestra concepción de ciencia ficción en la pantalla.

Cada autor plantea su especulación el que nos permite encasillar su obra y delimitar así subgéneros dentro de ese casi infinito universo especulativo que constituye la ciencia ficción. Porque las preguntas que podemos hacernos en verdad no conocen límites. ¿Qué pasaría si pudiéramos viajar en el tiempo? ¿Qué nos encontraríamos si llegáramos a otros planetas? ¿Y si fuéramos capaces de fabricar copias vivas de nosotros mismos? ¿Existen los extraterrestres? ¿Serán los ordenadores los amos del mundo? ¿Algún día lograremos construir la sociedad perfecta? ¿Serán por fin la violencia y la guerra un triste y remoto recuerdo para los hombres y las mujeres del futuro? Podríamos formular muchas más y no habríamos agotado las posibilidades (Fernández L. E., 2017, pág. 9).

Qué factores caracterizan a la ciencia ficción. Una de las características sobre este género proviene de una pregunta particular que cualquier historia plantea que refiere a: ¿Qué pasaría si?...tal interrogante marca una tendencia a especular sobre lo que pasaría si el hombre pudiese viajar en el tiempo, qué pasaría si se llegara a viajar a otros planetas, qué pasaría si el hombre pudiese clonarse a sí mismo, qué pasaría si los ordenadores fuesen los dirigentes del mundo, por otro lado se podrían formular muchas preguntas posibles que abren un camino epistemológico a la especulación y que puede ser llevado directamente a las pantallas del cine o a la literatura, de ahí que el autor o director debe hallar posibles soluciones. Por ende, la ciencia ficción tiene que ver con un procedimiento especulativo que no necesariamente debe caer en explicaciones concretas o hechos generales que revelen con certeza lo que

pasaría si tal situación llegará a darse, pues es un ejercicio creativo para acercarse a dilemas que pueden acontecer en la realidad.

La ciencia ficción es una clase de pensamiento de lo posible y una actividad práctica de un empirismo trascendental que estimula la concepción de un mundo con infinitas posibilidades. Actualmente los efectos especiales en el cine han logrado mostrar visualmente las posibilidades. Es notorio que cuando se utilizan efectos especiales para la elaboración de filmes se vuelven un recurso importante para dar vida a las historias de una manera más posible, sin limitar la imaginación del autor o el director.

Gilles Deleuze en (D.R) escribe sobre la relevancia en el concepto de ciencia ficción dentro de los esquemas de un pensamiento filosófico, de lo cual hemos desarrollado brevemente una curiosa capacidad filosófica dentro del cine de ficción narrativo pues como ya se ha expuesto en páginas anteriores, la filosofía ha aludido desde una cuestión compleja un pensamiento de lo posible, el cual es una de las características que distinguen a la ciencia ficción.

Un libro de filosofía debe ser, por un lado, una especie muy particular de novela policial, y por el otro, una suerte de ciencia ficción. [...].

Ciencia ficción también en otro sentido, en el que las debilidades resaltan. ¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Es acerca de esto, que imaginemos tener algo que decir. Solo escribimos en extremidad de nuestro saber, en ese punto extremo que separa nuestro saber y nuestra ignorancia, y *que hace pasar el uno dentro de la otra* (Deleuze,, 1968, págs. 17,18).

Gilles Deleuze refiere a que las ideas filosóficas también merecen comprenderse desde suerte de ciencia ficción, pero recordemos que la filosofía es filosofía en su sentido más excepcional, aunque damos pauta a una filosofía como narración y como pensamiento de lo posible del cual hace uso el cine. Por esa razón, Deleuze

considera que la imaginación es factor relevante al momento de escribir filosofía y un paso crucial entre la ignorancia del autor y el saber que se posee, porque no todo resulta en factor desmedido de saberes y de ideas concretas, sino también de ideas que requieren de la imaginación para comprenderse, las cuales aproximan al autor hacia lo que desconoce, sobre aquello que se ignora o que no había pensado jamás pero encuentran un sentido hipotético, obviamente Deleuze justificaba que esto no es ciencia, pero se inicia una brecha hacia concepciones distintas y se dirige hacia un pensamiento de lo posible pues solo se necesita de una hipótesis y el proceso de la imaginación para acercar a la filosofía a la pantalla, en calidad de producir ideas que se amplifiquen en ciencia ficción.

“No está lejos el día en que ya no será posible escribir un libro de filosofía como es usual desde hace tanto tiempo: ¡Ah! El viejo estilo... La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes como el teatro o el cine” (Deleuze,, 1968, pág. 18).

Deleuze propone acercar las ideas de la filosofía hacia otras artes como el teatro o el cine, lo mismo proponía Alain Badiou cuando incentivaba a que el teatro griego (la tragedia) posee una conexión con la filosofía; por otro lado, el ojo la cámara puede explorarlas desde nuevas formas los devenires del pensamiento y explorar las ideas filosóficas que resultan en una suerte de ciencia ficción y adquieren un nuevo modo de presentación desde el lente de la cámara y las imágenes cinematográfica.

La ciencia ficción en la pantalla ha llevado a explorar diversos temas filosóficos como en *Matrix* (1999-2003), un film donde se aborda el dilema cartesiano de los sentidos y la verdad que sustenta aquella realidad, en el cual se admite el engaño de los sentidos. *Donnie Darko* (2001) es otro filme muy Bergsoniano y que se encuentra apegado al género de ciencia ficción el cual cuenta con una narrativa que especula sobre los viajes en el tiempo, y sobre el vínculo de la mente con la realidad, donde se pueden cambiar eventos temporales a partir de premonitorios sueños o

alucinaciones. Otra película que mueve a pensar sobre la realidad y la simulación es *Abre los Ojos* (1997). Desde luego que existen muchos filmes de ciencia ficción que desde un punto de vista filosófico que abordan diversos temas que la filosofía ha explorado y que la pantalla configura en signos. Por ende, concluimos y especulamos sobre una filosofía del cine como narrativa y como pensamiento de lo posible.

Cuerpo sin órganos y su aplicación al cine: llevar el cuerpo al límite.

Es evidente que para Deleuze el ser mismo es el tiempo; en ese sentido el cine ejemplifica una idea curiosa sobre el concepto de tiempo, el cual puede significarse como cambio. Pensemos la idea de cambio y azar desde el cine

Deleuze considera al ser como el tiempo mismo, el cual se encuentra examinado a partir de imágenes y donde se presentan problemas, pensemos en el problema paradójico de Zenon y el tiempo, donde el ser y el no ser conviven en una ilusión temporal de lo eterno, por otro lado en las tres tesis de Bergson, presentadas por Deleuze se hace referencia al el fotograma; Por un lado Zenon piensa que la imagen que se replicado hacia el ser que no avanza y lo se presupone como una mera ilusión de lo eterno, mientras que Bergson nos expone como problema un fotograma inmóvil y aparente, pero replica o propone que emerge un tiempo donde la agilidad y el cambio en la vida pueden ser posibles. Así mismo, para Deleuze el ser mismo es el tiempo y no lo eterno o repetitivo, es así que nos presenta esta cualidad del ser que se piensa desde las imágenes del cine.

Pensemos en la idea del tiempo desde el cine. En la obra *Mil Mesetas* (Capitalismo y Esquizofrenia), aparece un apartado que refiera sobre ¿cómo hacer un cuerpo sin órganos (CsO)?, pero ¿cómo explicarse (CsO) desde una modalidad cinematográfica? Antes de explorar estas interrogativa es pertinente entender lo que es un Cso. El primer motivo de proponer hacer un cuerpo sin órganos es llevar a cabo un proyecto de desorganización y de límite. Deleuze explica que el CsO empieza cuando Antonioni Artaud declara la guerra a los órganos del cuerpo ¿Por qué razón llevar una guerra contra el organismo? Al parecer Artaud está planteando una ruptura contra las estructuras, contra un orden, contra la disciplina del cuerpo y

la del propio pensamiento (aquello que quizá nos han hecho pensar, lo cual está dado en la rutina cotidiana) o aquello que es incuestionable sistemáticamente, pensemos en aquellos factores que delimitan al ser, en cuestión de experiencias, de pensamientos, imaginación y de percepción. El proyecto del orden según Artaud valida los juicios hacia una razón ordinaria con cuerpos consumados hacia un orden, un orden económico, un orden artístico, un orden político, etc.; que limitan las capacidades. *“Todos los escritos del período blanco, sean literarios, cinematográficos o teatrales, atestiguan esa prodigiosa sed de liberar y de que se vuelva cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras.”* (Antonin, pág. 18).

Deleuze considera que el sujeto vive en el mundo del orden; en un mundo manejado por dispositivos que organizan la vida, quizá una pretensión de él es hacer que lo nuevo ocurra en nuestra rutina, donde no todo está controlado por los dispositivos de orden, por ejemplo, el cuerpo mismo debe estar inclinado a adoptar la cultura de los dispositivos. La educación se ha convertido en uno de los dispositivos que limitan el cuerpo en su sentido más estricto. Los sentidos del cuerpo pueden verse limitados como un simple un operador de: computadoras, automóviles y cualquier tipo maquinaria. Cada vez la vida pasa a regularse por una clase de mecanismo que limitan una naturaleza temporal del ser ya sean naturales o sociales con el fin de conservar un orden que se sustenta un sistema de operaciones.

El dispositivo agrega aquello compatible con la norma por el simple hecho de no diferenciarlo, de sumergirlo en la masa anónima, como soporte de todo lo «normal». De este modo, quien no grite en una sala de cine, no canturree, no se desvista, no etc., permanecerá en un estado de indiferenciación, agregado a la masa acogedora conformada por los espectadores, significativa en tanto que insignificante, al margen de cualquier reconocimiento. (DELEUZE, 2012, pág. 99)

Los dispositivos han hecho emerger en el cuerpo una disciplina e imposiciones de carácter operativo y productivo. Mientras que han hegemonizado la rutina, la han propiciado hacia vida repetitiva. Al cuerpo se le han impuesto límites en forma de identidades, religiones, ideologías porque ciertas fuerzas cumplen con un proceso de adaptarlo al sistema y utilizar el espíritu mediado por normas rígidas que pueden revalorarse; el cuerpo sufre por estar organizado, por someterse al orden del dispositivo y por depender de ellos para existir en una vida diaria, pues no se puede escapar de aquello que está dado que se mantiene dentro de las complejas cualidades del sistema, donde solo se cumple con un papel de operador maquinal efectuando una labor en el que el ente es objeto y productor finalmente; del que el desarrollo personal depende de un factor de mercantilización y disciplina hacia lo establecido.

Las cabezas (incluso la del hombre, que ya no es rostro) se desenrollan y enrollan en lazos en un proceso continuo, las bocas se repliegan en espiral. Los cabellos, los vestidos... Esta finca frenética de variación, en lazo, en espiral, en zigzag, en S, libera una potencia de vida que el hombre corregía, que los organismos encerraban, y que la materia expresa ahora como el rasgo, el flujo o el impulso que la atraviesa. Si todo es vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, si no, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida. En resumen, una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa en/re los organismos ("una vez que los límites naturales de la actividad orgánica han sido rotos, ya no hay límites"...). (Gilles Deleuze, 1968, pág. 505)

Deleuze y Guattari descubren e introducen el concepto de cuerpo sin órganos (CsO) en el terreno de la filosofía, pues hacen referencia a esas fuerzas que impulsan la vida hasta el extremo, el cuerpo sin órganos es un concepto que está ligado a la vida y también sobre lo que la impulsa hacia los límites, para llevar la existencia

hacia sus propios límites. Deleuze expone que el cuerpo es un organismo consumado hacia sus posibilidades; es así que los organismos que limitan la existencia son un enemigo del cuerpo, porque naturalmente un ser vivo está expuesto a diversos cambios y transformaciones, de ahí que no se sigue un orden o factor delimitante, quizá desde un punto de vista metafísico espiritual y de potencialidad; hemos limitado diversos factores del cuerpo, por ejemplo a manera de experimento a las ratas se les han puesto chips para obedecer órdenes y controlar sus cerebros; además de sus acciones, por lo cual las vidas de las ratas están a disposición de un dispositivo.

Aun así, nunca se puede ser tan profundo para conocer las manifestaciones corporales y delimitar al cuerpo de esa forma, dado que el cuerpo no es un organismo dado o finalizado al que se le puede controlar con chips y dispositivos, desde la filosofía de Deleuze el cuerpo es un elemento en potencia que se transforma y siempre está impulsado por algo que lo mueve, que lo lleva al límite, no solo es un mero operador maquinal mediado por un sistema, el cual obedece a una clase orden rutinario. En el filme del *Día de la Marmota* (1993), del director Harold Ramis se narra la historia Phil Connors (Bill Murray, el personaje principal) el cual queda atrapado en un bucle temporal y debe repetir y vivir el mismo día cientos de veces, aquella película pienso que hace referencia a una vida rutinaria a la que todos estamos expuestos, pero el personaje para salir círculo temporal debe hacer acciones diferentes. Deleuze expone al hombre como un ser nómada que cambia la rutina y las predisposiciones del dispositivo, pues desde sus orígenes busca múltiples formas de sobrevivir mudando constantemente de sitios, el ser nómada no implica ajustarse a una vida rutinaria o estable, yo pienso que por ese motivo todos solemos aburrirnos de las vidas repetitivas y buscar lo nuevo debido a nuestra naturaleza de buscar el cambio.

Por otra parte, es curioso, pero pareciera ser que el cine nos distancia de la rutina, dado que nos encuentra con situaciones ficticias y a su vez emocionantes que nos hace salir de ese efecto rutinario, es así que el cine de Deleuze ha escapado a una lógica del dispositivo y del efecto de la rutina. Una línea de fuga.

El cine carece de un estómago, de un hígado, de un intestino o pulmones; eso es algo evidente, pero no carece de una conciencia, ni de una capacidad de pensar, es así que posee un cuerpo maquinico, con un órgano artificial. Artaud explicaba que el ojo del cine, obedece a sus propias leyes internas de su maquinaria, de su propia corporalidad y por la otra obedece a la voluntad y explora las voluntades del espíritu que mueve al ser al cambio. En referencia a lo anterior, el cine escapa de la rutina y piensa sobre una visión que lleva la vida al límite de sus posibilidades, como cuando vemos que hay películas de suma influencia a diversas personas e inspiran en ellas pensamientos e ideas.

En ese sentido, el tiempo para Deleuze tiene un significado que refiere al azar, al cambio y la transformación que confronta una vida rutinaria con aquel semblante de aburrimiento, de días repetitivos e impulsa al sujeto a confrontar situaciones impredecibles, para los griegos azar y fortuna son dos conceptos que están ligados, pues emerge una suerte de fortuna del azar, el cual nos permite el no volver a repetir la misma acción, los mismo errores de igual manera la variabilidad frente a los resultados; además de que el concepto del destino se ve amenazado por el azar.

Gilles Deleuze pretende ampliar los horizontes de su filosofía vitalista que empujan la vida hacia los límites, hacia el cambio y hasta el extremo de lo que puede vivirse desde el influjo del azar, claro que esto no tiene nada que ver con los juegos actuales sobre el aparente azar, o cualquier cosa banal, sino refiere a afrontar la vida desde los resultados que se obtienen. Por ejemplo, en muchas de los mejores filmes los personajes empujan sus vidas hacia sus límites intentando buscar formas distintas de subsistir o expresarse, donde se ponen en juego las normas sociales, la disciplina, las limitantes humanas que no nos permite alcanzar la vida que se desea.

Llevar a la práctica al CsO y pensar el tiempo desde el cine, pensemos en una película. Como referencia en el Filme: *El Cisne Negro* del director Darren Aronofsky, el cual nos ofrece una clase de imagen que se puede relacionar con la idea del tiempo y concepto del cuerpo sin órganos que Deleuze y Guattari habían trabajado desde el Anti-Edipo.

El *cisne negro* es una cinta interesante que explora la vida Nina Sayers (Natalie Portman), quien es el personaje principal en esta película; ella es una brillante bailarina de ballet profesional que a causa de cambios drásticos en la compañía de danza para la que trabaja y el retiro de Beth Macintyre, por efecto Nina recibe el papel estelar de la obra: *El Lago de los Cisnes*. Lo peculiar en la cinta es ese intento de Aronofsky por obligar a pensar al espectador y guiarlo sobre el consistente problema entre el cuerpo y el devenir. Aronofsky explora los lugares más complejos de la personalidad humana, mientras hace emerger un cine que interroga al espectador respecto ¿hasta dónde puede llegar el cuerpo humano para alcanzar sus objetivos, obsesiones y deseos? Lo cual resulta interesante.

En el film el problema emerge cuando Nina se obsesiona con ese papel principal y empieza a tener alucinaciones a causa del estrés y la constante presión del medio en que se desenvuelve. Aquí es visible el raro fenómeno del cuerpo en busca de la perfección, busca alcanzar una nueva forma de manifestarse, lo cual pareciera algo imposible, pero en este filme se muestra como una virtud a la que se puede aspirar, por esa razón cuando Nina va al hospital a devolver las cosas que le había robado a Beth, llorando replica que quería interpretar perfectamente su papel. Es notorio que el personaje principal es capaz de hacer todo lo posible para alcanzar su objetivo, lo cual parece destruir una parte de su personalidad.

Una de las escenas más emblemáticas del filme se muestra cuando en medio de estos ataques de alucinación se prolifera el daño a su cuerpo, es así que Nina comienza a observar que su piel comienza a desprenderse, a volverse polvo o las renuentes dislocaciones fisionómicas que suceden en su imaginación; realmente su cuerpo empieza a sufrir daños como, salpullidos y dolor de articulaciones. En este filme es posible explorar que el cuerpo no es algo determinado, no es algo fijo.

La disciplina como el ballet, más que formar al cuerpo parecen deformarlo, mientras que la estricta técnica remueve la naturaleza al cuerpo, y en particular algunas veces pasa con las disciplinas artísticas. Deleuze con el concepto cuerpo sin órganos está en contra de organismo, del orden, de los dispositivos, de ahí la osadía de liberar al cuerpo disciplinado, esto se puede ejemplificar cuando Nina lucha

contra su propio cuerpo disciplinado. En alguna escena Thomas reclama a Nina su exceso de rigidez y su técnica que no ayudan a su papel, ni a su desenvolvimiento en el escenario, lo cual no la dejan fluir con total soltura y expresarse. Nina lucha contra sí misma, contra su propia sistematicidad y lejos de parecer negativo u obsesivo, también se lleva a sí misma al límite en búsqueda de lo perfecto e imperfecto de su corporalidad, porque ella debe permitirse cambiar y auto-descubrirse desde el devenir y sus posibilidades.

En el film hay un camino de transformación que es inverso al del Lago de los cisnes. En la obra de Chaikovski se parte de la degradación (la princesa convertida en cisne por obra de la magia) para intentar recuperar la forma superior, humana, por mediación del amor verdadero. En la obra de Aronofsky se parte de la perfección (como intérprete) alcanzada por Nina para devenir-cisne. En el primer caso cabe hablar de perfección deformación-degradación; en el segundo, no. Nina no desea recuperar una perfección perdida por efecto de las fuerzas oscuras de la magia, sino crear en su acción, en su imaginación y en su pensamiento una realidad diferente, más alta, a la que llama perfección. El deseo de Nina es devenir cisne. No quiere alcanzar la perfección del cuerpo sino experimentar lo que el cuerpo puede. (Etchegaray, 2016, pág. 282)

En esta cinta Aronofsky se ha invertido la historia *El Lago de los Cisnes*. Chaikovski narraba el desenlace de una hermosa mujer que a causa de una terrible maldición perdía su forma humana y se transforme en un cisne; pues el fin en la historia es la recuperación del cuerpo humano de una mujer lo cual puede volverse posible debido al efecto del amor, es así que Chaikovski plantea que solo el amor del príncipe puede regresarle la naturaleza y su humanidad, puede regresarle la luz y lo bueno a su vida. Pero en la obra de Darren Aronofsky los papeles se invierten porque la protagonista principal representa todo lo bueno, lo bello y la luz. Nina es

una ingenua chica que ama el ballet, al igual que lleva una vida perfecta, una vida de rutina, pero tiene que explorar el azaroso mundo del cisne para poder interpretarlo, es ahí donde surge el conflicto, porque el cisne mantiene un significado de sexualidad, los errores, la crueldad, el mundo del pecado y la banalidad. Nina debe experimentar el mundo del cisne que significa cambio, devenir, etc. Ese mundo imperfecto que debe afrontar, pues acontece un semblante de infancia y de madurez.

Aronofsky plasma el deseo de Nina por devenir en un cisne, pues para ella la perfección ya no tiene un esquema en lo bello y la luz, más bien la perfección ha configurado en el cambio pues resulta interpolarse un nuevo pliegue. Es así que la transformación del personaje a un cisne cobra sentido si se mira desde este trasfondo en el que los papeles que Chaikovski interpuso en *El Lago de los Cisnes* se invierten, pues Aronofsky comunica visualmente la metamorfosis de Nina a un cisne. Pongamos de ejemplo el pliegue de un papel el cual la primera forma tiene que ver con su cualidad plana, pero puede cambiar de forma y convertirse en un barco de papel o en cualquier forma de un origami, para lograr esto; Se destruye la primera forma y se crea otra, en ese sentido el film de Aronofsky se justifica esta idea del cambio donde se tiene que destruir la primera figura de esta imagen del personaje y se crea otra debido al influjo de la temporalidad.

Con esta metáfora Deleuze plantearía que la esencia del ser humano siempre aspira al cambio y a la transformación, porque nunca puede estar en quietud, ya que siempre se encuentra en movimiento, en devenir y que el ser humano no puede ser automatizado o vivir bajo una rutina porque en su naturaleza se encuentra el caos y el conflicto por buscar nuevos sentidos.

La imagen de un cuerpo vivo es aquella que en su plano existencial nunca deja de regenerarse, formarse, de ser en potencia; por ejemplo, con el film *Día de la Marmota (1993)*, el personaje de Phil Connors al observar siempre se repite el mismo día una y otra vez mientras que desde un individualismo narcisista toma ventaja de ello, pero conforme ocurren acontecimientos que tienen que ver con el amor y la compasión por los otros Phil concluye que debe mejorar como ser

humano, en ese sentido el cuerpo nunca es un sistema dado pues no tiene una finalidad en sí mismo, porque siempre se encuentra un movimiento nuevo, un pliegue nuevo, el cual debe aspirar a mejorar y no a estropear su ser.

Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que lo que hace de órganos (¿lobos, ojos de lobos, mandíbulas de lobos?) se distribuye según fenómenos de masa, siguiendo movimientos brownianos, bajo la forma de multiplicidades moleculares. El desierto está poblado. El cuerpo sin órganos se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo. No es un cuerpo muerto, es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organiza.
(Deleuze, Guattari,, 1980, pág. 37)

Deleuze describe que el cuerpo en calidad molecular y de materia, ejerce un movimiento browniano, que se comporta aleatoriamente, pues su dirección es muy particular, después de la quietud tiene cambios espontáneos y no detiene su flujo porque está en constante movimiento, en constante fricción.

Deleuze arroja al individuo al devenir y al azar del tiempo, porque el sujeto como naturaleza tiende evolucionar, mientras debe superar la diferentes dificultades y vivencias cumpliendo pliegues distintos por ejemplo una semilla que se transforma en un árbol y el árbol podía transformarse en leña que cualquier leñador algún día cortará, para luego convertirse en una mesa. Pareciera el ser en su sustancia aspira a transformarse y a devenir en diferentes formas por efecto de un constante flujo del tiempo.

El Empirismo Trascendental y el Pensamiento de lo subjetivo en Deleuze

El termino empirismo trascendental es utilizado por Deleuze en pocas ocasiones, pero conserva un gran significado en su filosofía, así como también se relaciona muy

profundamente con la temática del cine; desde la escolástica se manejaba este término para referirse a distintas cuestiones, en el periodo medieval se desarrolló este término con diferentes fines. Tomás de Aquino señalaba que había categorías trascendentales para señalar los atributos de Dios: ser (*ens*), cosa (*res*), uno (*unum*), bueno (*bonum*), verdad (*verum*), alguno (*aliquid*). En el Renacimiento algunos autores como Giordano Bruno, Campanella, así como filósofos empiristas y racionalistas atribuyeron un significado a este término.

Para Deleuze, la tentativa *trascendental* cuestiona toda actividad y actitud natural porque no se puede deducir que un objeto es algo dado; pensemos en este como algo “que están por constituirse” “como algo que deviene hacia sus posibilidades” o que se está constituyéndose en un espacio temporal. Es así que lo trascendental no se define como un resultado general o definición de los objetos, ni en una función de lo dado, más bien lo trascendental extrapola un modo de estudiar a los objetos desde una aplicación distinta, el cual Deleuze mezcla con una clase de empirismo derivado de su maestro Hume y refiere como *empirismo trascendental*.

Con el concepto de empirismo se examina en la obra: *Empirisme et Subjectivité* donde Deleuze nos acerca Hume y un interesante problema que refiere a la experiencia, el cual parece una adaptación del empirismo hacia nuevos problemas. Mediante una breve recapitulación histórica del empirismo, se podría observar que esta doctrina filosófica surge en oposición al proyecto del racionalismo, porque el postulado del empirismo aplica en que todo conocimiento comienza con la experiencia.

Deleuze se acerca al empirismo, porque sugiere que la manera kantiana de entender el empirismo en una versión que obedece a delimitantes. En otro caso el filósofo comprende el fenómeno de la experiencia que puede de ir más lejos y que se encuentra en correlación con la temporalidad, desde ese sentido, al entendimiento de la experiencia se le ha impuesto una serie de parámetros en integración al conocimiento o al razonamiento, pero no siempre hay una misma forma experiencia para todos los individuos, pues cada uno experimenta situaciones distintas y obtiene conocimientos con matices distintos desde su singularidad.

Desde la doctrina en Hume, estima Deleuze, que hay algo que le llama la atención, de ahí se hace referencia a puntos importantes como las impresiones atómicas que se producen en la experiencia y otras como las relaciones por asociación, de aquí emerge una propuesta central del empirismo en Deleuze. *“Las relaciones entre impresiones que conducen a la formación de asociaciones en las que se funda el conocimiento, no derivan de la experiencia y van, en rigor, siempre más allá de ella. En tanto las impresiones son estrictamente atómicas, las relaciones que se establecen entre ellas sobrepasan a la experiencia en cuyo seno éstas emergen”* (Vargas, 2011, pág. 4)

La obra (E y S), hace visible un interés por la fuente de la experiencia, pero aquí no solo se presenta un empirismo tradicional, si no que se apuesta por una naturaleza humana que va más allá de la experiencia, piénsese que es un rebasamiento de las cualidades humanas. Es así que *lo trascendental* no se puede delimitar por lo dado, sino que debe siempre ir más allá, utilizando la razón para este propósito. La investigación de Deleuze sobre Hume sustenta un primer desarrollo del concepto “empirismo trascendental”. Es posible que surja diversas críticas y algunas confusiones sobre este concepto, lo cierto es que la tentativa Deleuziana explora un modelo diferente de experiencia que se sustente a sí mismo desde el empirismo en Hume, pero que es percibido y explicado desde un ángulo distinto.

Respecto a la obra *(E.S)*, Deleuze pretende justificar la idea de subjetividad a partir del empirismo en Hume ¿Y por qué motivo? El filósofo nos construye una primera idea de “empirismo trascendental” el cual vincula con el término subjetividad, pues la experiencia solo se ha mantenido dentro de los límites generales donde se despliegan una lógica de determinación y delimitación objetiva ante la vista de un sujeto racional que generaliza una clase experiencia tradicional. Deleuze pretende encontrar una vía distinta de la lógica de lo dado y pretende construir un punto de vista genético donde no están dados ni los objetos o los seres vivos, sino que estos mismos están sometidos al azar y el tiempo, por ende es posible la subjetividad y pues pensemos en seres vivos en una cualidad de posibilidad; en ese sentido el sujeto racional que observa los hechos debe de atender a una experiencia que va

más allá de lo dado, en el cual la realidad también hace posible aquellas acciones y pensamientos distintos .

Asimismo ¿Puede haber un empirismo que va más allá de la experiencia? En la propuesta de Deleuze lo que se busca explicar y justificar es un empirismo que significativamente se encuentra como subjetividad y que consiste en explicar que emergen eventos distintos desde experiencias particulares las cuales producen conocimientos particulares, es así que Deleuze nos presenta el problema del hábito.

La cuestión central a abordar acá dirá relación con cómo aquello que se forma gradualmente a partir de la experiencia dada, puede estar más allá de ella. La explicación Deleuze la encuentra en el que denomina de manera más particular como problema del hábito. El hábito es precisamente el que opera el salto desde las impresiones atómicas en la experiencia hasta la conformación de tendencias e incluso principios que van más allá de lo dado. (Deleuze, 1953, pág. 6)

El problema del hábito aparece en un primer momento en las investigaciones que Deleuze que realiza sobre Hume (ES). Con el concepto del hábito se da ese salto para describir una experiencia que está más allá. Lo cual, se puede tomar como una simple pretensión a la propuesta de un empirismo trascendental, pero hay que recordar que desde un primer momento la propuesta surge en dirección a encontrar otra manera de manifestación del empirismo, el cual puede dar cuenta de la subjetividad pues las experiencias están abiertas a significarse y a darse desde distintos contextos, por efecto no puede limitarse a la experiencia a un determinado sistema o a manifestarse como algo dado, sino que se dice que está más allá porque tiene márgenes que amplían los modos de experimentar el mundo aplicado desde distintos factores.

Es menester darse cuenta que el problema con el empirismo en Deleuze radica en explorar los alcances de una metafísica, pero parece idóneo pensar que el empirismo y la metafísica tengan alguna especie de conexión, dado que la

separación que se había dado desde un trasfondo histórico pareciese ponerlos en polos opuestos. Pero con el hecho de ampliar los márgenes de la experiencia, se puede preguntar ¿hasta dónde es posible delimitar experiencia? ¿Qué se puede y que no se puede experimentar? Deleuze recurre a la metafísica para ampliar los márgenes de lo posible, de ahí se puede deducir sobre una experiencia de lo posible, la cual está más allá de un proceso experiencia general.

Desde paginas anteriores, se ha explicado la importancia que el cine conserva para el pensamiento en cuanto a la creación conceptos en imágenes, pero también toma total relevancia la experiencia, pues el cine pasa a construir una experiencia de lo posible, porque el espectador no solo se lleva algo que pensar en la mente, no solo queda ahí, sino también se experimenta hechos y conflictos en el que cada uno obtiene conclusiones diferentes respecto a su propia experiencia.

Deleuze en (*E.S*) puede ponerse dos problemas simples que refiere a lo dado y que se tiene que mantener a los márgenes de un límite del conocimiento, por otro lado, el cine puede cumplir con una forma de experiencia donde haya un límite entre lo dado a la forma en que límites al conocimiento y el pensamiento desde la experiencia; por otro lado, surge la cuestión sobre si se puedan obtener vivencias, sensaciones, aprendizajes y conocimiento en el cine.

Se puede expresar que el cine es una experiencia de lo posible, así como la literatura que entre las paginas pueden compartir experiencias más allá de lo real al lector a manera de ficción, de fantasía, de misterio, etc

Deleuze el arte ofrece una experiencia que está más allá y que es movido por fuerzas que potencializan la vida hacia lo posible, en ese sentido el filósofo francés no pretende establecer un modelo de discurso basado en lo concreto de realidad, en lo dado, por el contrario, Deleuze es el filósofo de lo que busca hacer de lo virtual algo real, en ese sentido pretende poner en entre dicho los límites de la realidad, al contrastar el azar y la fuerza del cambio en búsqueda de lo virtual (de lo posible).

El genio de Deleuze reside en su noción de "empirismo trascendental": en contraste con la noción habitual de lo

trascendental como la red conceptual formal que estructura el rico flujo de datos empíricos, lo "trascendental" deleuziano es infinitamente MÁS RICO que la realidad; es el campo potencial infinito de virtualidades a partir del cual la realidad se actualiza. El término "trascendental" se utiliza aquí en el sentido filosófico estricto de condiciones de posibilidad apriori de nuestra experiencia de la realidad constituida. El acoplamiento paradójico de los opuestos (trascendental + empírico) apunta hacia un campo de experiencia más allá (o, más bien, por debajo) de la experiencia de la realidad constituida o percibida. (Zizek, 2006)

Deleuze pretende explorar la realidad en sus formas posibles de vivir, de percibirse y de manifestarse. Los trabajos de Zizek en OC (Órganos sin Cuerpo) refieren que el término empirismo trascendental describen a un plano conceptual donde los datos empíricos obedecen a una red extensa de formas posibles de vivir, de percibir y de manifestación del azar o el caos en el plano de la realidad, es por ello que Zizek agrega que lo virtual es más rico que lo real en función de sus límites, de lo dado. Deleuze busca hechos paradójicos y la inestabilidad de un mundo limitado en el que solo hay que cumplir las reglas que constituyen una realidad sometida a leyes de orden físicas y que cumple con un orden en donde se repite la vida.

Cuando se habla de tiempo en Deleuze, en principio aparece el concepto de "habito" inspirado en la filosofía de Hume. Dos de los libros en los cuales aparece este concepto son: *Empirisme et Subjectivité (E.S)* y *Différence et Répétition (D.R)*. En la primera obra Deleuze trabaja la idea de "habito", el cual vincula con los efectos de la naturaleza humana y el espíritu, en el que aparecen términos humanos como el yo, la identidad personal y el carácter.

Cabe agregar que el factor de la experiencia es muy crucial para el espíritu (el yo), pues conforme se viven experiencias, también se forman impresiones que van adquiriendo lugar en el yo, el único problema que emana del habito (la obtención de

experiencias) es el factor de la repetición, pues cuando las sucesiones en cuanto a diversos casos se repiten generalmente al encaminarse a cumplir una tendencia, lo cual estos mismos casos se repiten gradualmente y distintivamente lo único que requiere es estar más allá de la repetición.

Romper con un vicio circular, puede resultar en la búsqueda de algo nuevo, pero consigue hacer pensar que la realidad o el tiempo prestablecen un factor de tendencia en el que la repetición rige ciertos actos, y por su parte la experiencia se relaciona con ello. Generalmente buscar romper con el factor de la tendencia también implica escapar de las delimitantes que la concepción de que la mayoría de los casos establecen el resultado.

La concepción de un empirismo trascendental va más allá de la consideración de actos que se repiten y se vuelven delimitantes para la experiencia, pero con ello no se busca una especie de trascendencia fuera de este mundo, sino que se alude a una experiencia de lo posible, es así que el planteamiento de un empirismo trascendental tiene una relación interesante con la subjetividad.

La repetición aparece en el espíritu como un enigma ineludible que resulta ser contemplado desde una posición en el que el resultado cualifique un cambio, piénsese de un acto a otro en donde deba el espíritu pretende hacer emerger el cambio en cuestión. Deleuze plantea que la imaginación produce impresiones internas y que es el factor para incentivar la diferencia entre distintos casos, además de utilizarse como recurso para la anticipación de lo que deviene, en ese sentido, el elemento de la imaginación resulta corresponder de cierta manera ante la obtención de impresiones en el espíritu. Es sumamente esencial agregar que no se habla de espíritu en una relación ligada a la memoria, sino a una cuestión del yo, en el que se está expuesto al devenir temporal, es decir de un espíritu que alude a transformaciones a partir de la obtención entre diferencias e impresiones.

El espíritu también puede desenvolverse en un presente, se auto-construye, y también abre paso al futuro, lo que resulta relevante es la posibilidad de un presente viviente que se conecta con impresiones que residen en el espíritu. Es ahí cuando se vuelve problemático el concepto de hábito, por trasladar los casos que se han

repetido en el pasado hacia un momento presente, a manera de vicio circular lo cual repercute en los resultados o las predicciones futuras, en ese sentido se mantiene un tiempo que se repite desde el pasado, presente y futuro.

Aunque para obtener diferentes resultados el factor del azar puede influir en cambiar los resultados, posibilitando que una gran cantidad de actos puedan mantener flujos de cambio, en el que pueda aspirarse o incentivarse desde el espíritu aquello que pueda desencadenar en algo lo nuevo, no se trata de prever los resultados, sino plasmar desde el espíritu la novedad.

Por otro lado, el termino empirismo trascendental y el concepto habito generan un dilema complejo, cada uno de estos términos mantienen un significado distinto, pero es posible acercar estos conceptos en función de una experiencia posible que se encuentra más allá en función de producir nuevas formas de sentir, de pensar y conocer a partir de un modelo de subjetividad.

Cuando se alude al termino habito, Deleuze agrega un significado de actos que se repiten, también se apunta a hechos causales los cuales se originan a partir de acciones que los provocan, piénsese en la caída de una manzana; en aquel suceso donde la acción de dejar caer un objeto al suelo resulta interesante en cuestión de la solidez de la realidad, por otro lado, si el suceso se repitiera ocurriría lo mismo, la manzana caería al suelo. Deleuze atribuye que la manera más objetiva de ver la realidad reside en la repetición de eventos y examinar sus causas, las cuales nos llevan a experimentar la realidad desde un trasfondo donde los eventos repetitivos obtienen mayor relevancia, pero sería posible que puedan surgir eventos no repetitivos, en donde el azar haga que estos eventos sean impredecibles y que ocasionen un nuevo evento en función de una diferencia.

Bergson, *Ensayo Sobre Los Datos Inmediatos de la Conciencia* (1927) se había planteado este dilema, en función de una conciencia que percibe y piensa instantes, unos después de otros. Bergson pone como ejemplo la repetición de ruidos de un martillo.

Así, cuando oímos una serie de martillazos, los sonidos forman una melodía indivisible en tanto que sensaciones puras y dan además lugar a lo que hemos llamado un progreso dinámico; pero, sabiendo que actúa la misma causa objetiva, dividimos ese progreso en fases, que consideramos entonces como idénticas; y no pudiendo ya concebirse esta multiplicidad de términos idénticos más que por su despliegue en el espacio, llegamos asimismo necesariamente a la idea de un tiempo homogéneo, imagen simbólica de la duración real. (Bergson, 1927).

Bergson agrega que cuando se escucha una serie de martillazos los sonidos parecen repetirse, lo cual hace creer en el oyente que un mismo hecho se repite una gran cantidad de veces, pero la idea de que la temporalidad o la duración actúa frente a esta acción es algo que puede mirarse, en como una sucesión entre instantes de sonidos le siguen unos de otros, pero Bergson alude a que en esta cantidad de martillazos puede emerger un cambio ya sea en el ritmo de los golpes o en la intensidad con la que se emprende los martillazos puede cambiar o variar, en ese sentido concebir la diferencia en un fenómeno que puede parecer repetitivo puede originar en algo totalmente nuevo, aunque en cierta preposición resulte una propuesta algo intrigante.

Deleuze en (*E.S*) revela que en otros de los casos la experiencia que se generaliza también limita el conocimiento en función de un modelo concreto y objetivo, en el que los casos que se repiten son fenómenos de estudio y predicción, en ese sentido, el factor de la experiencia se limita a exponer casos que solo puede repetirse, pero para el filósofo se mantiene otro modelo de experiencia que emana en una clase de subjetividad, que emerge desde un modo particular o espiritual en el cual cada individuo produce conocimiento en base a experiencias particulares.

Hemos creído encontrar la esencia del empirismo en el problema preciso de la subjetividad. Pero ante todo nos preguntaremos cómo se define ésta. El sujeto se define por

un movimiento y como un movimiento, movimiento de desarrollarse a sí mismo. Lo que se desarrolla es sujeto. Ese es el único contenido que se le puede dar a la idea de subjetividad: la mediación, la trascendencia. Pero observaremos que el movimiento de desarrollarse a sí mismo o de llegar a ser otro es doble: el sujeto se supera; el sujeto se reflexiona (Deleuze, 1953, pág. 91).

Deleuze agrega que el problema del empirismo en Hume se traduce en el problema de la subjetividad y que después de todo este término también mantiene un significado, en el cual el ente produce un movimiento propio, dado por condiciones particulares y que no se repite en cuestión de actos o logre predecirse en un acto futuro.

La concepción de subjetividad para Deleuze no se basa en los modelos preestablecidos de la época que abordan el dilema. El filósofo vincula el empirismo de Hume al concepto de subjetividad, pero mantiene una particularidad genuina que se explica con la idea del devenir. En ese sentido, para Deleuze el sujeto no es algo que se encuentra fijo o establecido en algún lugar, sino es aquel que se encuentra en movimiento por naturaleza, donde emerge una genuina transformación que no obedece a un orden o a un factor de repetición pues los actos humanos mantienen una inestabilidad al momento de efectuarse; piénsese en que las maneras de actuar del individuo son impredecibles, y aunque parecen preverse mediante métodos de probabilidad que intentan demostrar la repetición de actos, de algún modo emerge el factor de lo impredecible.

Para Deleuze la naturaleza del sujeto encuentra su flujo en el movimiento, un factor decisivo ante las cuestiones causales que intentan prever los actos, en función de una vida irrepetible en el que se busca la transformación y llevar al límite la propia existencia al afrontar acontecimientos nuevos impulsados por el azar y el devenir.

CONCLUSIONES GENERALES

Apropósito de la idea de tiempo e imagen consideramos pertinente realizar conclusiones generales.

Capítulo 1.

- 1) El problema recae en una suerte de tiempo lineal y de una representación en la vida, el cual es uno de los primeros dilemas hallados en el primer capítulo, el cual consiste en el uso del cine como un entretenimiento por el entretenimiento contruidos de tópicos, el cual genera objetos de deseo.
- 2) Llegamos a la conclusión de que Deleuze establece una clase de reflexión en el cine; es decir que el cine reflexiona sobre la vida.
- 3) La propuesta de Deleuze concluye en buscar una nueva suerte de creencia y fe en la vida desde la pantalla, pues pretende que las imágenes cinematográficas le regresen el valor a la vida misma después de la decadencia de la guerra y el pesimismo del hombre frente a la existencia.
- 4) La imagen-movimiento revoluciona la manera de vivir de una época, desde que el hombre comienza a compartir información, emociones, narrar historias desde una pantalla.

Capítulo 2.

- 5) Deleuze considera al cine como una clase de imagen temporal en un estado puro que se ha desdoblado de la realidad y que tiene una cualidad similar a la memoria. La imagen cinematográfica posee cualidades virtuales por ambas razones. Es así que iniciamos desde una cualidad del tiempo en las imágenes que resulta en un estudio de lo virtual.
- 6) Deleuze expone que la imagen-sueño en el cine es una suerte de imagen virtual que es producida desde flujo imaginario, pues el cineasta comparte sueños desde el proyector a todo el público que mira un filme, aunque esta cualidad la refiere con una naturaleza falsa, pues los sueños no son algo dado en la realidad, en ese sentido se justifica afirmando que la imagen sueño en el cine explora los límites de una realidad de lo posible. La imagen

sueño organiza las experiencias individuales para mostrarnos una clase de interpretación como cuando recurrentemente le damos interpretación a los sueños que solemos obtener.

- 7) La imagen sueño como posibilidad y virtualidad poseen las cualidades de potenciar la vida. Por tanto, la acción del sueño en el cine es una cualidad que hace emerger una nueva fe que inspiran a mejorar la vida.
- 8) La imagen cinematográfica es una imagen virtual, una cualidad que se ha liberado con el cine moderno, asimismo, comparte un vínculo con las percepciones y los signos. Las imágenes son signos.
- 9) La virtualidad conserva el significado de posibilidad y de aquello que se encuentra en potencia de ser, aunque no es algo actual, pero que comparte un vínculo con el presente, desde un intercambio. Sería una idea muy miserable pensar que lo virtual imita la realidad, o es una imagen falsa de la realidad; desde luego que lo virtual tiene su propio flujo temporal como una realidad de lo posible.
- 10) La imagen virtual según Deleuze se construye de percepciones y signos, en el cual se pueden obtener nuevas percepciones desde las imágenes, por ejemplo, desde un color hasta la forma de un murciélago, pues cuando esta clase de imágenes se proyectan desde el cine se producen nuevas percepciones en el espectador antes de la experiencia fílmica.
- 11) Deleuze pretende llevar lo virtual hacia lo real; ósea hacer de lo virtual algo real, porque pretende llevar a la realidad la paradoja y la posibilidad, por ejemplo, con el experimento de Schrödinger, en el que se afirma que un gato dentro de una caja se encuentra vivo y muerto, estas dos posibles verdades conviven. El cine nos piensa desde una clase de mundo como posibilidad.
- 12) La Imagen Virtual se compone de signos, piénsese que las imágenes son signos que expresan ideas las cuales no solo se pueden quedar dentro en la pantalla, sino se expanden en el exterior en la realidad, por ello se atribuye la intercepción de una imagen cristal.

Capítulo 3

- 13) El cine y la filosofía comparten una curiosa relación desde las cuestiones políticas, estéticas y de lenguaje, lo cual se obtiene como resultado una clase de pensamiento cinematográfico, lo que Alain Badiou llamaba como una nueva síntesis.
- 14) El montaje es un recurso técnico del cual se puede producir un pensamiento peculiar en el cine, desde una cualidad artística. Lo que quiere decir que el pensamiento en el cine evoca de las imágenes que produce. Por tanto, se puede hacer referencia a una filosofía del cine.
- 15) La filosofía y el cine comparten un vínculo que tiene que ver con el lenguaje, es claro. A menudo la filosofía del lenguaje se centra en estudiar los dilemas e implicaciones que refieren al lenguaje
- 16) Recurrentemente hemos explicado que la filosofía debe estar al servicio de un pensamiento que refiera a la vida, es así que proponemos que el cine interpreta la vida y la piensa desde sus propias posibilidades; desde acciones cotidianas que emergen de temas como el amor, la muerte, la moral, las decisiones, etc; las cuales resultan complejas para el sujeto comprender desde una percepción individual. Por ello enfatizamos en que el cine hace emerger un pensamiento de lo otro.
- 17) El cine político (en calidad de pensamiento); Deleuze nos presenta un cine de las minorías y de los oprimidos; podría pensarse en grupos minoritarios que tiene un proyecto cultural o conserva tradiciones distintas; con el fin de tartamudear nuevos lenguajes; en ese sentido se simplifican en función de llevar la cámara hacia distintas formas de pensamientos y prestar la importancia sobre el ser cultural.
- 18) En un el último apartado especulamos sobre una filosofía del cine como narrativa de ciencia ficción y pensamiento de lo posible, el cual se basa en pensar desde el terreno de la imaginación y la especulación sobre lo que pasaría si el hombre pudiese viajar en el tiempo o sobre los impactos de la tecnología en la sociedad, además de explorar teorías filosóficas.

19) Como esta tesis es una investigación sobre el tiempo y las imágenes, concluimos que el ser mismo que Deleuze busca es el tiempo

BIBLIOGRAFÍA

1. Antonin, Artaud (s.f.). *Me Sobra Un Cuerpo*. Clandestina.
2. Alain Badiou. (2004). *Pensar el Cine 1: Imagen, Ética y Filosofía*. Buenos Aires Argentina: Bordes Manantial.
3. Henri Bergson. (1927). *Ensayo Sobre Los Datos Inmediatos de la Conciencia*. Francia: Presses Universitaires de France.
4. Felicity Colman. (2011). *DELEUZE AND CINEMA*. New York: Oxford.
5. Antonio Costa. (1991). *Saber Cine*. Barcelona: Paidós.
6. Guy Debord. (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. Ginger.
7. Gilles Deleuze. (1953). *Empirismo y subjetividad*. Francia: Gedisa.
8. Gilles Deleuze. (1983). *La Imagen Movimiento*. París: Paidós.
9. Gilles Deleuze. (1983) *La Imagen Movimiento*. París: Paidós.
10. Gilles Deleuze. (1985). *La Imagen-Tiempo (Estudios sobre cine 2)*. Barcelona: Paidós.
11. Gilles Deleuze. (2011). *Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
12. Gilles Deleuze. (1985). *La Imagen-Tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
13. Gilles Deleuze . (1990). *Conversaciones*. París: Éditions de Minuit.
14. Gilles Deleuze. (1968). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires Argentina: Anorrotu.
15. Gilles Deleuze. (1990). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
16. Gilles Deleuze. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
17. Gilles Deleuze. (2012). *CONTRIBUCIÓN A LA GUERRA EN CURSO*. TARNAC: ERRATA NATURAE.
18. Gilles Deleuze. (2005). *DERRAMES (entre el capitalismo y la esquizofrenia)*. Buenos Aires: Cactus.

19. Gilles Deleuze, Felix Guattari. (1980). *MIL MESETAS (Capitalismo y esquizofrenía)*. Paris: PRE-TEXROS.
20. Umberto Eco. (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. FLeCos.
21. Abraham Zunino Pablo Enrique. (2020). *DELEUZE: EL LABERINTO*. Buenos Aires: Teseo.
22. Ricardo Etchegaray. (2016). *Acontecimiento y Creatividad en la filosofía de Gilles Deleuze*. Buenos Aires: UNLaM.
23. Horacio Muñoz Fernández. (2020). *Filosofía y Cine*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
24. Luis Enrique Íñigo Fernández. (2017). *Breve Historia De La Ciencia Ficción*. España: Nowtilus.
25. Gilles Deleuze, Felix Guattari. (1968). *MIL MESETAS (Capitalismo y esquizofre)*. Paris: PRE-TEXTOS.
26. Roman Gubern. (,1969:). *Historia del Cine*. Anagrama: Barcelona.
27. Steven Gubser. (2019). *El Pequeño Libro de la Teoría de Cuerdas* . Barcelona: Planeta.
28. Immanuel Kant. (1970). *Crítica del juicio*. Austral: España.
29. Lapoujade, D. (2016). *DELEUZE, LOS MOVIMIENTOS ABERRANTES*. Argentina: Editorial Cactus.
30. Edgar Morin. (1972). *El Cine o el Hombre Imaginario*. Paris: Seix Barral.
31. Rene Schérer. (2002). *Miradas Sobre Deleuze*. Buenos Aires: Cactus,.
32. Soich,. (2014). *DELEUZE Y LAS FUENTES DE SU FILOSOFÍA* . Buenos Aires: La Almohada.
33. Gonzalo Patricio Montenegro Vargas. (2011). *Empirismo Trascendental*. Santiago: Universidad de Chile.
34. Slavoj Zizek. (2006). *ÓRGANOS SIN CUERPO (Sobre Deleuze y consecuencias)*. España: PRE-TEXTOS .
35. FRANCOIS ZOURABICHVILI. (2007). *EL VOCABULARIO DE DELEUZE*. Buenos Aires : Atuel.