

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL



Facultad De Humanidades

Lic. en Filosofía

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Filosofía

Presentado por:

Diego Fernando Ortega Rojas

Bogotá, D C Colombia

2014

El Concepto de Choque Cerebral

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Filosofía

Presentado por:

Diego Fernando Ortega Rojas

Dirigido por:

Consuelo Pabón

UNIVERSIDAD PEGAGÓGICA NACIONAL

Facultad De Humanidades

Lic. en Filosofía

Bogotá, D C Colombia

2014

A mi tutora de grado, Consuelo Pabón,

*“Y con esto vuelvo al mismo lugar del que partí: El nacimiento de la tragedia fue
Mi primera inversión de todos los valores, así, yo, el último discípulo del
Filósofo Dionisio, así, el maestro del eterno retorno,
Vuelvo a colocarme en el terreno del que brotó mi voluntad y mi poder”
Friedrich Nietzsche*

Agradezco a mis padres, profesores, y en especial a mi tutora Consuelo Pabón, por su dedicación y apoyo, quien me enseñó que el pensamiento habita en el límite de lo impensable.

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	El concepto de choque cerebral
Autor(es)	Diego Fernando Ortega Rojas
Director	Pabòn Consuelo
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional. 2014. 84 pág.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Imagen-movimiento, Imagen-tiempo, Imagen-pensamiento.

2. Descripción
<p>Trabajo resultado de la <i>Investigación</i>, dirigida por la profesora Dr. Consuelo Pabòn, presentada para tener el título de <i>Licenciado en filosofía</i> en el programa de Licenciatura del Departamento de Ciencias Sociales de la facultad de Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional. El presente trabajo de propone el concepto de "choque cerebral" presente implícitamente en la taxonomía cinematográfica del filósofo francés, Gilles Deleuze, concepto constantemente sugerido en los libros Estudios sobre cine 1 y 2, desarrollando en este escrito sus dos sentidos opuestos y complementarios, el choque dialéctico y el choque paradójico. En consecuencia, se encontrará en este trabajo una investigación filosófica y conceptual, del concepto "choque cerebral", desde los signos imagen-movimiento e imagen-tiempo, los cuales introducen la posibilidad de una relación entre la filosofía y el cine, y en última instancia, una relación entre la imagen y el pensamiento.</p>

3. Fuentes
<p>Aisain, E. A. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. Eikasía , 93-111.</p> <p>Artaud, A. (1982). El cine. Alianza Editorial.</p> <p>Asiain, E. A. (2007). La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía. Observaciones Filosóficas- n5 , 1-13.</p> <p>Deleuze. (2011). ¿Qué es la filosofía? Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.</p>

Deleuze, G. (2009). Bergson y las imágenes. Cine I. Trad. Sebastián Puente y Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (1988). Diferencia y repetición. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Ediciones Jucar.

Deleuze, G. (1983). La imagen-movimiento, estudios sobre cine I. Trad. Irne Agoff. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1987). La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2. Trad. Irne Agoff España: Paidós.

Deleuze, G. (2011). Lógica del sentido. Trad. Miguel Morey. México: Paidós.

Deleuze, G. (2011). Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II. Trad. Sebastián Puente y Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (2008). Pintura, el concepto de diagrama. Buenos Aires: Equipo editorial Cactus.

Garavito, E. (1999). Escritos Escogidos. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Lacolla, E. (2008). El cine en su época: una historia política del filme. Argentina: Comunicarte.

Marin, J. (Vol. XXII, N 1, 2010.). La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett Bergson. ARETÉ, pp. 51-68.

Terre, J. (1994). Ojos rojos. Tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, 42-51.

4. Contenidos

Nos ocuparemos en el presente trabajo de estudiar el concepto de "choque cerebral" presente en la taxonomía cinematográfica del filósofo francés, Gilles Deleuze, concepto constantemente sugerido en los libros Estudios sobre cine 1 y 2, desarrollando en este escrito sus dos sentidos opuestos y complementarios, el choque dialéctico y el choque paradójico. En consecuencia, se encontrará en este trabajo una investigación filosófica y conceptual, del concepto "choque cerebral", desde los signos imagen-movimiento e imagen-tiempo, los cuales introducen la posibilidad de una relación entre la filosofía y el cine, y en última instancia, una relación entre la imagen y el pensamiento.

5. Metodología

Es un hecho ampliamente conocido la influencia que tuvo Henri Bergson en la taxonomía cinematográfica expuesta en los libros Estudios sobre cine 1 y 2 de Gilles Deleuze. En el ensayo de clasificación de las imágenes, se toma como referencia la concepción de movimiento de Bergson para estudiar el complejo movimiento de la imagen cinematográfica, sin reducirlo a una falsificación, inmovilizarlo o condenarlo como una reproducción, en consecuencia, Deleuze se

inclina por considerar las imágenes cinematográficas como signos, irreductibles a enunciados que desconocerían su movimiento, de acuerdo a los estudios de Marti, J (2010), en su escrito La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson afirma que “La filosofía del cine de Deleuze considera a las imágenes como signos. De aquí su referencia constante a Pierce y su rechazo a la semiótica de tendencia lingüística que sustituye la imagen por un enunciado” (52) De esta forma, La taxonomía estudia el cine en función de dos signos claves, Imagen-movimiento e Imagen-tiempo.

Deleuze plantea la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, como signos que están profundamente relacionados con los cambios que sufrió el cine durante el periodo de la primera y segunda guerra mundial. Los dos pilares conceptuales de la taxonomía cinematográfica son tanto el movimiento como el tiempo, a través de los cuales, se plantea una relación entre la filosofía y el cine, y en última instancia, entre el cine y el pensamiento. En esta relación, el presente trabajo propone el concepto de “Choque Cerebral”, como la posibilidad de que la imagen cinematográfica se relacione con lo profundo del pensamiento, y logre petrificar, aturdir, literalmente chocar al espectador incentivando así el pensamiento.

Con el estudio de la taxonomía cinematográfica, este trabajo pretende distinguir dos tipos de choque cerebral que se encuentran implícitos en los libros Estudios sobre cine 1 y 2, El concepto de choque dialectico, el cual se ve claramente en las películas de Serguéi Eisenstein, director que corresponde al cine clásico de la Imagen-movimiento, y El choque paradójico, presente en el cine moderno de la imagen-tiempo, como es el caso del director Robbe Grillet. Cabe resaltar que en este trabajo no se encontrara una reconstrucción exhaustiva de la taxonomía cinematográfica Deleuziana, por el contrario, el autor de este escrito se ha inclinado por realizar un estudio rizomático de los signos cinematográficos que podrían ayudar a esbozar el concepto de choque cerebral en sus dos sentidos opuestos.

El presente trabajo estudia los dos sentidos del concepto de choque cerebral, se estudia el concepto de choque dialectico, retomando los conceptos clave de la taxonomía cinematográfica Deleuziana que ayudan a comprender como la imagen podría incentivar a pensar. En este capítulo, se esbozará el concepto de imagen-movimiento desde las tesis sobre el movimiento de Bergson, realizando un énfasis en los tres tipos de imágenes que desde el movimiento se despliegan, y que, en el caso de la imagen-acción, estructura una forma de cine susceptible de ser utilizada para la manipulación. Finalmente, se estudia la hipótesis de un “choque cerebral” en su sentido dialectico, a través de la película El acorazado Potemkin del director Serguéi Eisenstein.

En el segundo capítulo se esbozan las condiciones de posibilidad del concepto de choque paradójico, en este sentido, se ofrece un acercamiento a la crisis de la imagen-movimiento y el surgimiento de una imagen-tiempo, a partir del cine italiano de la post guerra y la nueva ola francesa. Se resalta en este escrito, como el gran avance de estos géneros, consistió en introducir un nuevo esquema de cine, en el cual, el tiempo no se supedita al movimiento, cuestionando el esquema del cine clásico bajo la imagen-movimiento, y posibilitando el surgimiento de la imagen-tiempo, imagen que infiere otro tipo de relaciones con el pensamiento

del espectador, en efecto, la imagen tiene un efecto sobre el pensamiento de Choque cerebral, no dialecticos, sino paradójicos. Finalmente se estudia la hipótesis del concepto de choque cerebral en su sentido paradójico, a través del director Robbe Grillet y su película, la bella cautiva.

6. Conclusiones

Se insiste en la posibilidad de que la imagen cinematográfica pudiera incentivar el pensamiento, más allá de la opinión y la manipulación, más allá de la doxa y el cliché. Por esta razón hemos estudiado el concepto de choque cerebral, concepto el cual es sugerido constantemente en la filosofía Deleuziana, y que en última instancia, significa una herramienta con la que se puede incentivar, forzar, chocar el pensamiento del espectador. En consecuencia, en el último capítulo se intentó plantear la posibilidad de pensar el concepto de choque cerebral en un sentido paradójico, utilizando como medio el cristal del tiempo, imagen que integra el punto de indiscernibilidad de lo actual y lo virtual, y en última instancia, posibilita pensar que el cine pueda integrar paradojas del tiempo, como el caso de un pasado y un futuro que evade el presente, como es caso de un sueño y un recuerdo que evade la realidad. Pero en última medida, siempre hay una coexistencia de dos o más sentidos opuestos y complementarios, sobre un mismo plano, la imagen cinematográfica.

De esta forma, el concepto de choque dialéctico y choque paradójico, son las dos caras diferentes del concepto de choque cerebral que aquí se plantea, como la posibilidad de que la imagen pueda relacionarse con lo profundo del pensamiento, e introducir un forzamiento sobre el espectador. En este sentido, desde el signo imagen-movimiento, se planteo con el director Serguéi Eisenstein, el concepto de choque dialéctico, el cual, era susceptible de ser una herramienta del fascismo, de la propaganda de masas y establecimiento de la doxa y el cliché. Ahora bien, el choque paradójico significa su otra cara, su doble, su otra posibilidad, el choque paradójico no estructura un encadenamiento entre imágenes, una sucesión de acciones o reacciones, ni siquiera una trama, en síntesis no afirma un único sentido posible, El choque paradójico, distribuye las imágenes en el azar, destruye las acciones y reacciones, inmoviliza a los personajes de la película a través de situaciones que lo desbordan y exceden sus capacidades, eliminando una única trama posible, por múltiples posibilidades de interpretación de leyes, de sentidos en sus imágenes mentales, en rigor, a firma dos o más sentidos posibles en la imagen que chocan y petrifican el pensamiento.

Elaborado por:	Diego Fernando Ortega Rojas.
Revisado por:	Consuelo Pabòn.

Fecha de elaboración del Resumen:	11	06	2014
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	12
SER UN LICENCIADO EN FILOSOFÍA.....	12
ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE CHOQUE CEREBRAL.....	13
CAPITULO 1: ACERCAMIENTO A LA IMAGEN-MOVIMIENTO.....	16
APLICACIÓN AL CINE DE LAS TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO DE BERGSON, ENCUADRE, PLANO Y MONTAJE.....	21
LOS TRES AVATARES DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO.....	26
LAS FORMAS DE LA IMAGEN-ACCION S-A-S, A-S-A.....	29
EL TÓPICO CINEMATOGRAFICO.....	32
EISENSTEIN Y EL CHOQUE DIALÉCTICO.....	41
EL ACORAZADO POTENKIM Y EL CHOQUE DIALÉCTICO.....	44
CAPITULO 2: ACERCAMIENTO A LA IMAGEN-TIEMPO.....	56
HITCHCOCK Y LA IMAGEN-MENTAL, LA RELACIÓN ENTRE OBJETOS DIVERSOS:.....	60
LAS IMÁGENES ÓPTICO SONORAS PURAS, LO INTOLERABLE EN EL MUNDO E IMPENSABLE EN EL PENSAMIENTO:.....	64
LA IMAGEN-TIEMPO, Y LOS CRISTALES DEL TIEMPO.....	70
EL CRISTAL DEL TIEMPO.....	76
ROBBE GRILLET Y EL CHOQUE PARADOJICO.....	82
CONCLUSIONES:.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	89

El Concepto de Choque Cerebral

“El cine es un 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, La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2, 1987)

RESUMEN:

Nos ocuparemos en el presente trabajo de estudiar el concepto de “choque cerebral” presente en la taxonomía cinematográfica del filósofo francés, Gilles Deleuze, concepto constantemente sugerido en los libros *Estudios sobre cine 1 y 2*, desarrollando en este escrito sus dos sentidos opuestos y complementarios, el choque dialéctico y el choque paradójico. En consecuencia, se encontrará en este trabajo una investigación filosófica y conceptual, del concepto “choque cerebral”, desde los signos imagen-movimiento e imagen-tiempo, los cuales introducen la posibilidad de una relación entre la filosofía y el cine, y en última instancia, una relación entre la imagen y el pensamiento.

Palabras Clave: Imagen-tiempo, Imagen-movimiento, Imagen-pensamiento.

*“¿y qué sería pensar si el pensamiento no se midiera incesantemente con el caos?
La razón solo nos muestra su verdadero rostro cuando truena dentro de su cráter”*

Deleuze

INTRODUCCIÓN

Ser un licenciado en filosofía.

Como futuro docente de filosofía, cada vez se hace más necesario preguntarse por la diferencia de nuestra labor, ¿Qué es ser un licenciado en filosofía?, por mucho tiempo el autor de este escrito ha pensado que nuestro oficio se hace etéreo, enigmático e indiscernible cuando intentamos responder a la difícil pregunta ¿Qué es la filosofía?, no obstante, si salimos bien librados, nuestra diferencia pareciera perderse cuando afrontamos con discreción otra pregunta igual de esencial, igual de difícil, pero cada vez más necesaria en nuestra sociedad, ¿Qué es la educación?

A si como buscamos la diferencia de nuestro oficio como filósofos, no deberíamos buscar también nuestra diferencia como docentes, acaso, esta pregunta de algún modo, no nos compete a todos, filósofos puros y licenciados en filosofía, acaso de igual manera que estudiamos, construimos, desbaratamos a la filosofía, no deberíamos también explorar los límites probables y posibles de nuestro oficio, de nuestra labor como educadores.

En este sentido, la presente investigación filosófica y conceptual, ha tenido como objetivo, comenzar un camino de investigación, hacia una metodología de enseñanza de la filosofía, en la cual, la imagen sea una herramienta activa en el proceso de enseñanza y aprendizaje, una herramienta que cuestione el pensamiento tanto del docente como del estudiante, que rasgue el firmamento de nuestras opiniones establecidas, que choque el cerebro con tal fuerza, de tal manera, que mas allá de la manipulación, genere nuevas interpretaciones, nuevos conceptos, y en consecuencia, que incentive a la creación.

En este sentido, este trabajo de grado ha intentado responder a la pregunta. ¿Cómo podemos pensar críticamente desde la imagen?, por esta razón se ha apoyado en la filosofía del cine expuesta en los libros *Estudios sobre cine 1 y 2*, del filósofo francés Gilles Deleuze, debido a que en el estudio de la taxonomía cinematográfica se establece una relación entre cine y filosofía, en rigor un relación entre la imagen y el pensamiento, relación que podría generar nuevos conceptos, nuevas herramientas con las que se podría cuestionar el pensamiento, y de paso comenzar ese difícil camino hacia lo específico de nuestro oficio como educadores.

Acercamiento al concepto de choque cerebral.

Es un hecho ampliamente conocido la influencia que tuvo Henri Bergson en la taxonomía cinematográfica expuesta en los libros *Estudios sobre cine 1 y 2* de Gilles Deleuze. En el ensayo de clasificación de las imágenes, se toma como referencia la concepción de movimiento de Bergson para estudiar el complejo movimiento de la imagen cinematográfica, sin reducirlo a una falsificación, inmovilizarlo o condenarlo como una reproducción, en consecuencia, Deleuze se inclina por considerar la imágenes cinematográficas como signos, irreducibles a enunciados que desconocerían su movimiento, de acuerdo a los estudios de Marti, J (2010), en su escrito *La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson* afirma que “*La filosofía del cine de Deleuze considera a las imágenes como signos. De aquí su referencia constante a Pierce y su rechazo a la semiótica de tendencia lingüística que sustituye la imagen por un enunciado*” (52) De esta forma, La taxonomía estudia el cine en función de dos signos claves, Imagen-movimiento e Imagen-tiempo.

Deleuze plantea la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, como signos que están profundamente relacionados con los cambios que sufrió el cine durante el periodo de la primera y segunda guerra mundial. Los dos pilares conceptuales de la taxonomía cinematográfica son tanto el movimiento como el tiempo, a través de los cuales, se plantea una relación entre la filosofía y el cine, y en última instancia, entre el cine y el pensamiento. En esta relación, el presente trabajo propone el concepto de “Choque Cerebral”, como la posibilidad de que la imagen cinematográfica se relacione con lo profundo del pensamiento, y logre petrificar, aturdir, literalmente chocar al espectador incentivando así el pensamiento.

Con el estudio de la taxonomía cinematográfica, este trabajo pretende distinguir dos tipos de choque cerebral que se encuentran implícitos en los libros *Estudios sobre cine 1 y 2*, El concepto de choque dialectico, el cual se ve claramente en las películas de Serguéi Eisenstein, director que corresponde al cine clásico de la Imagen-movimiento, y El choque paradójico, presente en el cine moderno de la imagen-tiempo, como es el caso del director Robbe Grillet. Cabe resaltar que en este trabajo no se encontrara una reconstrucción exhaustiva de la taxonomía cinematográfica Deleuziana, por el contrario, el autor de este escrito se ha inclinado por realizar un estudio rizomatico de los signos cinematográficos que podrían ayudar a esbozar el concepto de choque cerebral en sus dos sentidos opuestos.

El presente trabajo se divide en dos capítulos, en el primero se estudia el concepto de choque dialectico, retomando los conceptos clave de la taxonomía cinematográfica Deleuziana que ayudan a comprender como la imagen podría incentivar a pensar. En este

capítulo, se esbozará el concepto de imagen-movimiento desde las tesis sobre el movimiento de Bergson, realizando un énfasis en los tres tipos de imágenes que desde el movimiento se despliegan, y que, en el caso de la imagen-acción, estructura una forma de cine susceptible de ser utilizada para la manipulación. Finalmente, se estudia la hipótesis de un “choque cerebral” en su sentido dialectico, a través de la película *El acorazado Potemkin* del director Serguéi Eisenstein.

En el segundo capítulo se esbozan las condiciones de posibilidad del concepto de choque paradójico, en este sentido, se ofrece un acercamiento a la crisis de la imagen-movimiento y el surgimiento de una imagen-tiempo, a partir del cine italiano de la post guerra y la nueva ola francesa. Se resalta en este escrito, como el gran avance de estos géneros, consistió en introducir un nuevo esquema de cine, en el cual, el tiempo no se supedita al movimiento, cuestionando el esquema del cine clásico bajo la imagen-movimiento, y posibilitando el surgimiento de la imagen-tiempo, imagen que infiere otro tipo de relaciones con el pensamiento del espectador, en efecto, la imagen tiene un efecto sobre el pensamiento de Choque cerebral, no dialecticos, sino paradójicos. Finalmente se estudia la hipótesis del concepto de choque cerebral en su sentido paradójico, a través del director Robbe Grillet y su película, *la bella cautiva*.

CAPITULO 1: ACERCAMIENTO A LA IMAGEN-MOVIMIENTO.

Este trabajo parte de la concepción del movimiento de Bergson, concepción que Deleuze retoma para acuñar el concepto de imagen-movimiento, con el cual clasifica el cine clásico y la obra cinematográfica de Sergei Eisenstein, pionero del cine que fundó la posibilidad de una relación entre la imagen y el pensamiento. Este trabajo comienza con las tres tesis sobre el movimiento de Bergson, Tesis que dan las claves para entender como el cine puede incentivar a pensar.

La taxonomía cinematográfica comienza con la concepción de movimiento de Bergson y sus tres tesis, concepción desde la cual se acuña el concepto imagen-movimiento, en este sentido, el filósofo desarrollo desde Bergson una herramienta mediante la cual puede estudiar el movimiento de la imagen cinematográfica mas allá de la ilusión o la reproducción. Cabe resaltar que; en la primera y segunda tesis sobre el movimiento, una crítica a la reconstrucción del movimiento a través de cortes en el espacio e instantes en el tiempo, y en la tercera tesis plantea la posibilidad de un verdadero movimiento como cambio cualitativo de un todo, acuñando desde la tercera tesis el signo imagen-movimiento.

Es un hecho curioso que Deleuze haya recurrido a los estudios de Bergson para estudiar el movimiento en el cine, debido a que Bergson condena al cine como el reproductor de un falso movimiento, sin embargo, Deleuze intento ir más allá de esta determinación, la primera tesis de Bergson que Deleuze menciona en su libro *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I. (1984)* versa sobre *la heterogeneidad del movimiento irreductible a la homogeneidad del espacio*, el filósofo francés mostrará la imposibilidad de reconstruir

el movimiento con cortes inmóviles del espacio¹, inclinándose por pensar que el movimiento tiene su propia duración cualitativa diferente del espacio, y por esto, el movimiento es inapresable por un corte inmóvil.

Bajo la primera tesis, Bergson, condena al cine como el reproductor de un falso movimiento o una ilusión de movimiento, Deleuze, se distancia de esta consideración², afirmará que el cine aunque opera con veinticuatro fotogramas, el resultado en el cine “no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato”, (Deleuze , 1984, p. 15) en este sentido, para Deleuze la imagen cinematográfica expresaría un verdadero movimiento, sin embargo, esto solo se hará claro en la tercera tesis que abordare más adelante.

La primera tesis narra la imposibilidad de obtener un verdadero movimiento a partir de cortes inmóviles del espacio, y en la segunda tesis sobre el movimiento de Bergson, Deleuze distingue dos formas de reconstruir el movimiento, “lo erróneo esta siempre en

¹ En la primera tesis sobre el movimiento de Bergson se postula que; “el espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible” (Deleuze , 1983, p. 13) esta tesis afirma que el movimiento y el espacio son categorías distintas, y por esto, el movimiento no se puede estudiar desde el espacio que ha recorrido, el filosofo postula entonces, que el movimiento es irreductible al espacio, e intentara establecer una “oposición categórica entre el espacio divisible y el movimiento-duración indivisible” (Deleuze , *Cine 1: Bergson y las imágenes.*, 2009, p. 23),El movimiento es una categoría distinta del espacio e irreductible a él, En este sentido Deleuze postula también el segundo enunciado para la primera tesis de Bergson, “Vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir con cortes inmóviles...” (Deleuze, *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*, 1987, p. 13) El movimiento no se puede reconstruir por instantes en el tiempo o por cortes inmóviles, si se realiza un corte inmóvil del instante, el movimiento quedara en la mitad, tanto en el espacio como en el tiempo, y en consecuencia “de dos manera, erráis con el movimiento. En un aspecto por más que acerquéis al infinito a dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuara siempre en el intervalo entre los dos, y por tanto a vuestras espaldas. En otro, por más que dividáis y subdividáis el tiempo, el movimiento tendrá pues, su propia duración cualitativa” (Deleuze, 1987, p. 14).

² Sin embargo, de lo que Bergson creía al cine incapaz, porque él sólo consideraba lo que sucedía dentro del aparato (el movimiento homogéneo abstracto del desfile de las imágenes), es aquello de lo que el aparato es más capaz, eminentemente capaz: la imagen movimiento, es decir, el movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles. No se trata de una abstracción, sino de una liberación” (Deleuze,1987, p. 42).

reconstruir el movimiento con instantes o posiciones, pero hay dos maneras de hacerlo, la antigua y la moderna” (Deleuze, 1984, p. 16). En la segunda tesis Deleuze precisa la imposibilidad de reconstruir el movimiento a partir de un corte inmóvil, ya sea de un instante en el tiempo o de una posición en el espacio, y aunque el cine esté más cerca de lo que Bergson denomina como una forma moderna de la reconstrucción del movimiento, no dejara de ser una reconstrucción³.

En este sentido la taxonomía de la imagen cinematográfica no parte de la noción de corte inmóvil, ni siquiera en relación a un instante privilegiado o a un instante cualquiera, pues el movimiento siempre queda en la mitad de los instantes, Deleuze en sus clases, *Cine I, Bergson y las imágenes*. Mencionó este problema “Lo que se nos escapa- es siempre el tema bergsoniano- es lo que pasa entre dos cortes, es el intervalo. Y el movimiento se hace en el intervalo” (2009, p. 38), en consecuencia, el movimiento exige un análisis que no lo supedita al espacio y lo más importante para Deleuze, será estudiar el movimiento desde el intervalo, que es lo que se escapa cuando dividimos el espacio al infinito.

³ El error desde esta perspectiva consiste en “pretender reconstruir el movimiento a partir de lo que no es movimiento, es decir con posiciones en el espacio, momentos en el tiempo, en fin, a partir de cortes inmóviles” (Deleuze, *Cine I: Bergson y las imágenes*, 2009, p. 19) bajo esta perspectiva, la antigüedad reconstruye el movimiento a partir de instantes privilegiados, “poses”, y el movimiento será entonces, “el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las poses o de los instantes privilegiados” (Deleuze, 1983, p. 17) el cine se aleja de una perspectiva antigua del movimiento en la medida en que no opera con un instantes privilegiados, “el cine implica una bifurcación de la línea tecnológica. En otros términos, diría que pueden muy bien reconstruir, reproducir el movimiento, pero en tanto que lo hacen a partir de una secuencia de forma o de posicionamiento, no tienen nada que se parezca al cine” (Deleuze, *Cine I: Bergson y las imágenes*, 2009, p. 32) En consecuencia, el cine está más cerca de lo que Bergson llama una reconstrucción moderna del movimiento, en donde la diferencia radical consiste en haber pensado el movimiento en función de elementos materiales inmanentes “cortes”, sin embargo no dejan de ser reconstrucciones del movimiento, “Bergson nos dice que de una cierta forma las dos maneras, la antigua y la moderna, son equivalentes, se equiparan. ¿Por qué, que hay de común entre ellas? Y bien, ustedes comprenden que lo que hay de común es que de todas formas se recompone el movimiento con lo inmóvil, sea con formas que trascienden el movimiento y no hacen más que actualizarse en materias, sea con cortes inmóviles interiores al movimiento. Desde un cierto punto de vista es lo mismo, se recompone el movimiento con posiciones, sean privilegiadas, sean posiciones cualesquiera. Sea con posicionamientos, sea con instantáneas, se sacrifica el movimiento a lo inmóvil y la duración a un tiempo uniforme” (Deleuze, *Cine I: Bergson y las imágenes*, 2009, p. 38).

La tercera tesis de Bergson es la más paradójica, debido a que recoge la reconstrucción del movimiento a partir de cortes inmóviles, y afirma que además de la existencia de estos cortes inmóviles, también existen cortes móviles de la duración, la tercera tesis sobre el movimiento propone entonces una relación entre un movimiento superficial o ilusorio, (reconstrucción del movimiento a través de instantes en el tiempo) con un movimiento real o profundo (el movimiento como cambio cualitativo). Deleuze en sus clases planteó esta analogía y dijo que Bergson estudia un movimiento más profundo que la traslación, como el cambio de posiciones en el espacio, e intentaba dirigirse hacia la concepción de un movimiento como transformación.

La transformación, como cambio de un todo, es más profunda que la traslación, es decir el movimiento como relación entre partes. En un texto de *La evolución creadora*, dirá que mas allá de la mecánica de la traslación, había que imaginar una mecánica de la transformación (Deleuze, 2009, p. 49).

La anterior cita enfatiza como Deleuze en la primera y segunda tesis de Bergson, está en el estudio del movimiento bajo una mecánica de la traslación, sin embargo, en la tercera tesis propone el estudio del movimiento bajo una mecánica de la transformación, es decir, del movimiento como cambio cualitativo. Deleuze, fórmula una frase para entender la tercera tesis de Bergson; “además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del todo o de un todo. El movimiento expresa el cambio en la duración o en el todo”. (Deleuze, 1984, p. 22) En la tercera tesis sobre el movimiento, se realiza una comparación, se insiste en que además de

instantes como *cortes inmóvil del movimiento*⁴ (Cortes inmóviles + movimiento abstracto), existen también *cortes móviles de la duración*⁵, (movimiento real=duración concreta)

En consecuencia, Deleuze dirá que el movimiento tiene dos caras, “Por una parte es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo” (Deleuze, 1984, p. 26) Bajo esta perspectiva, Deleuze insiste que el movimiento profundo es un corte móvil de la duración, es decir, el movimiento como transformación, cambio cualitativo entre partes, es decir un *corte*, pero en constante cambio, *móvil*, de lo que cambia, la duración. Deleuze, establece tres niveles con los que el movimiento se relacionan y que

⁴ el primer enunciado menciona que la heterogeneidad del movimiento es irreductible a la homogeneidad del espacio, en este sentido, tanto el movimiento como el espacio son categorías distintas e irreductibles, el movimiento es indivisible y heterogéneo, es lo que no cesa de cambiar “o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza” (Deleuze, 1983, p. 13) y el espacio es infinitamente divisible y homogéneo, es el lugar en el cual se efectúa el movimiento, por esta razón, al realizar un *corte “inmóvil”* se divide tanto el espacio como el instante en el tiempo, pero el movimiento indivisible siempre se escapa de este *corte inmóvil*, por esto “el movimiento se efectuara en una duración concreta y cada movimiento tendrá pues su propia duración cualitativa” (Deleuze, 1983, p. 14) En consecuencia, el instante es un *corte inmóvil* del movimiento, no capturamos el movimiento indivisible en el tiempo divisible. En consecuencia el movimiento solo se puede reconstruir, no será más que una ilusión de movimiento a través de la sucesión de instantes unidos a la idea de un tiempo abstracto, pero nunca se obtendrá un movimiento en su propia duración concreta.

⁵ el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del todo o de un todo. El movimiento expresa el cambio en la duración o en el todo. Deleuze muestra tres niveles para entender la tesis de Bergson; primero propone al movimiento como un cambio cualitativo, Bergson piensa el movimiento ya no en función de una traslación de partes en el espacio, sino como una transformación en el todo, “La transformación, como cambio de un todo, es más profunda que la traslación, es decir el movimiento como relación entre partes. En un texto de La evolución creadora, dirá que mas allá de la mecánica de la traslación, había que imaginar una mecánica de la transformación” (Deleuze, *Cine 1: Bergson y las imágenes*, 2009, p. 49), en la tercera tesis se propone el ejemplo del azúcar disolviéndose en el vaso de agua que manifiesta un cambio cualitativo, Bergson dirá entonces que; “el movimiento es una traslación en el espacio. Ahora bien cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también un cambio cualitativo en un todo” (Deleuze, 1983, p. 22) en consecuencia el movimiento es cambio cualitativo. Segundo, Bergson plantea una concepción de un todo abierto y se distancia de la perspectiva clásica en la que “el todo ni estaba dado ni podía darse, de ello solo sacaban una conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido, (Deleuze, 1983, p. 24) Bergson en cambio pensara que “si el todo no se puede dar, es porque es lo abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis durar” (Deleuze, 1983, p. 24) entonces, el todo abierto no cesa de cambiar posibilitando la creación de lo nuevo y expresando el movimiento en cuanto no deja de cambiar, es decir no dejara de durar. Cuando se postula al movimiento como corte móvil de la duración, se plantea que el movimiento expresa una porción del constante cambio y creación presente en el todo. En consecuencia, el movimiento es corte móvil de la duración. Tercero, si el Todo no es dable, ¿Qué es lo dable?, un todo, es decir los conjuntos artificialmente cerrados que son abstracciones del Todo, recortes artificiales integrados por objetos, por partes, “el vaso de agua, el azúcar y el proceso de disolución del azúcar en el agua son sin duda abstracciones, y el todo en el que han sido recortados por mis sentidos y mi entendimiento progresa tal vez a la manera de una conciencia” (Deleuze, 1983, p. 25), y estos conjuntos a su vez están abiertos a la duración, es decir, el cambio, la duración a su vez relaciona el conjunto a un todo que cambia, “lo principal que pretende decir Bergson con el vaso de agua azucarada es que está a mi espera, cualquiera que sea expresa una duración como realidad mental, espiritual” (Deleuze, 1983, p. 23).sin embargo, Bergson identifica en un primer instante a la duración como idéntica a la conciencia, pero ella también es universal, hace parte del todo que cambia en cuanto ella es cambio, “Bergson descubrió la duración como idéntica a la conciencia. Pero un estudio más profundo de la conciencia lo indujo a demostrar que ella no existía sino abriéndose a un todo, coincidiendo con la apertura de un todo” (Deleuze, 1983, p. 24) es este el sentido de la abertura del conjunto, ellos tienen relación con el todo abierto en la duración, en consecuencia, el movimiento como cambio cualitativo será lo que atraviese los conjuntos cerrados y los fuerce a abrirse a una duración no solo mental o espiritual, sino universal. “los conjuntos están en el espacio, y el Todo, los todos, están en la duración, son la duración misma en cuanto esta no cesa de cambiar” (Deleuze, 1983, p. 25)

pueden ayudar a entender tercera tesis de Bergson, Primero postula al movimiento como corte móvil de la duración, es decir, cambio cualitativo entre las partes de un conjunto, segundo plantea a los conjuntos artificialmente cerrados, abstracciones del todo en los que el movimiento los fuerza a abrirse a un todo que cambia, y tercero, un todo que es lo abierto en constante cambio y creación. En consecuencia, el movimiento es como una bisagra que relaciona a través del cambio al conjunto con un todo abierto que cambia.

APLICACIÓN AL CINE DE LAS TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO DE BERGSON, ENCUADRE, PLANO Y MONTAJE.

Por más distantes que parezcan estas tesis en relación al movimiento cinematográfico, Deleuze ve en ellas una herramienta con la cual puede estudiar el movimiento en el cine, a partir de las tesis sobre el movimiento, el filósofo propone el signo de imagen-movimiento, como la posibilidad que la imagen cinematográfica realice el auto-movimiento, es decir, que exprese el objeto captado en función continua, que libere el movimiento del objeto que lo ejecuta y lo capte, tal vez esta es la profunda gloria del cine, integrar el movimiento en la imagen.

En la tercera tesis Deleuze estructura tres niveles del movimiento, y a cada uno de ellos les otorga un equivalente cinematográfico, *encuadre, montaje y plano*, y el signo imagen-movimiento será expresado bajo el plano cinematográfico. En este sentido, la tercera tesis de Bergson establecía abstracciones artificiales de un todo, es decir conjuntos artificialmente cerrados⁶, a esto, el filósofo francés lo denomina *encuadre* cinematográfico, y

⁶ Así como los conjuntos están artificialmente cerrados a la duración, el encuadre cinematográfico encuentra su apertura en lo que Deleuze nombrara como un fuera de campo, y este remitirá “a lo que no se ve ni se oye, y sin embargo está perfectamente presente” (Deleuze, 1983, p. 32) y en parte a la duración. Este afuera del encuadre remitirá entonces a un afuera de la imagen, “el afuera de campo señala entonces el hecho de que no un cierre absoluto de la visible en la imagen” (Aisain, 2011, p. 105) El encuadre, como la

consiste en determinar un conjunto de objetos para una película, “Se llama en cuadro a la determinación de un sistema provisionalmente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios”. (Deleuze, 1983, p. 26)

Deleuze, nombra *Plano* cinematográfico, a la concepción de Bergson del movimiento como corte móvil de la duración, en este sentido, la imagen-movimiento corresponde a la perspectiva de la cámara moviéndose con libertad por el encuadre cinematográfico, y su posterior organización en el montaje. La imagen-movimiento en la película mostrará la traslación o transformación de las partes del Encuadre, es decir, los objetos, los personajes de la película, en consecuencia el plano cinematográfico, la imagen-movimiento, es la imagen que capta el movimiento.

En consecuencia, “El plano es la imagen-movimiento. En cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de la duración” (Deleuze, 1984, p. 41) la imagen-movimiento es lo que cambia y transforma las partes del encuadre, imagen con la que se construye la idea de la película. En este sentido, al igual que el movimiento es un corte móvil de la duración, que pone en relación los conjuntos con el Todo abierto, el plano cinematográfico, como corte móvil de la duración, es decir, como imagen-movimiento, pondrá en relación el encuadre cinematográfico, los decorado, personajes y objetos de la

determinación de un conjunto artificialmente cerrado remitirá a un conjunto más amplio que el conjunto de lo visto, el conjunto de lo no visto en la imagen cinematográfica dará cuenta tanto de las relaciones implícitas de los conjuntos como de los cambios cualitativos de los objetos. Deleuze distinguirá entonces dos tipos de afuera de campo, pueden ser relativo o absoluto, citando largamente los estudios de Enrique Asian: “En primer caso, el encuadre nos remite claramente a un espacio más amplio, con el cual comunica, y que se volverá visible en los encuadres sucesivos. El afuera de campo aquí es evidente, pero relativo al poner en comunicación el incesante a los conjuntos cerrado a través de un denso “hilo” que une en el espacio un conjunto con otro sin alcanzar nunca un todo. en el segundo caso, los encuadres tienden a excluir todo afuera espacial como consecuencia de una imagen casi cerrada, y entonces el afuera de campo se torna absoluto, es decir del orden de la duración o del espíritu” (Aisain, 2011, p. 105).

película con el montaje, la selección de las imágenes-movimiento con las cuales se puede hacer la película.

La imagen-movimiento expresa las dos caras del movimiento, y Deleuze muestra que las partes de un sistema artificialmente cerrado son en efecto cortes inmóviles⁷, pero el movimiento como corte móvil de la duración expresa la transformación de estos cortes, los objetos, los personajes del film que se han seleccionado en el encuadre son efecto cortes inmóviles, cortes que puede cambiar de posición por el espacio, pero el plano cinematográfico expresar el movimiento más profundo que se establece entre ellos⁸, es decir el cambio cualitativo en el conjunto.

Finalmente, el *montaje* cinematográfico corresponde a la concepción de Bergson del todo abierto, es decir la idea, en consecuencia, el montaje, la idea del film, se encargara de seleccionar los planos y los encuadres cinematográficos por los cuales se puedan expresar la idea de la película, “El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de la imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (Deleuze, 1984, p. 52)

⁷ “A los objetos o partes de un conjunto, podemos considerarlos como cortes inmóviles; pero el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia” (Deleuze, 1983, p. 26).

⁸ Deleuze propone el ejemplo del asesinato de la mujer expuesto en la película del año 1972, Frenesí del director Alfred Hitchcock, el cual ayudará a comprender como el plano muestra las dos caras del movimiento, citando largamente a Deleuze: “La cámara sigue a un hombre y una mujer que suben por una escalera y llegan a una puerta que el hombre abre; después de la cámara los deja y retrocede en un solo plano, costea la pared exterior del apartamento, vuelve a alcanzar la escalera, la baja andando hacia atrás, va a dar sobre la acera y se eleva por el exterior hasta la ventana opaca. Este movimiento, que modifica la posición relativa de los conjuntos inmóviles, solo es de rigor si expresa algo que está aconteciendo, un cambio en un todo que a su vez pasa por estas modificaciones: a la mujer la están por matar, había entrado por propia voluntad pero ya no puede esperar auxilio alguno, el asesinato es inexorable” (Deleuze, 1983, p. 37) En consecuencia; “El plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que transforma en la duración” (Deleuze, 1983, p. 38).

Deleuze, en su taxonomía estudia diferentes tipos de montaje (la composición de las imágenes-movimiento), Distingue “la tendencia orgánica de la escuela americana, la dialéctica de la escuela soviética, la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra y la intensiva de la escuela expresionista alemana” (Deleuze, 1984, p. 52) Sin embargo, lo más relevante en este escrito es el montaje Dialéctico de Serguéi Eisenstein, uno de los pioneros más relevantes del cine, que posibilita pensar en el concepto de choque cerebral en su sentido dialéctico. El cual está relacionado con este tipo de montaje cinematográfico, que estructura la película a través de choques entre sus partes (objetos, decorados, personajes) pero que se concilian y transforman en una nueva unidad:

Si en cierto modo Eisenstein podía considerarse como cabeza de escuela, con respecto a Pudovkin y a Dovjenko, era porque se hallaba impregnado de la tercera ley de la dialéctica, esa que parece contener a otras dos: el uno que se vuelve dos y produce una nueva unidad, reuniendo el todo orgánico y el intervalo patético (Deleuze, 1984, p. 64).

El montaje dialéctico Eisenstein distribuye la trama a partir de divisiones de conjuntos, choque entre partes y conciliación de estas en un nuevo conjunto, en rigor un montaje por oposición de contrarios que se concilian posteriormente. En este sentido, Deleuze muestra como el montaje de Eisenstein se desarrolla a partir de la crítica que este director de cine realiza contra Griffith, si bien el gran avance de Griffith consistió en haber concebido un montaje cinematográfico como un organismo⁹, es decir una gran unidad de partes diferenciadas, una unidad en lo diverso, Eisenstein critico el momento en que estas partes se concibieron como fenómenos independientes, y el montaje cinematográfico, a través del

⁹ “Griffith concibió la composición de las imágenes-movimiento como una organización, un organismo, una gran unidad orgánica. Su hallazgo fue ese. El organismo es ante todo unidad en lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas: están los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, el norte y el sur, los interiores y los exteriores, etc.” (Deleuze, 1984, p. 52)

cual se deduce la idea de la película, se inclino por mostrar la oposición entre partes diferenciadas que solo se relacionaban por intereses individuales¹⁰, pero no por la misma causa general, “Griffith ignora que los ricos y los pobres no se dan como fenómenos independientes, sino que dependen de la misma causa general que es la explotación social”, (Deleuze, 1984, p 55) desde la perspectiva de Deleuze, la crítica contra Griffith es contra su concepción burguesa de la historia y el montaje como partes diferenciadas, lugar donde Serguéi Eisenstein, edificó su propio montaje dialéctico, “Eisenstein conserva la idea de Griffith de una composición o de una composición orgánica de las imágenes-movimiento: de la situación de conjunto a la situación cambiada, por desarrollo y superación de oposiciones” (Deleuze, 1984, p 56).

El montaje cinematográfico que Eisenstein construyo, es orgánico y dialéctico, un montaje en el cual las partes de un conjunto se dividen y se vuelven a conciliar en una nueva unidad, (como se mostrará más adelante con la película El acorazado Potenkim) una forma de estructurar la idea de la película a través de la superación de contrarios, que se desarrolla de la misma manera que un organismo, es decir, como una “célula que produce sus propias partes por división, por diferenciación (...) como la fuerza motriz interna por la cual la unidad dividida vuelve a formar una unidad nueva a otro nivel”. (Deleuze, 1983, p. 56) Deleuze, menciona este montaje orgánico como una gran espiral que crece superando oposiciones o contradicciones, expresando la idea dialéctica en la que “el uno que se

¹⁰ “Las partes diferenciadas del conjunto se dan por sí mismas, como fenómenos independientes. Es como el tocino entreverado, con su alternancia de grasa y de magro: hay pobres y ricos, buenos y malos, negros y blancos, etc. Entonces es forzoso que; cuando los representantes de estas partes entran en oposición, lo hagan en forma de duelos individuales, donde las motivaciones colectivas *encubren* motivos íntimamente personales, donde las motivaciones colectivas encubren motivos íntimamente personales (por ejemplo, una historia de amor, el elemento dramático)” (Deleuze, 1983, Pag 54).

vuelve dos y produce una nueva unidad” (Deleuze, 1983, p 64) es precisamente esta idea dialéctica de conciliación de contrarios, la que el montaje va expresar, como en el caso de en la película el acorazado Potemkin de Serguéi Eisenstein, en el cual se muestra una unidad de elementos variables (tripulantes, capitanes, ejercito y ciudadanos) que reaccionan entre sí, chocando e incentivando a pensar en el todo, la idea de la película. Eisenstein a través del montaje dialéctico intento establecer un vínculo entre la imagen-movimiento y el pensamiento del espectador, mediante el cual, la imagen cinematográfica incentivara a pensar. Eisenstein planteó la posibilidad de chocar el pensamiento, y el concepto de choque cerebral en su sentido dialectico encuentra aquí su fundamento teórico.

LOS TRES AVATARES DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO.

Este trabajo desea plantear que; el cine clásico de la imagen-movimiento, (la imagen que expresa el cambio cualitativo) y sus avatares que nombrare a continuación, desembocó en medio de manipulación, que intentaba realizar un adoctrinamiento de las masas, una herramienta de transmisión tanto de las propagandas de Hollywood como del fascismo, con ello, la imagen cinematográfica estableció el cliché y la doxa, y esto fue posible cuando el cine estableció profundas relaciones con el pensamiento. Por esta razón, se ha traído a colación el concepto de imagen-movimiento, pues desde él, como mostraré más adelante, Sergei Eisenstein establece una relación con el pensamiento, herramienta la cual es susceptible de la manipulación. Sin embargo antes de abordar este punto, se enfatizará en los tres avatares de la imagen-movimiento, que estructuran las formas cinematográficas S-A-S y A-S-A, formas que plantean una determinada manera de hacer cine y que dan las

claves para entender por qué el cine de la imagen-movimiento puede manipular al espectador.

Hasta el momento se ha insistido como el plano cinematográfico, muestra la traslación y transformación de las partes seleccionadas por el encuadre, a esto se le ha denominado imagen-movimiento, ahora bien, Tras haber recopilado las tres tesis de Bergson, Deleuze, acuña el signo imagen-movimiento y postula tres avatares que sirven para clasificar todo tipo de imágenes en la película, divide la imagen-movimiento en; la imagen-afección, Imagen-precepción e imagen-Acción y sus dobles.

Desde la perspectiva deleuziana uno de los grandes avances de Bergson, es haber concebido al universo como un conjunto de imágenes-movimiento en constante vibración, en donde la conciencia no tendría un lugar privilegiado y sería una imagen más entre otras. Estas imágenes vibran entre sí en un plano que las relaciona, “El universo material, el plano de inmanencia, es la disposición maquinística de las imágenes movimiento” (Deleuze, 1984, p. 91) y bajo este plano de inmanencia, Bergson propone una definición temporal de la conciencia, es decir, el sujeto es una imagen la cual se toma un tiempo, un intervalo entre la excitación recibida y la reacción ejecutada, el sujeto será entonces un centro de indeterminación, una imagen que por medio del intervalo no sabemos cómo va a reaccionar.

Deleuze a partir de la concepción de imágenes-movimiento en vibración, y centros de indeterminación en vibración, plantea un doble sistema de variación de las imágenes, tenemos entonces vibración de las imágenes-movimiento entre ellas, reaccionando por todas sus caras y partes, y también vibración de imágenes-movimiento en relación a un

centro de indeterminación, el cual, percibe solo lo que le interesa, el centro de indeterminación reaccionara mostrando sólo una cara “recibe la acción de las otras imágenes sobre una de sus caras y reacciona ante ella” (Deleuze, 1984, p. 96).

A partir de esta concepción de la materia como imagen y vibración, Deleuze ve que las imágenes sobre el plano de inmanencia son un conjunto de **percepciones**¹¹, **afecciones**¹², **acciones**¹³, siendo subjetivas cuando esta excitación de la imagen-movimiento se realiza en relación a un centro de indeterminación, y objetivas cuando existe una excitación entre imágenes-movimiento. Desde esta concepción del movimiento, y el sujeto como un intervalo entre una percepción se establece los tres avatares de la imagen movimiento, una Imagen-percepción, una Imagen-afección, y también una Imagen-acción.

Deleuze, realiza una aplicación al cine de esta concepción del Universo como imágenes en vibración, y al igual que en Bergson, la percepción se prolongaba en la acción, conteniendo la afección, en el cine, la imagen-acción recoge tanto la imagen-afección como la imagen-percepción, pero las distribuye en función de la trama de la película. En este sentido, el primer avatar de la imagen-movimiento, es la Imagen-percepción (lo que ocurre en el encuadre como percepción), el segundo La imagen-afección (se refiere al primer plano, rostro) y la imagen-acción, (imagen que comprende a las otras dos y se enfatiza en el relato cinematográfico, expresa la posibilidad de respuesta del protagonista, y lo muestra en la

¹¹ Por su parte, **la percepción**; es la vibración que recae sobre una de las caras del centro de determinación y que selecciona lo que le interesa, citando los estudios de Asain “Surge en este nivel la percepción subjetiva, la cual se caracteriza por seleccionar y aislar de entre todas las acciones que sufre aquellas que le interesan, realizando una función de encuadre que muestra la cara utilizable de las cosas y sustrae todo lo que no puede orientar hacia la acción” (Asain, 2011, p. 109)

¹² **La afección**, se ubica en el intervalo entre la percepción y la acción, y funciona como una bisagra relacionándolos, sería la vibración propia del centro de indeterminación “es una coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente por dentro” (Deleuze, 1983, p. 100)

¹³ **La acción**; es precisamente la respuesta retardada (intervalo) de la excitación recibida “lo que se llama acción estrictamente hablando, es la reacción retardada del centro de indeterminación. Ahora bien, este centro solo es capaz de actuar en este sentido, es decir, de organizar una respuesta imprevista, porque recibe y ha recibido la excitación sobre una cara privilegiada, eliminando el resto” (Deleuze, 1983, p. 98).

imagen posterior a la percepción o afección) serían los tres avatares de la imagen-movimiento.

En este punto no se desconoce que cada una de estas imágenes tendría un doble registro, objetivo y subjetivo, y una relación entre ellas (imagen-pulsión, imagen-transformación, imagen-mental), lastimosamente un estudio de cada estas formas en su relación y diferencia va más allá del objetivo de este trabajo, y por esta razón no se hará mayor referencia. Sin embargo, la anterior reflexión quiere aterrizar en la imagen-acción, debido a que el cine americano se desenvuelve bajo esta forma y establecerá lo que se denominaran encadenamiento *sensorio motor*, que es la prolongación de la situación en la acción, ya sea, situación-acción, acción-reacción, excitación respuesta, a partir de los cuales se construyen las formas cinematográficas S-A-S y A-S-A, que desembocarán en un medio de propaganda política y manipulación.

LAS FORMAS DE LA IMAGEN-ACCION S-A-S, A-S-A

Desde un punto de vista restringido, ¿Qué es un film? Puedo decir que un film es una mezcla en cierta proporción, de los tres tipos de imágenes. Es una mezcla de imágenes-percepción, de imágenes-afección y de imágenes-acción (Deleuze, 1984, p. 177).

Hasta el momento se ha introducido los tres avatares de la imagen-movimiento, y esto se hace intentando mostrar cual es su relación con el cliché cinematográfico y las formas cinematográficas S-A-S y A-S-A. En consecuencia, la anterior cita quiere enfatizar en el hecho que Deleuze describe, desde una perspectiva restringida, la película como la conjunción de los tres avatares de la imagen-movimiento, la cual sirve para clasificar todo tipo de imágenes del desarrollo no progresista del cine, desde las imágenes de los pioneros del cine como; Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure, retomando después el realismo

americano y sus diferentes géneros, y encontrando su primera crisis en el cine de la post guerra y en el neo-realismo italiano.

Tomando como referencia a la imagen-movimiento, Deleuze realiza la clasificación del cine clásico, y en el caso del realismo americano, es un tipo de cine en el que predominan las acciones y los comportamientos, un cine de conductas que respondía al sueño americano y narraba la posibilidad de transformar una situación por medio de una acción, en el cine clásico de la imagen-movimiento, se expresaba la idea de que el hombre podía realizar una acción que modificaría el mundo, la situación.

A esta posibilidad de reaccionar del personaje ante una situación que lo afecta, Deleuze lo denominara como encadenamiento sensoriomotor, y consiste en responder a una percepción o afección por medio de una acción, en consecuencia, el cine de la imagen-movimiento también produce un encadenamiento literal entre la situación que afecta al personaje, y la acción que el realiza, formando así una sucesión de imágenes, que tiene el defecto de ser una herramienta susceptible de ser utilizada para la manipulación, como el caso del director Leni Riefestahl, y el cine como arte de masas que incentiva el fascismo y la propaganda de estado.

Deleuze distingue a partir de la imagen-acción (La imagen cinematográfica que muestra la respuesta de un percepción o afección), dos formas de hacer cine, la gran y pequeña forma de la imagen-acción. En la gran forma “S-A-S” (de la situación, a la situación modificada por la acción) se pueden clasificar los géneros del realismo americano como, el Documental, el film psico-social, el cine negro y el western, guardando la diferencias entre estos géneros, la gran forma establece una situación globalizante que se relaciona

profundamente con el personaje principal de la película, puede ser un duelo, un reto o un desafío, una situación presente en la naturaleza etc. Donde el personaje posteriormente estallara en una acción que intentara cambiar, o modificar la situación inicial, (la imagen-acción = relación entre un medio y una acción) y finalmente, el personaje principal será el héroe univoco el cual salvará el mundo, la situación problema.

La gran forma S-A-S, versaran sobre la posibilidad del hombre de responder ante una situación apremiante que lo llama, que lo afecta, con la gran forma de la imagen-acción, se distribuye unos roles definidos de los personajes y una situación globalizante que los acoja, en una jerarquía de acciones principales y secundarias encaminadas a transformar la situación. La segunda forma de la imagen-acción, la pequeña forma A-S-A, (de la acción, a la situación parcialmente revelada por la acción) es su contrario, no se dará una situación global sino local y un esquema sensorio motor invertido, el cine bajo esta forma, parte de la acción hacia a la situación parcialmente revelada y después hacia una nueva acción en donde Deleuze nombrara la comedia y la obra de Chaplin.

Lo relevante en esta parte, es enfatizar que tanto la forma S-A-S como A-S-A, establecen encadenamientos sensoriomotores para poder funcionar, la imagen-acción, solo es posible cuando el personaje es capaz de reaccionar ante la situación que lo acoge y no excede sus fuerzas, en este sentido, los encadenamientos sensoriomotores son prolongaciones de la situación en la acción, donde una situación globalizante se relaciona con el personaje a través de una imagen-percepción o imagen-afección, y establece una relación tan profunda que lo afectara por dentro, desembocando en una respuesta en la forma imagen-acción.

EL TÓPICO CINEMATográfico.

Deleuze en su ensayo de clasificación de las imágenes, en el cine de la imagen-movimiento, advierte de un peligro presente en los encadenamientos sensorio motores del cine clásico, y es la posibilidad de que se presten para la propaganda política, el fascismo y la manipulación, en este sentido, surge ahora un problema transversal que se relaciona con el concepto de choque cerebral, en su sentido dialéctico y paradójico, y es el surgimiento del tópico cinematográfico como un contenido estereotipado que el cine de la imagen-movimiento expresa, contenido el cual, conjugado con el esquema de la imagen-movimiento, significa una herramienta susceptible de ser utilizada para manipular al espectador, como es el caso del cine como arte de masas y el director Leni Riefenstahl, quien a través de su obra incentivaría tanto la propaganda política como el fascismo:

El cine muere, pues, por su mediocridad cuantitativa. Hay empero una razón todavía más importante: el arte de masa, el tratamiento de las masas, que no debía separarse de un acceso de las masas a 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 paso a ser el hombre fascista (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*. 1987, p. 220).

En este sentido, los libros *Estudios sobre cine 1 y 2* no solamente versan sobre una taxonomía de las imágenes cinematográficas en función tanto del movimiento como del tiempo, la taxonomía del cine se relaciona con temas eminentemente éticos y políticos, en consecuencia, Deleuze en estos libros cuestiona radicalmente el hecho de que el cine de la imagen-movimiento como expresión artística, y quizás como acto de creación, se halla puesto al servicio de la propaganda a manos de Hollywood, y del fascismo como arte de

masas con Leni Riefenstahl ¹⁴, desconociendo así su rol activo en un proyecto artístico creador, que probablemente hubiera tenido como finalidad el pensamiento mas allá de la manipulación, la doxa y el cliché.

En este sentido, la taxonomía Deleuziana, es una clasificación de las imágenes profundamente ligada al momento histórico que el cine estaba atravesando, y el filósofo menciona como el periodo de la pos guerra con directores como Cassavetes, Altman, Lumet, Scorsese y el género del neo realismo italiano, introduciría en el cine cinco características¹⁵ que pusieron en crisis¹⁶, el esquema de cine clásico de la imagen-acción, en donde el tópico se incluye como la advertencia, o la necesidad de transformar el cine de la imagen-movimiento, el cual, se estaba llenando tanto del contenido estereotipado de Hollywood, como de la propaganda política del fascismo.

Pues bien, lo que cimienta todo estos son tópicos corrientes de una época o un momento, eslóganes sonoros y visuales que dos pasos llama, con nombres tomados del cine, noticiarios y ojo de la cámara (noticiarios: noticias entremezcladas de acontecimientos políticos o sociales, de sucesos, reportajes y cancioncillas (Deleuze, 1984, p. 290)

La anterior cita enfatiza que el tópico en el cine es un contenido estereotipado característico de una época. Sin embargo, se debe aclarar que el tópico no se puede considerar desde un aspecto completamente negativo, él denuncia la necesidad de transformación del cine, y los

¹⁴ Gilles Deleuze, distingue entre las ambiciones de los pioneros del cine como Vertov, Eisentein, Gance, y sus intenciones de introducir un choque sobre el pensamiento que forzara a pensar, y las intenciones del cine fascista de Leni Riefenstahl, en donde se cae en la manipulación de masas y la propaganda de estado, citando a Deleuze “Fue esto lo que acabo con las ambiciones del viejo cine: no solamente la mediocridad y la vulgaridad de la producción corriente, sino mas bien Leni Riefenstahl, que no era mediocre” (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 220)

¹⁵ Deleuze menciona cinco características de la crisis de la imagen-movimiento y el surgimiento de la imagen-tiempo, y son las nombradas a continuación “La situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot” (Deleuze, 1983, p. 292).

¹⁶ “la crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que solo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas y morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular” (Deleuze, 1983, p. 287).

cineastas clásicos se enfrentaron a la difícil tarea de utilizarlo para crear una nueva imagen más allá del estereotipo, será necesario entonces que en el cine de la pos-guerra exista “la toma de conciencia de los tópicos” (Deleuze, 1984, p. 290) renovando la imagen cinematográfica más allá del esquema de la imagen-acción.

En consecuencia, el cine clásico no tuvo otra opción que enfrentarse con un auge repentino de los tópicos como imágenes estereotipadas, y el cine moderno tendría entonces dos opciones para renovar al cine clásico, bien podía emprender una crítica radical contra el tópico como hace el cine americano, o bien comenzaría un nuevo tipo de cine que crearía nuevas imágenes más allá del movimiento como haría el neo realismo italiano, cada uno de estos géneros abordaron de una forma diferente este problema, el cine americano con Directores como Altman o Lumet, desembocó en la crítica o parodia de los tópicos, sea en forma de crítica de las instituciones reinantes como haría Altman, sea en forma de parodia como hace Lumet.

Sin embargo, desde la perspectiva Deleuziana, tanto la información como la parodia son proyectos menos peligrosos que la creación, y constituyen una forma ineficaz de afrontar los tópicos, los cuales se descuartizan, pero estos no tardan de renacer, “Lawrence decía de la pintura: el furor contra los tópicos no conduce a gran cosa mientras se contente con hacer una parodia de ellos; maltratado, mutilado, destruido, el tópico no tardara de renacer de sus cenizas” (Deleuze, 1984, p. 293) por esta razón, el cine americano de la pos guerra no pudo combatir a los tópicos y encontraría una gran dificultad de reconfigurar sus esquemas:

La propia organización del cine hace que, por grandes que sean los controles que pesan sobre él, el creador dispone al menos de cierto tiempo para cometer lo irreversible. Tiene una oportunidad de

desprender una imagen de todos los tópicos, y de erigirla contra ellos, solo que con la condición de un proyecto estético y político capaz de construir una empresa positiva. Ahora bien, aquí es donde el cine norteamericano encuentra sus límites. Todas las cualidades estéticas e incluso políticas que puede poseer siguen siendo estrechamente críticas, y por eso mismo menos peligrosas que si bien se ejercieran en un proyecto creador positivo (Deleuze, 1984, p. 293).

Si el cine clásico posibilitó el surgimiento del tópico, fue gracias a que está en su estructura cinematográfica hacerlo, los encadenamientos de la imagen-acción, característicos del cine clásico, literalmente encadenan las imágenes en una secuencia S-A-S o A-S-A, en donde la trama se distribuye en una jerarquía de acciones primarias y secundarias, en función de una situación globalizante modificada por la acción, una sucesión de imágenes que transmitirán no solo la idea de que exista una transformación de la situación, si no una acción capaz de modificarla. De esta forma, este tipo de cine plantea un tiempo lineal ligado a un antes y después de la acción, donde se encadenaba también el público de la película dirigiéndolo hacia el desarrollo de la acción, siempre hacia la última escena, desde y hacia unos determinados intereses, el espectador es quien estará en espera de ver la imagen siguiente, el desenlace de la trama, la situación que se modifica, por esta razón y en última instancia, está a merced del desfile de imágenes de la película.

Este desfile de imágenes, estos encadenamientos de la imagen-acción, significaran una herramienta útil para la manipulación, y esto es posible gracias a que promueven una percepción angosta, o cerrada, los encadenamientos son una herramienta de doble filo, por un lado, plantea un escenario en el cual se puede encadenar al espectador al desfile de imágenes, y en un segundo momento, dirigir su percepción hacia una producción

desmesurada de imágenes tópicas con el afán de saciar los intereses del espectador, como se puede corroborar a continuación:

Un tópico es una imagen sensoria motriz de la cosa. Como dice Bergson, no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos la cosa o la imagen de la cosa entera, percibimos menos que eso, solo 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 (Deleuze, 1987, p 35).

La anterior cita quiere enfatizar como Deleuze retomando a Bergson, y su esquema sensoriomotor, ve como el tópico en el cine clásico está ligado al encadenamiento y procede de manera análoga, sólo se percibe lo que se quiere ver, el cine clásico a través de los encadenamientos, muestran imágenes recortadas por los estereotipos de Hollywood, o los eslóganes de la propaganda política, es decir, una imagen de acuerdo a los intereses del espectador, y con ello los tópicos característicos de una época, imágenes que cierran la percepción del espectador sobre unos determinados intereses. El tópico, es decir, el contenido estereotipado del encadenamiento sensoriomotor, es precisamente la percepción de una parte de la imagen-movimiento, recortada, angosta o cerrada:

la imagen no cesa de caer en el estado del tópico: porque ella se inserta en encadenamientos sensoriomotores, porque ella misma organiza o induce estos encadenamientos, porque nunca percibimos todo lo que hay en la imagen, porque ella está hecha para eso (percibimos todo, para que el tópico nos oculte la imagen) ¿civilización de la imagen?, de hecho se trata de una civilización del tópico, donde todos los poderes tienen interés en ocultarnos las imágenes, no forzosamente en ocultarnos la misma cosa sino en ocultarnos algo en la imagen” (Deleuze G. , *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 37).

En este sentido, se puede pensar en el t3pico como el contenido estereotipado presente en el encadenamiento de la imagen-acci3n, y es posible gracias a que solo muestra una porci3n de la imagen, muestra precisamente la parte que queremos ver de acuerdo a nuestro intereses pol3ticos, econ3micos o sociales, y signific3 una herramienta que tanto Hollywood como el cine como el arte de masas a manos de Leni Riefenstahl, aprovechar3 llenando la imagen con figuraciones comerciales, propaganda de estado y grandes apuestas pol3ticas, encarg3ndose de mostrar los esl3ganes, los estereotipos de la propaganda y del fascismo.



Fotogramas de la pel3cula, El triunfo de la voluntad, Leni Riefenstahl, 1935 (Im3genes de los t3picos como los esl3ganes visuales o sonoros)

En este sentido, la pel3cula el triunfo de la voluntad, dirigida por Leni Riefenstahl, es un documental, en el cual se puede observar el auge desmesurado de los t3picos en la imagen cinematogr3fica. A trav3s de la iconograf3a nazi, este documental transforma la imagen-movimiento en una herramienta de propaganda pol3tica, dirigiendo los encuadres, los primeros planos, hacia una apolog3a al mandato fascista, en donde se intenta mostrar, informar y transmitir de un sentimiento de jovialidad un3nime, una atmosfera seductora de felicidad entorno a la figura de Hittler.

La destreza con que Riefenstahl, maneja un gran n3mero de c3maras m3viles (...) generan una coreograf3a de masas en la cual los individuos, si bien son encuadrados en planos fuertemente expresivos, manifiestan una noci3n que considera al grupo, a la muchedumbre, a la naci3n como los

emblemas supremos de una realidad colectiva que converge en una sola figura: la de Hitler (Lacolla, 2008, p. 150)

El documental enfatiza la figura de Hitler como un héroe, en el que converge el sentimiento de una jovialidad colectiva y unificadora, proliferan entonces las imágenes con jóvenes, mujeres y niños, manifestando todos por igual un sentimiento de exaltación entorno al régimen y al Führer. Se advierte en este sentido el carácter peligroso de este documental, encadenar las imágenes-movimiento en un desfile manipulador, en el cual, las acciones y sus reacciones, transmiten un solo sentido posible la alegría, y una dirección determinable, la exaltación entorno a la figura del Führer y del régimen nazi.



Fotogramas de la película El triunfo de la voluntad, Leni Riefenstahl, 1935
(Imágenes-percepción, la alegría entorno a la figura de Hitler)

Desde la primera escena en que Hitler arriba en su avión privado, hasta su último discurso, siempre se muestra un contenido fuertemente estereotipado, las mujeres, los hombres trabajando, los niños, todos sonríen por igual al ver la figura de Hitler, se conduce literalmente al espectador, hacia una situación de aceptación del régimen nazi, y con esto, los tópicos característicos de una sociedad. Este es el peligro de los encadenamientos sensorio motores del cine clásico, elaborar un circuito de acciones y reacciones, un encadenamiento entre imágenes que solo muestra una perspectiva, un solo sentido que permite tolerar y soportar casi cualquier cosa, incluso el fascismo si se lo muestra en su perspectiva seductora de felicidad.

Las situaciones sensoriomotrices, por violentas que sean, se dirigen a una función pragmática que tolera o soporta prácticamente cualquier cosa, desde el momento en que participa de un sistema de acciones y reacciones (Deleuze, 1987, p. 34)

La imagen-movimiento en el cine clásico, infiere un cine de situaciones pragmáticas, situaciones de acciones y reacciones, de comportamientos y conductas, las cuales son susceptibles de ser utilizadas para manipulación. En consecuencia, la anterior cita enfatiza en el peligro existente en el encadenamiento, manipular la imagen para que solo muestre una porción que queremos ver, en este caso la alegría entorno al régimen nazi, y dirigirla hacia unos determinados intereses, el fascismo, soportando y tolerando casi cualquier cosa, la figura de Hitler como héroe, o como punto central de toda euforia y exaltación.

En consecuencia, en este punto parece pertinente mencionar como desde el tópico se puede desprender tanto la doxa y el cliché, por su parte, el tópico determina un único sentido posible a través del contenido estereotipado que expresa, (eslóganes sonoros y visuales, estereotipos del consumo o propagandas del fascismo) poco le falta para convertirse en los enunciados de la doxa, y establecerse bajo la forma del buen sentido y del sentido común, con los cuales se corre el peligro de detener el pensamiento, y sus “velocidades infinitas” (Deleuze, 2011, p. 202) de las ideas que recorren el plano del pensamiento:

El pensamiento afronta constantemente el peligro consistente en detener el movimiento sobre el plano, así sucede cuando se impone el cliché en el cine, el estereotipo, el conformismo de las opiniones establecidas contra las cuales debe luchar la filosofía” (Asiain, 2007, p. 11).

Con la anterior cita, se enfatiza que uno de los principales riesgos tanto del tópico como del cliché, consiste en detener el pensamiento en la imagen-pensamiento¹⁷, dominar el pensamiento a partir de un contenido estereotipado presente en una época, y establecer un único sentido (en este caso la exaltación entorno a la figura de Hitler), y un sentido probable (la aceptación del fascismo), y de esta forma, el cine contribuiría al establecimiento de un pensamiento regido por el tópico, por el estereotipo y en últimas instancia, un pensamiento dirigido por la opinión reinante.

En este sentido, Deleuze en los libros *Diferencia y repetición* (1988), *Lógica del sentido* (2011), *¿Qué es la filosofía?* (2011), denuncia una imagen-pensamiento dogmática, que se ha regido por la doxa y sus dos formas; el buen sentido y el sentido común, enunciados los cuales determinan “como” y “que” significa pensar, estableciendo tanto un único sentido posible, como una dirección probable, y en última instancia un pensamiento dogmático y una filosofía regida por la opinión. En consecuencia, en este punto el problema consiste en que el cine clásico bajo la imagen-movimiento, y los encadenamientos sensorio motores son susceptibles de ser utilizadas para difundir la propaganda política, el fascismo y el

¹⁷ Deleuze a lo largo de su obra, plantea la posibilidad de que el pensamiento se realice desde un campo que lo posibilita, una imagen-pensamiento como la base pre-conceptual y pre-sensible del pensamiento y la filosofía. Cabe resalta que Deleuze realizó un estudio amplio del concepto imagen-pensamiento, y este escrito se apoya en la interpretación de Edgar Garavito, que propone tal concepto como una dimensión estética del pensamiento, dimensión que sirve como condición de posibilidad del acto de pensar. “El concepto de imagen-pensamiento. Nuestro punto de partida, que podemos plantear a manera de hipótesis, es que existe una estética del pensamiento y que esta estética interviene como condición de posibilidad del acto de pensar (...) si afirmamos que el pensamiento tiene una estética, lo hacemos en el sentido de decir que todo pensamiento se constituye a partir de una imagen espacio y una imagen tiempo. El espacio y el tiempo son los principios a priori que sirven de fundamento estético del discurso. Hipotéticamente puede decirse entonces que las cosas dichas van acompañadas de manera inmediata por un modo de ser espacio-temporal que se transforma históricamente” (Garavito, 1999, p. 65)

consumo, los cuales establecen una forma de pensar determinada, la cual establece qué y cómo pensar, (la euforia entorno a Hitler, y la aceptación del fascismo) debido a que propicia un desfile de imágenes y un encadenamiento del espectador a esta desfile.

EISENSTEIN Y EL CHOQUE DIALÉCTICO.

Sin embargo, la manipulación no habría sido posible si el cine clásico no estableciera profundas relaciones con el pensamiento del espectador, poco habría importado que la imagen se llenara de los tópicos de una época, que hubiese incentivado una percepción cerrada, y que mostrara imágenes recortadas de acuerdo a los intereses de la propaganda política, si la manipulación es efectiva en el cine como arte de masas, es gracias a que el cine clásico de la imagen-movimiento y su estructura se relaciona con lo profundo del pensamiento.

En este sentido, Deleuze en *Estudios sobre cine 2*, dedicó un capítulo a la relación que puede existir entre el cine y el pensamiento, resaltando las intenciones de los pioneros como Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure, quienes tenían una concepción sublime del cine, en la cual, la imagen podía introducir un choque sobre el espectador que forzaría a pensar, “lo sublime aparece cuando la imaginación sufre un choque que la empuja hasta a su límite y fuerza al pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera la imaginación” (Deleuze, 1987, p. 211) De las diversas formas en las que el cine puede chocar el pensamiento¹⁸, es Serguéi Eisenstein quien planteo un método dialectico, el cual

¹⁸ Deleuze distingue varias forma de lo sublime y su forzamiento sobre el pensamiento “Lo sublime, como hemos visto puede ser matemático como en Gance, dinámico como en Murnau y Lang o dialectico como Eisenstein” (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, P. 211)

Deleuze estudia desde la imagen-movimiento, definiéndolo en instantes bien determinados, desde los cuales se puede plantear el concepto de choque cerebral en su sentido dialectico.

En consecuencia, La imagen cinematográfica choca el pensamiento al lograr el auto movimiento, el movimiento automático, es quizás este uno de los logros más significativos del cine en relación a las demás artes, desprende el movimiento de los objetos y logra captarlo en función continua, “la imagen-movimiento ya no depende de un móvil o de un objeto que lo ejecutaría, ni de una mente que lo reconstruiría” (Deleuze, 1987, p. 209) Esta posibilidad es la que Eisenstein y los pioneros del cine aprovecharon de diversas formas, la imagen-movimiento significó entonces una herramienta para penetrar en lo profundo del pensamiento, y forzarlo a pensarse así mismo, como corrobora la siguiente cita.

Solo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia misma artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al cortex tocar directamente al sistema nervioso y cerebral. Porque la imagen cinematográfica hace ella misma el movimiento, porque ella hace lo que las otras artes se limitan a exigir (Deleuze, 1987, p. 209)

La anterior cita es quizás la definición misma del concepto de Choque Cerebral, y designa la posibilidad de que la imagen se relaciones en lo profundo de la mente, con el autómeta espiritual como “la potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque” (Deleuze,1987, p.210) pero si el choque forzara a pensar, seria con la condición de ser una herramienta en contra de la opinión, en contra de las formas pre establecidas que dominan y manipulan el pensamiento, y significando la posibilidad de rasgar ese firmamento dogmatico presente en todos nosotros, y que es tan necesario rasgar en cualquier época.

Aunque, Eisenstein desde el cine clásico llevo a cabo el choque cerebral, tiene el inconveniente de promover un pensamiento hipnótico susceptible de ser utilizado para la manipulación, en consecuencia el choque cerebral en su sentido dialectico es una herramienta de doble filo, por un lado plantea aturdir el pensamiento, pero por el otro, establece el camino para la manipulación. Serguéi Eisenstein estableció en su obra una relación entre el cine y el pensamiento, vinculo que posibilita el concepto choque cerebral, ahora bien, para mostrar tal concepto, este trabajo tomara como ejemplo la película El acorazado Potenkim, que se estructuró a través del montaje dialéctico, y es una película que se desarrolla igual que un poema sinfónico encaminado hacia la toma de conciencia revolucionaria, buscando volcar el espectador en la acción, y que plantea el choque cerebral en tres momentos.

Como se ha mencionado, Deleuze estudia el choque cerebral en su sentido dialéctico utilizando como herramienta el signo imagen-movimiento, en donde el choque de Eisenstein plantea un circuito que va de la imagen al pensamiento como percepción, (el choque sensorial) y del pensamiento a la imagen a través de la afección (choque afectivo) un gran circuito que tiene como producto un forzamiento sobre el pensamiento, que se puede dividir en tres momentos determinados pero no consecutivos, el primero; de la imagen al pensamiento (del percepto al concepto) El segundo; del pensamiento a la imagen (concepto al afecto) Por último, no ya de la imagen al concepto, y del concepto a la imagen, sino de la identidad del concepto y la imagen, En donde la película el acorazado de Potenkim, es un hilo conductor en donde se pueden evidenciar.

EL ACORAZADO POTENKIM Y EL CHOQUE DIALÉCTICO.



El acorazado Potemkin, Serguéi M. Eisenstein, 1925

El acorazado Potemkin, es una película del director Serguéi M Eisenstein del año 1925, en la cual se puede evidenciar tanto el circuito del choque cerebral, como sus tres momentos determinados. En esta película se puede ver como Eisenstein era tanto un fecundo teórico como director de cine, Según los estudios de Enrique Lacolla (2008), en su libro *El cine en su época*, afirma que sus películas estuvieron regidas por sus estudios teóricos del montaje cinematográfico, en los que distinguió cinco categorías como “métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual”, (Lacolla, 2008, p. 92) en donde Eisenstein posteriormente clasificó esta película en dos de sus cinco tipos de montaje, rítmico y Tonal, los cuales son estudiados por Deleuze bajo el montaje orgánico dialéctico, anteriormente esbozado en este escrito. Se puede decir que El acorazado Potemkin se exploya como un poema sinfónico de seis partes, en el cual se manifiesta la idea de “la toma de conciencia y la conciencia alcanzada, la conciencia revolucionaria alcanzada” (Deleuze, 1984, p. 59) como corrobora la siguiente cita:

El torrente creador no ha sido superado hasta hoy. El filme se exploya como un poema sinfónico en seis movimiento: obertura (en la tripulación se incubaba la revuelta); allegro (el motín se desencadena y culmina con la masacre de oficiales y la muerte del marinero que encabezara el alzamiento); adagio (el cuerpo de Vakulinchuk es llevado a puerto entre las tinieblas matinales y es velado por el pueblo);

andante (la ciudad confraterniza con el acorazado), allegro con moto (la matanza en las escalinatas de Odessa y la respuesta de la unidad sublevada contra el estado Mayor) y allegro poco mosso y allegro (el acorazado rebelde atraviesa las líneas de la flota zarista sin disparar un cañonazo, saludado al grito de ¡Hermanos!) (Lacolla, 2008, Pág 93).

Deleuze desde Eisenstein plantea el choque dialéctico como un circuito que va y viene de la imagen al pensamiento, “el primer momento va de la imagen al pensamiento, del percepto al concepto. La imagen-movimiento “(Deleuze, 1987, p. 211), desencadenando en el espectador un choque sensible. Este momento se da cuando la imagen-movimiento expresa la colisión de sus partes, las cuales posteriormente cambiaran de cualidad, saltaran literalmente de cualidad, enviando ese conjunto de vibraciones hacia el espectador. Es necesario resaltar aquí que este tipo de choque se realiza desde el montaje orgánico, que plantea la posibilidad de distribuir la trama de la película en función de la división y superación de oposiciones, donde a través de los choques de la partes se fuerza a pensar la idea, en este caso, en la toma de conciencia revolucionaria.

El acorazado Potenkim es una película característica del montaje orgánico, va “de la situación de conjunto a la situación cambiada, por desarrollo y superación de oposiciones” (Deleuze, 1984, p. 56) al igual que un organismo, que tiene génesis, crece y se desarrolla en una división de contrarios que se concilian en una unidad superior, aquí se puede decir que los cinco movimientos de esta película son en rigor una unidad de elementos variables, es el caso de los tripulantes como de los capitanes del acorazado, así como los habitantes de la ciudad y ejército de la fuerza superior o el estado, etc. Unidad que está marcada constantemente por una situación que divide el conjunto en partes desiguales, en la película, la tripulación se divide en dos bandos gracias a la opresión y las condiciones

desiguales, sea en forma de división entre capitanes y tripulantes, sea en forma de asesinato indiscriminado de los ciudadanos a manos de las fuerzas del estado, pero que en última instancia, confirma la división del conjunto en oposiciones constantes, en partes desiguales que se concilian en una unidad superior, es decir, en la toma de conciencia revolucionaria, un ejemplo claro es el momento en que el acorazado irrumpe en la flota del ejército, y los capitanes saludan al acorazado Potenkim diciendo ¡hermanos!, alzándose también en la revolución.

Esta situación del conjunto en división, es el momento característico de la obertura, escena en la cual la tripulación y los capitanes coexisten en el mismo acorazado, sin embargo se dividen debido por la opresión y las malas condiciones a las que la tripulación estaba expuesta, con la consecuencia de una revuelta y la posterior revolución. Este punto crea en la película una división del conjunto en partes desiguales, un “punto-cesura”¹⁹ (Deleuze, 1984, p. 56) de oposición de contrarios que chocaran entre sí, se puede tomar como ejemplo el allegro y del adagio en la película, escenas respectivas en las que los marineros se levantan en contra del poder superior con sus capitanes, y que termina con el líder de la revuelta muerto llevado a la ciudad. Este tipo de montaje plantea el choque como la forma de comunicación de las partes de la película, división de partes y posterior conciliación en

¹⁹ Deleuze distingue el momento del cortejo fúnebre en el cual se pasa del buque a la ciudad, y luego de la ciudad al buque, como un instante que marca un punto de división en la película, llevan al líder de la revuelta muerto, pero el momento se invierte con la ocupación masiva del acorazado, esto es en rigor un Punto-cesura, una división del conjunto, que también se puede dividir en partes más pequeñas, “Cada espira o segmento se puede dividir a su vez en dos partes desiguales opuestas. Y las oposiciones son múltiples: cuantitativa (uno-varios hombres, un solo disparo-una salva, un buque-una flota) cualitativa (las aguas-la tierra), intensiva (las tinieblas-la luz) dinámica (movimiento ascendente y descendente, de derecha a izquierda y a la inversa)”(Deleuze, 1983, p. 56) que en orden *respectivo con la* película correspondería con; el líder de la revuelta y los hombres alzados contra la opresión de los capitanes, la toma del acorazado por manos de los tripulantes y el enfrentamiento del acorazado con la flota del poder superior.

una nueva unidad de orden superior. En consecuencia, la película muestra los choques entre las partes del conjunto de diversas maneras:

No hay solamente oposición de la tierra y el agua, del uno y lo múltiple, hay paso del uno en el otro, y súbito surgimiento del otro a partir del uno. No hay solamente unidad orgánica de opuestos, sino paso patético del opuesto a su contrario. No hay solamente nexos orgánicos entre dos instantes, sino salto patético en que el segundo instante adquiere una nueva potencia, puesto que el primero ha pasado por él. De la tristeza a la ira, de la duda a la certidumbre, de la resignación a la revuelta (Deleuze, 1983, p. 58).

Este choque entre partes desiguales se utiliza como herramienta para forzar a pensar el todo, la idea de la película que emerge de las imágenes-movimiento. Sin embargo, “No hay solamente nexos orgánicos entre dos instantes, sino salto patético en el que el segundo instante adquiere una nueva potencia, puesto que el primero ha pasado por él” (Deleuze, 1984, p. 58) empero, el choque sensible se complementa con un segundo instante en el cual se muestra un salto de cualidad tan potente que el espectador vibra también con esta posibilidad, no es suficiente con que la película produzca una situación de opresión de los tripulantes, va a ser necesario también que ellos sean capaces de reaccionar, saltar de la tristeza a la ira, de la rabia a la revuelta, de la revuelta a la revolución, y en última instancia, que sean capaces de pasar colectivamente en la acción. En consecuencia, el choque sensible lo compone tanto un choque de las partes de la película (el movimiento como traslación) como el salto de cualidad de estas (el movimiento como transformación).

Existe en efecto un choque literal entre las partes de la película, y es ese instante en el cual los personajes pasan por la desgracia, chocan entre sí, pero el pensamiento en el espectador, se

precipita en el instante en el que los personajes de la película saltan de cualidad, saltan “De la tristeza a la ira, de la duda a la certidumbre, de la resignación a la revuelta” (Deleuze, 1984, p. 58) el choque en efecto comunica las partes del conjunto, (el caso de los tripulantes en la cubierta expuestos a la perspectiva inexorable de la muerte), pero el salto cualitativo entre las partes del conjunto impulsará a partir del primero, una nueva cualidad que provoca ese “salto” de cualidad (los tripulantes en la cubierta se reusan a morir miserablemente), ese segundo momento en que se realiza ese salto plantea un momento de “comprensión y explosión”, (Deleuze, 1987, p. 59) en el cual, una segunda situación potenciada irrumpe con toda la fuerza que le imponía la primera.

Se puede tomar como ejemplo la escena de la masacre en las escalinatas, el “allegro con moto (la matanza en las escalinatas de Odessa y la respuesta de la unidad sublevada contra el estado Mayor”, (Lacolla, 2008, p. 93) donde los tripulantes y ciudadanos saltan de cualidad constantemente, los ciudadanos y el ejercito chocan entre si, en una masacre en donde la alegría engendra el miedo, y el miedo engendra a su vez la rabia, y la ira de los marineros del *potenkim*, quienes responden arrasando la ciudad a cañonazos, el espectador observa impávido la masacre de ancianos, de niños, de mujeres que hacen vibrar su interior con tristeza y rabia, choques y saltos de cualidad que intentan forzar a pensar. Es en última instancia donde el espectador tendrá que superar estas oposiciones para entender el todo, el concepto de la película, y responder entonces porque en este montaje, los disparos se intercalan con la imagen de un león despertándose y levantándose al igual que la revolución, es el espectador quien a partir de estas vibraciones debe responder si es posible “la toma de conciencia y la conciencia alcanzada, la conciencia revolucionaria alcanzada” (Deleuze, 1984, p. 59)

Es este el primer momento del choque cerebral dialéctico; por medio de un choque (la situación de opresión y miseria de los tripulantes) se desemboca en un salto cualitativo potenciado con toda la fuerza de la primera situación, mostrando precisamente una nueva de cualidad, un salto entre los tripulantes oprimidos y capitanes opresores tan importante, que va introducir en el pensamiento del espectador estas vibraciones que lo intentarán volcar en la acción, introduce la perspectiva de una violencia de choques, y saltos violentos, vibraciones que fuerzan a pensar se va de la imagen y del percepto al concepto, como menciona Deleuze (2011) en su libro *¿Qué es la filosofía?*, afirma que “el percepto y el afecto son *seres de sensación que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia*” (165) y el choque cerebral dialéctico despertará posteriormente el concepto.

Este primer momento parte de la imagen al pensamiento, del percepto al concepto, la imagen es un ser de sensación, es decir una “onda nerviosa de choque o la vibración nerviosa tal que ya no podemos decir, yo veo, yo oigo, sino YO SIENTO, sensación totalmente fisiológica” (Deleuze, 1987, p. 212) es un choque sensible, la imagen transmite ese choque de los tripulantes y el salto de la tristeza a la ira, como el paso de la opresión a la revolución, la imagen vibra con una intensidad que se relacionan con el cuerpo²⁰ y lo fuerza a pensar. En este sentido, cuando Deleuze hace el estudio de la imagen-movimiento desde la tesis sobre el movimiento de Bergson, se hace con una intención, no sustituir la imagen cinematográfica por un enunciado y así quitarle el movimiento, por esta razón se relaciona con el cuerpo, ella libera el movimiento como un ser de la sensación no reductible

²⁰ “el cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 251).

a un enunciado, es un ser de sensaciones que van a despertar el afecto en él, relacionándose también con lo profundo del subconsciente.

Eisenstein es dialéctico porque concibe la violencia del choque bajo la figura de la oposición, y el pensamiento del todo con la forma de la oposición superada o de la transformación de los opuestos: del choque de dos factores nace un concepto (Deleuze. 1987, p. 212).

La anterior cita enfatiza por que el choque de Eisenstein es dialéctico, este director propone que por medio de los choque entre partes, por medio de la oposición superada nacerá el concepto, la idea de la película, “El choque tiene un efecto sobre el espíritu, lo fuerza a pensar, y a pensar el todo” (Deleuze, 1987, p. 211) Pero existe también un segundo momento del choque dialéctico, ahora del pensamiento a la imagen, del concepto al afecto, se va de lo profundo del pensamiento, oscuro y presupuesto hacia la imagen cinematográfica, es el momento en el cual, la imagen cinematográfica se relaciona con el subconsciente, desembocando en el espectador una afección tan profunda que introducirá otro choque, pero interno, afectivo.

Eisenstein recuerda constantemente que el cine intelectual tiene por correlato al pensamiento sensorial, o la inteligencia emocional, y de otra manera no vale nada. Lo orgánico tiene como correlato lo patético. En la obra de arte lo más elevado de la conciencia tiene por correlato a lo más profundo del subconsciente, según un doble proceso o dos momentos coexistentes (Deleuze, 1987, p. 213)

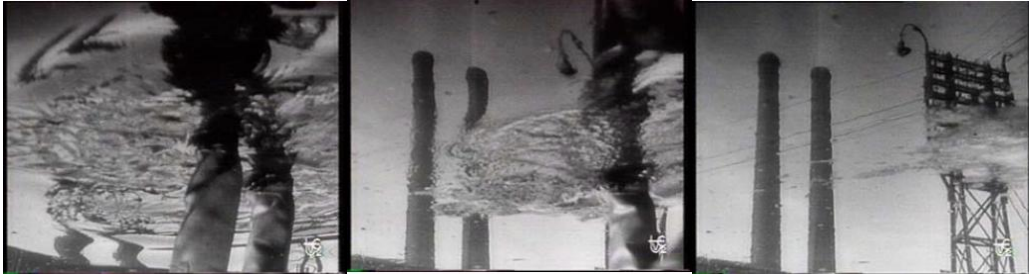
En el segundo momento del choque cerebral dialéctico, se plantea el movimiento inverso, ahora del pensamiento a la imagen, del concepto al afecto, desde lo profundo del pensamiento hacia la imagen. En este sentido, la anterior cita enfatiza como el cine intelectual debe tener como correlato el pensamiento sensorial, es ahora lo profundo del

subconsciente que se relaciona con la imagen, es quizás esta la profunda gloria del cine, elaborar un circuito en el cual el pensamiento se relaciona, va y viene de la imagen por percepciones y afecciones, Deleuze recuerda la potencia de la imagen, ella logra introducirse en lo profundo de la mente, en el mecanismo que permite pensar, la imagen aturdiría el pensamiento, lo haría surgir de su fondo oscuro e inconsciente, “El movimiento automático hace que se eleve en nosotros un autómeta espiritual que reacciona a su vez sobre el” (Deleuze, 1987, p. 210), aturdir, chocar, despertar en el espectador un “pensamiento primitivo” (Deleuze, 1987, p. 214) de un cuerpo que percibe, de un cuerpo que es afectado.

Existe la posibilidad que la imagen despierte afecciones en el espectador, se podría resaltar la escena del coche cayéndose por la escaleras de la ciudad, y la mujer que levanta a su hijo muerto del piso, pisoteado y asesinado miserablemente, en ese momento, es la imagen que nos afecta por dentro, nos conmueve, nos hace piadosos y produce lamento, llanto y tristeza en el espectador, es bajo esta perspectiva de la necesidad inexorable de la revolución que el pensamiento se aturde, se puede plantear aquí que esto fue lo que logro Eisenstein, desprender el afecto de la imagen-afección, que sería la profunda gloria de esta película.

Si existe en el sujeto el afecto, el circuito del choque cerebral dialéctico se cerraría cuando el pensamiento se devuelva efectivamente en la imagen, pero ahora no se parte de la idea consciente de la revolución, sino del correlato sensorial hacia una imagen que muestra figuras, en rigor metáforas. Esta es la vital importancia de la metáfora cinematográfica, chocar el pensamiento desde el subconsciente, no una de la idea reconstruida a través de

percepciones, sino desde afecciones que emana desde lo profundo del pensamiento, como el conjunto de pensamientos, clichés y opiniones, que van hacia la imagen que emite ahora un juicio por completar.



Serguéi M Eisenstein, La huelga, 1924

Si la metáfora le atribuye al sujeto, el verbo o la acción de otro sujeto, la metáfora cinematográfica mostrará que, “dos imágenes distintas pueden tener las mismas armónicas y constituir así la metáfora” (Deleuze, 1987, p. 215) Deleuze propone el ejemplo de la película de 1924, La huelga del director Eisenstein, en la cual se muestra el espía del patrón es mostrado al revés elevándose sus piernas “como dos tubos que terminan en un charco de agua (...) después vemos dos chimeneas de la fábrica que parecen hundirse en una nube”, (Deleuze, 1987, p. 215) esta imagen constituiría una metáfora por montaje, en la que se aprovecha la similitud de dos figuras, el espectador iría entonces desde lo profundo de su pensamiento, con toda una carga afectiva hacia la imagen, en la cual se dilucida el paso de los pies a chimenea, y se hace choque nuevamente.

Es en este punto, coexistente con el primero, en donde el espectador se relaciona con la imagen, su cuerpo afectado ve como los pies del espía son puestos al revés, al lado de las tuberías de la fábrica en donde los obreros traman la huelga, y capta esta imagen desde lo más profundo de su pensamiento “del todo, presupuesto, oscuro, a las imágenes agitadas, removidas que lo expresan” (Deleuze G, 1987, p. 213) se corrobora a continuación:

Unas veces la metáfora es extrínseca, otras intrínseca. Pero en ambos casos, la composición no expresa solamente la manera en que el personaje se experimenta, expresar también la manera en que lo juzgan el autor y el espectador, integra el pensamiento en la imagen: es lo que Eisenstein llamaba, la nueva esfera de la retórica fílmica, la posibilidad de emitir un juicio social abstracto. Se elabora un circuito completo que comprende, pues el choque sensorial que nos eleva de las imágenes al pensamiento consciente, y después el pensamiento por figuras que nos remite a las imágenes y nos vuelve a dar el choque afectivo (Deleuze,, 1987, p. 216).

La escena del hostigamiento del acorazado en contra de la ciudad, narra el mismo circuito, del pensamiento a la imagen, la secuencia de imágenes intercala los disparos de cañones del acorazado, con la imagen de un león durmiendo, alerta y erguido, se puede plantear entonces, que estas vibraciones afectivas que producen los disparos, se intercala con la imagen, donde el espectador choca de nuevo con la nueva imagen del león despertando y erguido, el espectador desde su pensamiento pre supuesto se relaciona con la imagen, chocando nuevamente con la imagen siguiente, que narra como la revolución se alza triunfante igual que el león erguido. La secuencia constituye la segunda parte del circuito, el pensamiento por figuras que nos remite a las imágenes y nos vuelve a dar el choque afectivo, es este el segundo momento del choque cerebral dialectico, devolver el pensamiento a la imagen, del concepto al afecto.



El acorazado Potemkin, 1925

Por último, el tercer momento esta coexistente en los dos anteriores, “No ya de la imagen al concepto, y del concepto a la imagen, sino de la identidad del concepto y la imagen” (Deleuze, 1987, p. 217) es el instante en el que el hombre se logra identificar en una gran unidad hombre mundo, que lo volcaría en la transformación, los vínculos sensorio motores expresan la unidad entre el hombre y la naturaleza, y la idea en la cual una acción puede cambiar el mundo, un pensamiento acción, en la cual el espectador reconstruirá la idea del todo, la idea de la conciencia revolucionaria alcanzada, en consecuencia, el choque evidenciaría, una profunda unidad hombre, y mundo, y la posibilidad de cambiarlo. Por esta razón, el concepto de choque cerebral en su sentido dialectico, narra la posibilidad de que la imagen cinematográfica pueda relacionarse con lo profundo del pensamiento, y Deleuze distingue tres relaciones como corrobora la siguiente cita:

“en el cine de la imagen-movimiento las tres relaciones entre el cine y el pensamiento aparecen por doquier: la relación con un todo que no puede ser sino pensado en una toma de conciencia superior, la relación con un pensamiento que no puede estar sino figurado en el desarrollo subconsciente de las imágenes, la relación sensorio motriz entre el mundo y el hombre, la naturaleza y el pensamiento” (Deleuze, 1987, p. 218).

De esta forma, la imagen-movimiento establecen profundas relaciones entre la imagen-movimiento y el pensamiento, las cuales posibilitan el concepto de choque cerebral en su sentido dialéctico. La imagen-movimiento, elabora un circuito en el cual, el pensamiento se relaciona con la fuerza que posibilita pensar, es decir, con el autómatas espiritual, sea en forma del todo o la idea que se deduce del montaje con sus choques y saltos de cualidad, sea en forma de la relaciones subconscientes que la imagen-movimiento posibilita, o sea en

forma de la profunda unión entre la naturaleza a través de un pensamiento acción, que une al hombre y el mundo.

Sin embargo, El circuito en el cual, la imagen-movimiento se relaciona con el pensamiento del espectador, desde la perspectiva Deleuzeana, se revela como una herramienta realmente peligrosa, cuando el cine se convierte en un arte de masas, la imagen-movimiento con sus choques y saltos cualitativos posibilitan que la idea deducida del montaje sea utilizada para manipular al espectador. El circuito de la imagen-movimiento se revela casi como un trance hipnótico que las imágenes y sus relaciones establecen, “Es como si el cine dijera,: con migo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador” (Deleuze, 1987, p. 210) en consecuencia, la imagen introduciría un tipo de “*pensamiento hipnótico*” (Deleuze, 1987, p. 218), que encadena el pensamiento al desfile de imágenes, que tolera y soporta la situación en cuando le da una salida, una solución, una situación modificada, empero propone también un pensamiento deducido de la imagen-movimiento y sus relaciones, pensamiento que a manos de Leni Riefenstahl convertirían al sujeto en un hombre fascista, “el autómeta espiritual arriesgaba en convertirse en el maniquí de todas las propagandas: el arte de masas mostraba ya un rostro inquietante” (Deleuze, 1987, p. 211) En consecuencia, el cine de la imagen-movimiento arriesgaba en convertirse en una herramienta de la manipulación.

El cine muere, pues, por su mediocridad cuantitativa. Hay empero una razón todavía más importante: el arte de masa, el tratamiento de las masas, que no debía separarse de un acceso de las masas a condición de autentico 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 autómeta espiritual paso a ser el hombre fascista (Deleuze, 1987, p. 220).

La anterior cita enfatiza como el cine muere en las figuraciones comerciales de Hollywood y la manipulación de la propaganda política de Leni Riefenstahl, y esto sucede cuando se utilizan los encadenamientos sensoriomotores para manipular y someter, cuando se emplea la imagen para la organización de la muerte y la guerra. Ya en esta primera parte se ha insistido que el cine de la imagen-movimiento plantea un esquema cinematográfico susceptible de ser utilizado para manipular, y despertar en el pensamiento un hombre fascista, utilizando como medio el pensamiento hipnótico de la imagen-movimiento, como menciona Deleuze; “la situación es todavía peor si consideramos la tesis de Virilio: no hubo desviación, enajenación en un arte de masas que la imagen-movimiento habría fundado inicialmente, sino que al contrario, desde el comienzo la imagen-movimiento está ligada a la organización de guerra, a la propaganda de Estado, al fascismo ordinario, histórica y esencialmente” (Deleuze, 1987, p. 220) El cine, entonces no tendría más opción, si quería incentivar el pensamiento mas allá de la manipulación, que emprender la lucha contra Hitler, renovando la imagen, comenzando un nuevo tipo de cine, más allá del movimiento.

CAPITULO 2: ACERCAMIENTO A LA IMAGEN-TIEMPO.

El cine clásico de la imagen-movimiento se convirtió en un medio de manipulación, propagando tanto la doxa como el cliché, el concepto de choque cerebral en su sentido dialectico, se confundió en las obras de los malos directores, con la violencia representativa de Hollywood y la propaganda política fascista, empero, la imagen-movimiento desde su esquema sensorio motor propicia una herramienta útil para la manipulación, al encadenar, sujetar e hipnotizar al espectador al desfile de imágenes,

esquema que permite tolerar y soportar cualquier cosa. Cabe preguntar entonces, ¿el concepto de choque cerebral ha muerto en Eisenstein y se debe desconfiar del cine como herramienta activa en un proyecto artístico y creador?, o por el contrario, ¿el choque cerebral encontraría una revitalización en el cine moderno, al destruir el esquema sensorio motor que promueve la doxa y el cliché? En consecuencia, si existe aún la posibilidad de pensar en el concepto de choque cerebral, como una herramienta activa en un proyecto que tenga como finalidad el pensamiento, debe cuestionar como condición, la estructura del cine clásico, derribando sus cimientos, y con ello el signo imagen-movimiento que propician la manipulación.

Este trabajo, ha hecho un énfasis en el signo imagen-movimiento, imagen característica del cine clásico que logro liberar el movimiento sea en forma traslación o transformación, con la consecuencia directa, de obtener un tiempo lineal calcado del movimiento. Es en este punto donde el cine moderno logrará invertir la relación, será ahora el tiempo el que ordena al movimiento según sus propias reglas, propiciando una configuración cinematográfica mas allá de la gran y pequeña forma de la imagen-acción, incluso más allá del tiempo cronológico que impone el movimiento.

En consecuencia, se ha insistido como después de la segunda guerra mundial el cine comenzó a mostrar la necesidad de transformar su esquema permeado por el fascismo, paralelamente los géneros como el neo realismo italiano y la nueva ola francesa “liberaron” el tiempo del movimiento, posibilitando que la imagen chocara nuevamente el pensamiento, pero no desde la dialéctica que cuestiona e incentiva el pensamiento para afirmar un único sentido posible, sino desde la paradoja, que cuestiona, rasga, fisura el

cliché y la doxa como único sentido determinable, haciendo explotar el pensamiento, petrificándolo en el momento que muestra la coexistencia de dos o más sentidos o puestos y complementarios. De esta forma, el cine moderno incentiva entonces relaciones con el pensamiento, en rigor Choques cerebrales, no dialecticos sino paradójicos.

Este capítulo se encarga de esbozar las principales características del choque cerebral en su sentido paradójico, entendido como la capacidad que tiene la imagen cinematográfica de integrar dos o más sentidos opuestos en la imagen. En consecuencia, si se plantea el concepto de choque cerebral referido al cine soviético y al martillazo de Eisenstein, llegaremos a la conclusión de que este concepto obedece a determinado director y genero, ligando su definición a los signos del cine clásico, pero este trabajo se distancia de este perspectiva, e insiste que Eisenstein estructuro una concepción dialéctica del Choque Cerebral y el cine moderno, como es el caso de Robbet Grillet propone su sentido paradójico, en donde el signo imagen-tiempo establecerá nuevas relaciones con el pensamiento, las cuales comenzaron en algún momento del cine francés de la posguerra, y que manifestaron fuertemente en Hitchcock y en otros directores.

Existen cinco características de la crisis de la imagen-movimiento que marcan la etapa preliminar al surgimiento de la imagen-tiempo en el cine, “la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot” (Deleuze, 1984, p. 292) Ya se mostro como el cine clásico a través de sus imágenes y las estructuras S-A-S, A-S-A, inferían un encadenamiento sensorio motor entre imágenes, una forma de hacer cine que se convirtió en el medio por el cual se podía transmitir las propagandas políticas. Sin embargo, después

de la segunda guerra mundial el esquema de la imagen-movimiento encontró su “nêmesis”, el periodo de la pos guerra debilito el vinculo hombre y mundo, el cine comenzó a mostrar una realidad dispersiva como a un encadenamiento debilitado²¹, el cine ya no partía de una situación globalizante y sus personajes ya no serán héroes unívocos sino múltiples, cambiando su rol de principales a secundarios, de una identidad a una multiplicidad, “La imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva. Los personajes son múltiples, con inferencias débiles, y se tornan principales o secundarios” (Deleuze, 1984, p. 288) imposibilitando con esto, el esquema de la imagen-acción.

Una consecuencia directa se deduce del debilitamiento de los encadenamientos, es la imposibilidad de encadenar unos acontecimientos a otros, y con esto, la imposibilidad de construir el film utilizando las dos formas de la imagen-acción S-A-S, A-S-A, el cine de la pos guerra reemplazo estas formas por el azar²², en este periodo se reemplazaría también la situación sensoriomotriz que lograba una sucesión de imágenes de acuerdo a una acción, por el vagabundeo, por un azar en la película, que somete a los personajes a situaciones que no les pertenecen, “la situación sensorio motriz ha sido reemplazada por el paseo, el vagabundeo, y el venir continuo” (Deleuze, 1983, p. 289) Por último, se menciona un auge desmesurado de los tópicos, como la advertencia de un contenido estereotipado en la imagen con las figuraciones comerciales de Hollywood o la propaganda política.

Sin embargo, estas características de la crisis del cine clásico son inútiles sino desembocan en una creación más allá de la imagen-movimiento, de nada servirá parodiar o criticar este tipo de cine sino se desemboca en la creación de una imagen que reestructure al cine en

²¹ “Robert Altman explora esta dirección en UN DIA DE BODA y sobre todo en NASHVILLE, con pistas sonoras múltiples y una pantalla anamorfica que permite varias puestas en escena simultaneas” (Deleuze, 1983, p. 288).

²² “El azar pasas a ser el único hilo conductor. Como en Quintet, de altman. Unas veces el acontecimiento tarda y se pierde en tiempos muertos, y otras se presenta demasiado pronto, pero no pertenece a quien le sucede(incluso la muerte) (Deleuze, 1983, p. 288).

profundidad y no permita la manipulación de Hollywood y la propaganda política, por esta razón, el segundo capítulo de este trabajo comienza con Hitchcock, quien al introducir en el cine la imagen mental zanjó el camino hacia la posibilidad del choque cerebral más allá del esquema de la imagen-movimiento, este director posibilitó la consumación del cine clásico e introdujo el espectador en la película, significando la primera posibilidad de una imagen directa del tiempo.

HITCHCOCK Y LA IMAGEN-MENTAL, LA RELACIÓN ENTRE OBJETOS DIVERSOS:

Al final de *Estudios sobre cine I*, Deleuze marca con la imagen-mental la crisis de la imagen-movimiento, Hitchcock con el género de suspenso lleva hasta la consumación la imagen-acción cuestionando la supremacía que tenía la acción en la película, introduciendo la relación entre símbolos a cambio de la narración y la trama, ya no será la acción, los diálogos y la trama los que desarrollarían el film, si no las relaciones y los movimientos de la cámara, los cuales el espectador tendrá que captar si quiere entender la película, de esta forma, el suspenso en el cine moderno había comenzado un proceso de desdramatización²³ en el que la trama y la relaciones entre acciones ya no serían lo más relevante en la película, paralelamente había comenzado también el camino hacia una taxonomía de la imagen más allá del movimiento, en donde surgirían también nuevos signos cinematográficos, entre ellos, la imagen-mental y la imagen cristal.

²³ Deleuze en sus clases se refiere a este proceso de Desdramatización, es relevante en la medida en que reemplaza la supremacía de la trama en la película, “He aquí entonces que en la desdramatización el primer carácter era que la situación ya no cuajaba o no se contraía en acción principal. El segundo carácter es que las acciones ya no se encadenan según una situación motriz” (Deleuze, *Cine I: Bergson y las imágenes.*, 2009, p. 474).

Deleuze estructura su taxonomía del cine utilizando como herramienta la clasificación de los signos de Pierce, en este sentido, el filósofo francés ve como Hitchcock a manos del suspenso introduce la terceidad en la imagen cinematográfica, es decir, la imagen mental o la imagen relación, la terceidad²⁴ siendo un término que remite tanto a la segundidad como a la primeidad, recogerá por lo tanto la imagen-afección y la imagen-acción, pero con el efecto que pondrá estos signos en relación a un tercero, la terceidad entonces pone en relación dos términos distintos y sin embargo los relaciona bajo otras reglas.

Deleuze cuando retoma la imagen mental, muestra como la tradición filosófica a distinguido dos tipos de relaciones; relaciones naturales (formación de una sucesión o serie habitual de imágenes) y relaciones abstractas (circunstancia por la cual se comparan dos imágenes que no están unidas naturalmente en el espíritu) en donde “donde la significación esta mas bien del lado de las primeras, y la ley o el sentido, más bien del lado de las segundas” (Deleuze, 1987, p. 276), según esta doble naturaleza de la relaciones Hitchcock hará nacer signos originales para la taxonomía, a cada caso, a las relaciones naturales que expresan objetos que pueden ser interpretado por los demás les corresponderán ser *marcas*, a las relaciones abstractas, que poseen objetos que pueden ser portadores de diversas relaciones los denominara *símbolos*.

Cuando hablamos de imagen mental queremos decir otra cosa: es una imagen que toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento, como

²⁴ En este sentido, Deleuze menciona la transformación que lleva a cabo la terceidad, en relación con la afección y la acción, “Tras haber distinguido entre la afección y la acción, a las que llamaba, respectivamente, Primeidad y segundidad, Pierce añadía, una tercera especie e imagen: lo mental o la terceidad. La terceidad en su conjunto no era sino un término que remitía a un segundo término por mediación de otro u otros. Esta tercera instancia venía dada en la significación, la ley o la reacción” (Deleuze, 1987, p. 275).

los objetos de percepción tiene existencia propia fuera de la percepción. Es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales (Deleuze, 1987, p. 222).

La anterior cita enfatiza en los objetos de las relaciones, en este sentido, la imagen mental posibilitara precisamente establecer una ley, o un sentido mediante la cual se relacionen dos términos diferentes entre sí, la imagen mental entonces “Es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales”. (Deleuze, 1987, p. 277) He aquí el gran avance de la terciaridad en el cine, consiste en establecer una relación entre dos términos distintos, sea en forma de ley o en forma de sentido, en consecuencia la imagen mental en el cine, la imagen relación, transforma las imágenes-acción afección y acción, en función del sentido y el significado “La imagen mental no solo enmarca a las otras sino que, penetrándolas las transforma” (Deleuze, 1987, p. 285) consumando, por esta razón, el cine clásico de la imagen-movimiento.

Hitchcock clausura el cine clásico con la imagen mental, el film entonces inspirará las interpretaciones de estas relaciones, obteniendo como consecuencia directa la integración del espectador en la película, el gran avance del suspenso consiste en forzar el pensamiento del espectador desde la relación, el espectador tendrá que dar cuenta de las relaciones implícitas que soportan tanto la trama como a los personajes, “Los personajes pueden actuar, percibir, experimentar, pero no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan” (Deleuze, 1987, p. 281) La imagen mental introduce varios cambios respecto al modelo de cine clásico, el primero será la constitución de la película no función de dos términos, realizador y la película, sino en función de tres términos, realizador, película y espectador.

El suspenso introduce al espectador en una posición activa, ya no se trata de deducir una idea desde el movimiento de los personajes y sus choques, se trata de la interpretación de la relación que las imágenes expresan, son las imágenes que incentivan interpretaciones, y no un montaje que dice que pensar, será el espectador entonces quien tendrá que dar interpretaciones de las relaciones que rigen tanto la trama como los personajes de la película, y no será la película quien conducirá a la deducción de una idea mediante el choque y la conciliación de oposiciones, que en última instancia constituye un desfile de imágenes manipulador.

El suspenso desdramatiza el cine bajo la imagen-tiempo, ya no es posible ejecutar un encadenamiento sensoriomotor entre acciones y reacciones, ahora es la cámara quien da cuenta de las relaciones de la película “es la cámara, y no un diálogo quien explica porque el héroe de la ventana indiscreta tiene una pierna rota” (Deleuze, 1987, p. 281) De esta forma, el suspenso de Hitchcock zanja la primera posibilidad para el concepto de choque-cerebral en su sentido paradójico, al establecer relaciones entre diversos objetos habidas de ser interpretadas más allá de la acción, la película, reemplaza entonces la narración por los *planos-secuencia*, son las relaciones entre objetos las que darán cuenta de la trama y el espectador tendrá que resolverlas, el suspenso introduce la imagen-mental en el cine, la imagen relación entre objetos diversos y transforma los avatares de la imagen movimiento llevándolos hasta su límite. De esta forma, emerge una imagen del cine moderno, “la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensorio motrices en eclipse” (Deleuze, 1987, p. 14) Hitchcock había introducido la situación óptica y sonora pura en el suspenso, imagen que sustituye y anula el esquema de cine bajo la imagen-movimiento.

El cine moderno de la imagen tiempo, es un cine de visiones, sueños y pensamientos, del tiempo no cronológico y paradójico, y en este caso, el suspenso ya había planteado esta inversión en relación al cine clásico, en el cual, los personajes quedan petrificados ante una situación que desborda sus capacidades, “La ventana indiscreta accede a la imagen mental, no simplemente por ser fotógrafo, sino porque se halla en un estado de impotencia motriz: en cierto modo se encuentra reducido a una situación pura” (Deleuze, 1984, p. 285), es esta la situación característica de un nuevo tipo de cine bajo el signo de la imagen-tiempo, la situación óptica y sonora pura, signo que posibilita el concepto de choque cerebral en su sentido paradójico, concepto que se logra cuando las imágenes óptico sonoras puras, confrontan al espectador con algo *intolerable en el mundo y con algo impensable en el pensamiento*, imágenes que se encontraban presentes en Hitchcock y que encontrarían su expresión en el neo realismo italiano, en donde el cine reemplaza el esquema de la imagen-movimiento.

LAS IMÁGENES ÓPTICO SONORAS PURAS, LO INTOLERABLE EN EL MUNDO E IMPENSABLE EN EL PENSAMIENTO:

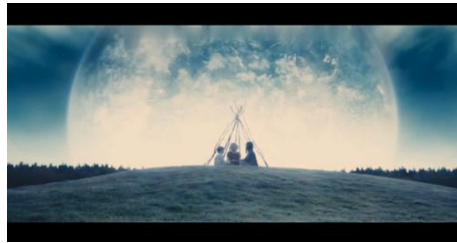
“El personaje se ha convertido en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar registra. Mas que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola a él” (Deleuze, 1987, p. 13)

La anterior cita enfatiza como la imagen óptica y sonora pura significa una ruptura definitiva con el esquema sensoriomotor del cine clásico, y significa la petrificación del personaje de la película, el cual se convierte en el espectador de una situación que lo

desborda. La Imagen óptico y sonora pura es característica del neorrealismo italiano y está presente en directores como Rosellini, Vittorio, Visconti, Antonioni, Fellini, etc. Imágenes que a través de visiones, sueños, recuerdos y pensamientos imposibilitan reaccionar a una situación intolerable y violenta, por esta razón ya no prolongan la situación en la acción, estas imágenes reemplazan la situación sensorio motriz de la imagen-acción por una situación límite que desborda la capacidad sensorio motriz, reduce a los personajes ante una situación que no puede controlar ni mucho menos transformar, eclipsándolos, petrificándolos, citando a Deleuze:

La ruptura sensorio motriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo (Deleuze, 1987, P. 227)

La imagen-óptico sonora pura, va mas allá de la atadura del personaje del cine clásico, no se refiere a una inmovilización, narra la imposibilidad de reaccionar ante una situación intolerable, situación que capta lo intolerable en el mundo, y lo impensable en el pensamiento, es en este punto en donde el personaje se detiene y el pensamiento se petrifica, ahora “el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar” (Deleuze, 1987, p. 227) es la imagen que evoca una extraña figura de lo impensable, que sirve no para dirigir el pensamiento, sino para rasgarlo detenerlo, inmovilizarlo.



(Melancholia, Lars Von Trier, 2011)

En esta parte se resalta la película Melancholia de Lars Von Trier del año 2011, la escena final, en la cual los personajes ante la perspectiva inexorable de la muerte no reaccionan, en rigor no existe una acción que pueda cambiar su destino, la cámara en primer plano muestra el acercamiento del planeta Melancholia, y los personajes expectantes de una muerte angustiante y sin sentido, una muerte que no les corresponde, se convierten en espectadores, afrontando su muerte dignamente debajo de un tepee, la escena Finaliza con la colisión definitiva de este planeta arrasando con la vida en el universo. La escena capta el momento intolerable de la colisión del planeta Melacholia contra la tierra, y lo impensable de la erradicación de la vida en el universo, es en este momento en donde el personaje y el espectador tienen que afrontar una situación que los desbordan.

Existe una consecuencia directa de la imagen óptica y sonora pura, causar de manera análoga la inmovilización del personaje de la película, la inmovilización de espectador, quien es forzado también a contemplar lo intolerable en el mundo, y lo impensable en el pensamiento, y lo que es peor, no existe alguna acción que el personaje o el espectador pueda ejecutar para escapar de lo intolerable o impensable.



(Umberto D. Vittorio de Sica, 1952)

“Ella vio lo que quizás nunca había visto hasta ese momento. Sabía que estaba embarazada, sentía que estaba embarazada... no había visto. Y cuando su mirada cruza su vientre, ve lo intolerable. Y esto intolerable no es siquiera un acontecimiento suyo, no quiere decir que el acontecimiento le pertenece. Este acontecimiento no le pertenece. Le impusieron ese niño. Y ella ve lo intolerable en este encuentro del ojo y del vientre. Situación óptica pura” (Deleuze G. , *Cine 1: Bergson y las imágenes.*, 2009, Pág. 505)

La anterior cita es la descripción de una escena característica del neo realismo italiano, escena que Deleuze muestra en sus estudios, y constituye una imagen óptica y sonora pura, la secuencia de la criada en la película *Umberto D.*, del director Vittorio de Sica del año 1952, se puede ver como la criada capto lo intolerable en el mundo, y lo impensable en el pensamiento, el acontecimiento intolerable de esta preñada, la imposición de un hijo que no le pertenece, y lo impensable de un hijo que nacerá sin padre, sin futuro. En esta escena no hay algo que pueda hacer, no existe una acción que ella pueda ejecutar para reaccionar, el acontecimiento sobre pasa sus fuerzas, y sin embargo no es un dialogo ni reacción, la que da cuenta del acontecimiento, sino la cámara y sus movimientos.

Las imágenes ópticas y sonoras puras marcan un punto de diferencia en relación al cine clásico de acciones y conductas, ahora surge un cine de visiones, de personajes que se abandonan, se petrifican en recuerdos, pensamientos y sueños, un cine el cual “Más que reaccionar, registra. Mas que comprometerse en una acción, se abandona a una visión,

perseguido por ella o persiguiéndola” (Deleuze, 2009, p. 13) no es un cine comportamientos aunque se sirva de ellos para mostrar sus situaciones límite, es un cine de acontecimientos con una violencia tan sutil, tan impensable e intolerable, que las imágenes óptico sonoras puras captan lo insoportable en el mundo e intolerable y lo impensable en el pensamiento, como se corrobora a continuación:

Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar, se entiende que permite captar algo intolerable, insoportable. No un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa, no una violencia en aumento que siempre es posible extraer de la relación sensoria motriz en la imagen-acción. Tampoco se trata de escenas de terror, aunque en ocasiones haya cadáveres y sangre. Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensorio motriz (Deleuze, 1987, p. 33).

El cine bajo el neo realismo italiano va a ser un cine de visiones y sueños, que conmueve más que soportar “La situación puramente óptica y sonora despierta una función de videncia, a la vez de fantasía y atestado, crítica y compasión” (Deleuze, 1987, p. 34) la imagen ahora introduce visiones de lo impensable, figuras de la nada que petrifican al espectador, el mismo no sabe cómo reaccionar, o quizás no tiene forma de hacerlo, la situación óptica y sonora pura lo desborda.

Ya el cine clásico con los encadenamientos incentiva una estructura en la cual se toleraba y se soportaba la miseria, Pero el cine moderno de la imagen-tiempo, rompe con la trama y la linealidad de la película, la imagen óptica y sonora pura mostrara lo intolerable y lo impensable en espacios cualquiera, en saltos y paradojas del tiempo, de un pasado coexistente con un futuro, de un recuerdo coexistente con un sueño, la imagen transmite

entonces la visión angustiante, de la imposibilidad de transformar la situación, en última instancia, la figura de lo impensable, y la imposibilidad de pensar.

El cine vidente del neo realismo italiano rompe con el esquema sensoriomotor que incentiva tolerar y soporta los tópicos, lo hace cuando reemplaza la situación sensoriomotriz de la imagen-acción, por la relación entre objetos de la imagen mental, y la situación límite de la imagen óptica y sonora puras. La imagen óptica y sonora pura, ya no remite a una gran situación global, no se prolonga en acciones y reacciones, es una situación en relación con otro tipo de realidad, ahora mental, temporal y espiritual.

la imagen ahora se relacionaran directamente con el tiempo paradójico, sea en forma de situaciones subjetivas como “recuerdos de infancia, sueños o fantasías auditivos y visuales donde el personaje no actúa sin verse actuar” (Deleuze, 1987, p. 17) sea en forma de “imágenes objetivas” (Deleuze, 1987, p. 17) mostrando al personaje en espacios vacios, espacios cualquiera, donde la banalidad cotidiana desprenderá un acontecimiento que irrumpe con violencia, pero lo más importante será que infieren el salto entre lo objetivo y subjetivo, lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual. La imagen óptica y sonora pura, se relacionara no con una reacción, sino con una visión, con un tipo de realidad subjetiva, imaginaria y mental.

las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y songsignos que no cesan de comunicar los polos entre su y que, en un sentido o en el otro, aseguran los pasajes y las conversiones, tendiendo hacia un punto de indiscernibilidad (y no de confusión). Un régimen similar de intercambio entre lo imaginario y lo real aparece claramente en *Noches Blancas* de Visconti (Deleuze, 1987, p. 21).

La anterior cita se enfatiza en la nueva relación que produce las imágenes ópticas y sonoras puras, ya no consiste en prolongar el movimiento en acciones y reacciones, sino se relacionarse con lo profundo del tiempo, con visiones, pensamientos, sueños y fantasías. De esta forma los opsingnos y songsignos, en el nuevo cine introducen un juego constante entre lo objetivo y subjetivo, lo real e imaginario, lo físico y mental.

Es aquí donde surgirá el choque cerebral en su sentido paradójico, el espectador ahora es sometido ante un devenir de realidades con una pluralidad de sentidos que afirman a cada instante la paradoja en el cine, como es el caso del director Robbe Grillet, en donde la imagen muestra un punto de indiscernibilidad en el que, se comunica lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, y en esta medida “Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro entorno a un punto de indiscernibilidad” (Deleuze G, 1987, p. 19) En consecuencia, las imágenes óptico sonoras puras marcan el surgimiento de la imagen-tiempo en el cine, debilitan los nexos sensorio motores, reevaluando el esquema de la imagen-acción, liberando el tiempo del movimiento y posibilita un tiempo no cronológico, en el cual, puede coexistir de un posible futuro y un pasado que evade el presente, o el caso de un sueño y un recuerdo que evade la realidad.

LA IMAGEN-TIEMPO, Y LOS CRISTALES DEL TIEMPO.

Así como el cine clásico libera el movimiento en su diferencia, como cambio cualitativo y transformación de las partes, el cine moderno plantea una liberación análoga, proponen un tiempo “descuartizado” no cronológico y paradójico, un tiempo que es intensivo en profunda relación con la mente. En consecuencia, el análisis del tiempo exige un estudio que no lo supedita al movimiento, y Hightcock con la imagen metal, el género del neo realismo con la

imagen óptica y sonora pura, y la nueva ola francesa introducen nuevos esquemas cinematográficos los cuales van más allá del movimiento. Ahora bien, si la imagen óptico sonora pura anula el cine de la imagen-movimiento, cabe preguntar entonces ¿Qué nuevos signos y relaciones introduce la imagen óptico sonora pura más allá del movimiento?

En esta parte se intenta mostrar como emerge en el cine, a través de las imágenes ópticas y sonoras puras, una imagen directa del tiempo, un cristal del tiempo, imagen profundamente relacionada con el Choque cerebral en su sentido paradójico. De esta forma, para estudiar esta imagen y su relación con el choque se trae a colación los dos tipos de reconocimiento que Deleuze estudia desde Bergson, los cuales dan las claves para entender la imagen-tiempo en el cine y el cristal del tiempo.

Deleuze a través de Bergson estudia dos tipos de reconocimiento, el primero, el reconocimiento automático o habitual (característico del cine clásico) es un reconocimiento por prolongación motora encaminada al uso, a la relación con el objeto y los intereses que tenemos sobre él, “el reconocimiento automático o habitual (...) actúa por prolongación: la percepción se prolonga en movimientos de uso, los movimientos prolongan la percepción extrayendo efectos útiles” (Deleuze, 1987, p. 67) Un tipo de reconocimiento que selecciona una parte del objeto, que reconoce lo que le interesa, pasa de un objeto a hacia otro de acuerdo a sus intereses, este tipo de reconocimiento percibe el objeto en el movimiento, y las acciones que hace un sujeto con él, un reconocimiento de la imagen-acción, en el cual “la imagen sensorio motriz no retiene de la cosa más aquello que nos interesa, o aquello que se prolonga en la reacción del personaje” (Deleuze, *La imagen-tiempo*, 1987, p. 69), por esta razón del movimiento, de acciones y reacciones.

En cambio, el reconocimiento atento encierra todo el problema del tiempo, es un tipo de reconocimiento de la memoria, de la temporalidad, del recuerdo, sueño y el pensamiento. Un tipo de reconocimiento en el cual el pasado se conserva en el presente, donde el sujeto tendrá que saltar²⁵ a las capas profundas de la memoria, y actualizar los recuerdos puros²⁶ para reconocer e identificar algo, este tipo de reconocimiento no se relaciona con acciones y reacciones, sino con las visiones, pensamientos, recuerdos y sueños.

Este tipo de reconocimiento extrae algunos rasgos característicos de los objetos que se borran rápidamente y dan paso a otros nuevos, “retoman al objeto, vuelven sobre el objeto para subrayar ciertos contornos y extraer algunos rasgos característicos” (Deleuze, 1987, p. 67) En rigor, un reconocimiento de imágenes ópticas y sonoras puras, que evocan un sinfín de interpretaciones, y que tienen meros rasgos característicos de algo, sea de un objeto o situación “la imagen óptica pura sea solo una descripción (...) llevan cada vez la cosa a una esencial singularidad y describen lo inagotable, remitiendo sin fin a otras descripciones” (Deleuze, 1987, p. 69). Este tipo de reconocimiento es característico del cine moderno, el personaje mediante la situación óptica y sonora pura, recuerda, se envuelve en visiones, sueños y fantasías, intentando algunas veces recordar e identificar, otras veces perdiéndose en el flujo del tiempo en el cual, ahora es parte.

²⁵ En el modelo del reconocimiento atento Deleuze plantea este salto entre las capas profundas del pasado para encontrar los recuerdos puros “Así como percibimos las cosas ahí donde están y debemos instalarnos en las cosas para percibir, así vamos a buscar el recuerdo ahí donde él esta, debemos instalarnos de un salto en el pasado en general, en esas imágenes puramente virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo. Vamos a buscar nuestros sueños o nuestros recuerdos al pasado tal como es en sí mismo, tal como se conserva en sí mismo” (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 111).

²⁶ Deleuze insiste en el modelo del reconocimiento atento en la existencia de recuerdos puros, que quedaron sedimentados en el tiempo, los cuales se actualizan en un nuevo presente y constituyen una pura virtualidad, “La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una conciencia: existe fuera de la conciencia, en el tiempo, y no tendría que darnos mas trabajo que admitir la insistencia virtual de recuerdo puros en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio” (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 112).

La imagen óptica (y sonora) en el reconocimiento atento no se prolonga en movimiento sino que entra en relación con una imagen recuerdo que ella evoca. (...) Lo que entraría en relación sería lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, la descripción con la narración, lo actual con lo virtual... En cualquier caso. Lo esencial es que los dos términos en relación difieren de naturaleza, pero sin embargo, corren uno tras el otro, se reflejan sin que podamos decir cual esta primero y —en el límite— tienden a confundirse cayendo en un mismo punto de indiscernibilidad (Deleuze, 1987, p. 70)

La anterior cita enfatiza como la imagen óptica y sonora pura, se relaciona con una imagen virtual que ella evoca, en un juego constante entre lo real y lo imaginario, lo físico y lo mental, lo objetivo y lo subjetivo, en síntesis, un ir y venir de lo actual con lo virtual. Como menciona Deleuze en sus clases, “La situación puramente óptica y sonora (descripción) es una imagen actual pero que en lugar de prolongarse en movimiento se encadena con una imagen virtual y forma con ella un circuito” (Deleuze, *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*, 2011, p. 71). Esta imagen en el reconocimiento atento, muestra como sus personajes parten de una imagen actual (óptica y sonora) que desencadena en el personaje una visión virtual²⁷ (sueño, pensamiento, fantasía) en un juego constante, en el cual, lo virtual se actualiza y lo actual se virtualiza hasta volverse indiscernibles. En consecuencia, la imagen óptica y sonora se sumerge en lo profundo del tiempo que recoge al sujeto, con sus sueños, pensamientos y recuerdos, en un circuito que pasa por infinidad de planos cada vez más profundos, cada vez más oscuros.

La imagen óptica y sonora pura en el cine desprende todo tipo de signos más allá del movimiento, su primera relación “aparente” es a través de la imagen-recuerdo, el flashback

²⁷ Deleuze propone el ejemplo de Europa 1951, en donde la heroína, paseando por una fábrica es presa casi de una alucinación, de una imagen virtual que pasa a ser actual, “La heroína de Europa 1951 ve ciertos rasgos de la fábrica, y cree ver condenados” (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 70).

en el cine, imagen que parte de una visión actual, va hacia la capa más profunda del pasado, encontrándose con un recuerdo puro, y actualizando este recuerdo pasado, en un presente “La relación con la imagen actual con imágenes-recuerdo a parece en el flash-back. Se trata precisamente de un circuito cerrado que va del presente al pasado y que luego nos trae de nuevo al presente” (Deleuze, 1987, p. 72) la imagen recuerdo aparece bajo el FlashBack, y Deleuze distingue los directores Marcel Carné, y Joseph Leo Mankiewicz, como dos extremos de la imagen-recuerdo, el filosofo afirma que Marcel con el flasback, no ha salido del determinismo sensoriomotor, a pesar de viajar hacia el pasado, se actualiza nuevamente en una linealidad narrativa presente, una sucesión de imágenes en función del movimiento incentivando una imagen indirecta del tiempo, una vertiente que sería una impropia de la imagen-tiempo²⁸. Por su parte, en Mankiewicz, se manifiesta el flashback como “una fragmentación de toda linealidad, de bifurcaciones perpetuas que son otras tantas rupturas de la causalidad” (Deleuze, 1987, p. 73) una serie de ruptura que fragmentan el relato, en donde el flashback generará nuevos enigmas con cada ruptura sucesiva.

Sin embargo, Deleuze no deja de desconfiar del flashback como procedimiento característico de una imagen-tiempo en el cine, la imagen recuerdo en efecto es una actualización de un recuerdo puro en su capa profunda, pero es una actualización de un pasado en el presente, permitiendo que los encadenamiento sensorio motores se reinicien, acabando con el tránsito interrumpido que proponía la imagen óptica y sonora pura.

²⁸ “Digo que un cineasta no se interesa por el tiempo si todo lo que le concierne adopta y se adecua a la forma de la sucesión. Incluso con un Flashback, con una retrospectiva. La retrospectiva, el flashback, jamás comprometieron en nada la forma de la sucesión. Los autores que utilizan el flashback no tienen nada que ver con el tiempo, incluso si tienen genio en otros aspectos. Tener problemas con el tiempo es otra cosa” (Deleuze, *Cine 1: Bergson y las imágenes*, 2009, p. 529).

Es indudable que en el reconocimiento atento, cuando tiene éxito, se cumple por imágenes-recuerdo: es el hombre al que vi la semana pasada en tal lugar (...) pero precisamente ese éxito permite que el flujo sensorio motor reinicie su curso temporal e interrumpido (Deleuze, 1987, p. 80)

En este sentido, el filosofo insiste que el flashback como imagen-recuerdo, no es el correlato de la imagen-óptica y sonora pura²⁹, no es su virtualidad, en rigor es un recuerdo actualizado, es su actualidad, y más allá de la imagen-recuerdo existiría entonces un recuerdo puro (virtual), que sirve como cimiento para la actualización de un recuerdo en el presente y que desconecta efectivamente la acción. Existe también otra imagen que pareciera que ofrece la relación adecuada para la imagen óptica y sonora pura, la imagen-sueño, una proyección de una serie de imágenes virtuales hasta el infinito, constituyendo un enorme circuito que se proyecta hacia el futuro, citando largamente a Deleuze:

El caso del sueño pone en manifiesto dos importantes diferencias. Por una parte, las percepciones del durmiente subsisten, pero en estado difuso de un polvo de sensaciones actuales, exteriores e interiores, que no son captadas por sí mismas y que escapan a la conciencia. Por otra parte, la imagen virtual que se actualiza no lo hace directamente sino que se actualiza en otra imagen, y esta cumple el papel de imagen virtual actualizándose en una tercera y así hasta el infinito: el sueño no es una metáfora sino una serie de anamorfosis que trazan un enorme circuito (Deleuze, 1987, p. 83).

Directores como Rene Clair, Buñuel entre otros, expresan las imágenes sueño en el cine, sin embargo, estas tampoco constituiría el correlato profundo de la imagen óptica y sonora pura, “La imagen-sueño obedece a la misma ley: un gran circuito donde cada imagen

²⁹ La imagen recuerdo permite que los encadenamientos sensorio motores se pueden reiniciar, actualizando un recuerdo puro en su virtualidad “no solo hay una insuficiencia del Flash-back respecto de la imagen-recuerdo; hay más profundamente, una insuficiencia de la imagen-recuerdo respecto del pasado (...) la imagen-recuerdo solo se hace –imagen-recuerdo—en la medida en que ha ido a buscar un -- recuerdo puro—allí donde éste estaba, pura virtualidad contenida en las zonas ocultas del pasado” (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 79).

actualiza a la precedente y se actualiza en la siguiente, para volver a la situación que había desencadenado” (Deleuze, 1987, p. 85) De esta forma, a pesar que la imagen sueño forme un sucesión de imágenes que se actualizan unas con otras hacia otro futuro posible, en tanto vuelvan a la situación que habían desencadenado, reiniciarán los vínculos sensorio motores, y la linealidad narrativa, la cual la imagen óptica y sonora pura había detenido, en consecuencia, aunque pudiera parecer que la imagen-recuerdo y sueño significan los primeros signos de la imagen-tiempo en el cine, estos no son más que las capas de superficie, superficiales de una imagen mucho más profunda que las posibilita, en rigor, la imagen-cristal.

EL CRISTAL DEL TIEMPO.

“llamábamos opsigno (y songsigno) a la imagen actual seccionada de su prolongamiento motor: ella componía grandes circuitos, entraba en comunicación con lo que podía aparecer como imágenes-recuerdo, imágenes sueño, imágenes mundo. Pero he aquí que el opsigno encuentra su verdadero elemento genético cuando la imagen óptica actual cristaliza con su propia imagen virtual, sobre el pequeño circuito interior” (Deleuze, 1987, p. 98)

El cristal del tiempo, es la primera imagen que emerge más allá del movimiento. En este sentido, La anterior cita enfatiza como la imagen óptica y sonora pura, evoca las imágenes-sueño y recuerdo, imágenes que son en el círculo exterior del reconocimiento atento, en donde los sueños y los recuerdos permitían reiniciar el prolongamiento sensorio motor en su actualización en un presente. Sin embargo, la imagen óptica y sonora pura se relaciona con su virtual en la parte interna del círculo, en la misma circunferencia, en la punta donde se encuentra el nacimiento de una pura virtualidad, y en ese instante, tanto el recuerdo, los sueños y los pensamientos, el par actual y virtual se hacen indiscernibles. La imagen óptica

y sonora pura (anteriormente descrita) es una de las dos caras paradójales de una misma imagen, de una misma realidad, que se cristaliza sobre una cara clara y opaca, “Es una imagen-cristal, que nos da la razón o mejor dicho el corazón de los opsignos y sus composiciones. Ahora, estos no son sino destellos de la imagen-cristal” (Deleuze, 1987, p. 99) en consecuencia, la imagen óptica y sonora pura, significa la primera cara de imagen mucho más grande que la comprende.

El cristal es expresión. La expresión va del espejo al germen. Es el mismo circuito pasando por tres figuras, lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio. En efecto, por una parte el germen es la virtual que hará cristalizar un medio actualmente amorfo; pero, por la otra. Este debe tener una estructura virtualmente cristalizable con respecto a la cual el germen cumple ahora el papel de una imagen actual (Deleuze, 1987, p. 105)

La anterior cita enfatiza como la imagen-cristal doble por naturaleza integra las figuras de lo actual y virtual, lo límpido y lo opaco³⁰, el germen y el medio, pero siempre es el paso indiscernible entre uno y el otro, siempre la coexistencia de dos sentidos opuesto pero no contradictorios desde los cuales, en su condición cristalina, surge una punta, la circunferencia, el punto radical e indiscernible de lo real con lo imaginario, de lo objetivo con lo subjetivo, es el punto cristalino y paradójal de la imagen cinematográfica. En este sentido:

la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza (Deleuze, 1987, p. 99).

³⁰ Deleuze estudia esta característica de la imagen cristal, la imagen actual, clara y su virtual opaca, “la imagen virtual se torna actual, entonces es visible y limpia, como en el espejo o en la solidez del cristal terminado. Pero la imagen actual se hace virtual por su cuenta, se ve remitida a otra parte, es invisible, opaca y tenebrosa como un cristal apenas desprendido de la tierra” (Deleuze, *La imagen-tiempo*, *Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 100).

En rigor, una imagen doble, la cual está en un juego constante entre el presente y el pasado, entre lo real e imaginario, actualizando su cara virtual, virtualizando su cara actual, como una imagen que puede ir y venir, no solo en la memoria, sino también en el tiempo, en rigor, una imagen paradójica que el cine expresa.

Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado (Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, 1987, p. 113-114).

La anterior cita enfatiza como la imagen-cristal puede captar “un poco de tiempo en estado puro” (Deleuze, 1987, p. 115) esta imagen en su carácter doble contiene el problema fundamental del tiempo, ella es una imagen directa del tiempo, expresa la coexistencia de una imagen actual (presente) con una imagen virtual (pasado o futuro), La imagen cristal es el punto en donde lo actual y lo virtual se unen. El problema con el tiempo desde esta perspectiva consiste, en su desdoblamiento en dos chorros coexistentes³¹, el flujo del presente y el flujo del pasado, el tiempo en su flujo hacia el pasado se sedimenta en capas cada vez más profundas, círculos que contienen respectivamente recuerdos, sueños y pensamientos, que no cesan de crearse, borrarse, solaparse y reinventarse, en rigor, es un tiempo que se desdobra en un “presente-pasado”, chorro del presente que se dirige hacia el

³¹ Deleuze cita un fórmula de San Agustín según la cual el tiempo estaría constituido por la simultaneidad del presente pasado y el futuro, y que aquí es pertinente para el problema del tiempo “hay un presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado, todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables” (Deleuze, 1987, p. 138).

pasado y forma en una capa el recuerdo puro, y constituye una pura virtualidad existente en el tiempo.

Existe también otro flujo coexistente con el primero, un “presente, presente”, pura actualidad que es, y contiene al pasado que fue “presente, pasado” y el presente que será “presente, futuro”. En consecuencia, en el reconocimiento atento, la imagen-recuerdo no dejara de hacer saltos entre las capas del pasado, salta desde un “presente, presente”, a la capa del “presente, pasado” que contiene el recuerdo puro, actualizándose de nuevo en el “presente, presente”. Pero la imagen cristal significa entonces la punta de la cascada, el punto en el cual los chorros se dividen en el tiempo en sus diferentes direcciones. Desde esta perspectiva, el filósofo presenta la tesis sobre el tiempo de Bergson:

El pasado coexiste con el presente que ha sido; el pasado se conserva en si como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva (Deleuze, 1987, p. 115).

A través del cristal del tiempo el cine logra captar estos dos flujos de tiempo, y Deleuze distingue la película *Zvenigora* del año 1928, del director Alexander Dovzhenko, *Vértigo* del director Alfred Hitchcock, del año 1958, y la película *Je t'aime, je t'aime*, del director Alain Resnais del año 1968, como películas característica del cine de la imagen-tiempo, y que contiene la imagen-cristal, sin embargo, el autor de este trabajo considera que a través de la película, *El ciudadano Kane* del director Orson Welles, y la película, *La bella cautiva* del director Robbet Grillet, se puede dar un ejemplo de estas imágenes junto con el concepto de Choque cerebral en su sentido paradójico, los cuales se abordan a continuación.

La película de Orson Welles, *El ciudadano Kane* del año 1941, muestra esta inversión del cine moderno, en el cual, el tiempo organiza al movimiento según sus propias reglas, la película que narra cómo un grupo de reporteros tras la muerte de uno de los ciudadanos más importantes del siglo XX, emprenden una investigación en la vida de Kane (Orson Welles), en búsqueda de alguna información inédita, encontrándose con la frase pronunciada en el lecho de muerte de Kane, “*Rosebud*”, cada investigador comienza a entrevistar a los testigos de la muerte para conocer el sentido de tal palabra. Cada entrevista evocará una virtualidad que permanece en el puro tiempo, las etapas de la vida de Kane son ahora capas del pasado³² que son recordadas en su lecho de muerte, pero todas las capas ahora se solapan en el momento presente de la muerte, y constituyen recuerdos inservibles e imposibles de prolongar en la acción, tanto el significado de la palabra “*Rosebud*” se ha perdido en el tiempo, como el hecho que Kane ha muerto, y por esta razón, no existe alguna acción que pueda cambiar esta situación.



El ciudadano Kane, Orson Welles, 1941 (imagen-cristal)

³² Deleuze plantea, a partir de la imagen cristal, la existencia de dos signos directos del tiempo, en este caso, la película de Orson Welles expresa las capas del pasado, como “grande regiones por explorar” (Deleuze, 1987, p. 144) del tiempo, como es el caso de la infancia, juventud y vejes de Kane, buscando en estas regiones un recuerdo concreto, el significado de la palabra “*Rosebud*”. El filósofo dirá que en esta película el tiempo ha perdido los estribos, y en este sentido, “Hay que saltar a una región elegida, sin perjuicio de volver al presente para dar otro salto cuando el recuerdo buscado no nos corresponde y no viene a encarnarse en una imagen-recuerdo. Tales son los rasgos paradójicos de un tiempo no cronológico: la preexistencia de un pasado en general, la coexistencia de todas las capas de pasado, la existencia de un grado más contraído. Es una concepción que hallaremos en el primer gran film de un cine del tiempo, *Cuidadano Kane* de Welles” (Deleuze, 1987, p. 137) Sin embargo, las capas del pasado significa un estudio que por su complejidad lamentablemente rebaza a este trabajo, para su mayor ampliación vease el capítulo 5, estudios sobre cine 2, la imagen-tiempo.

En esta película, se puede encontrar imágenes cristal por doquier, Deleuze distingue la escena del comienzo, en donde muere Kane y suelta una bola de cristal, que tras romperse libera la nieve contenida, es en ese momento en el cual la imagen-cristal se expresa, en la actualidad de la bola de cristal rota y la virtualidad de la nieve que contendrá el germen de lo que pronto se descubrirá como la infancia de Kane. Existe otra imagen que se quiere traer aquí a colación, y consiste en la escena 38:25, en la cual Kane se muestra reflejado en un vidrio con sus dos amigos, mientras observan el vitral de un periódico de la competencia, desde el cual, se puede ver un estante con un trípode que alberga la fotografía de los periodistas más reconocidos.

La escena une en un instante la cara actual y virtual del cristal del tiempo, el primer plano muestra a Kane y sus amigos reflejados en el vidrio, es el presente-presente, la cara clara y actual del cristal, por su parte, la fotografía en el trípode es la cara oculta y virtual de un presente-futuro que vendrá, surge entonces en la escena un instante en el que el tiempo se desdobra y alberga los dos flujos del tiempo (presente-presente, y presente-futuro), la cámara se desliza lentamente hasta enfocar la fotografía en el trípode, y surge entonces la punta del cristal, la indiscernibilidad del presente que es, y del futuro que vendrá, de repente el espectador se percata que ha sido trasladado de espacio y tiempo, Kane atraviesa la fotografía de izquierda a derecha, y el espectador de la película sin razón alguna ha sido llevado desde la calle, al interior de un edificio donde ahora se celebra una fiesta. Es este el juego de la imagen cristal, actualiza sus caras virtuales, (la fotografía que se vuelve actual cuando Kane cruza en ella), virtualizando sus caras actuales, (la desaparición de la escena de la calle y Kane como espectador) pero lo más importante es ahora el tiempo que se

libera del movimiento, y organiza el movimiento según sus propias reglas, propiciando todo tipo de paradojas.

ROBBE GRILLET Y EL CHOQUE PARADOJICO.



La bella cautiva, Robbe Grillet, 1983

En la película *La bella cautiva*, dirigida por Alain Robbe Grillet del año 1983, contiene una infinidad de imágenes cristalinas, que introducen un juego entre lo real e imaginario, entre lo actual y lo virtual, y el concepto de choque cerebral en su sentido paradójico encuentra aquí su fundamento. Esta película narra cómo Walter Raim (aparentemente un detective), en una misión encargada por su jefe (o quizás su esposa) conoce a una mujer que atraerá su atención, pero que en cada encuentro, la mujer desaparece en un mar de visiones, en donde lo real y lo imaginario, se conjugan.

Esta película de principio a fin es un cristal del tiempo, y ejemplifica el cine de la imagen-tiempo, los personajes son múltiples y cambia de rol, (nótese la última escena en la cual Walter despierta al lado de su “jefe” pero ahora aparentemente es su esposa) La película destroza la linealidad temporal, a cambio de muchos presentes que coexisten constantemente, algunos proyectándose hacia el futuro (Walter con cada encuentro se somete en un mar de visiones que lo trasladan de habitaciones a playas, de las playas a apartamentos, pero siempre un devenir simultáneo hacia el futuro), y otros regresando al pasado, (la imagen recuerdo del primer encuentro con “la bella cautiva”, presente en toda la

película y que atrae siempre nuevos rasgos indiscernibles de un recuerdo puro) pero siempre es el azar que reemplaza la trama, (el azar invade a Walter, sea en forma de encuentro en el camino con una mujer mal herida, sea en forma de asesinato de alguien a quien debía conocer) formando con ello a cada paso, la imagen-cristal.

En este sentido, nótese la imagen-cristal que se forma en la escena (19:10) cuando Walter Raim, queda encerrado en la habitación con aquella mujer rubia y pálida que encontró herida en un camino cercano, la escena completa es un cristal del tiempo, las esposas, la cama, los cuadros y la mujer, entrar en una condición etérea e indiscernible de lo actual y lo virtual. Las esposas que ataban a la mujer desaparecen y dan lugar a fotogramas en donde la mujer rubia esta desnuda, la mujer desnuda ahora da a lugar a otros fotogramas en donde aparece nuevamente atada y vestida, también el fotograma de una playa se actualiza en el cuadro de René Magritte, y el cuadro de Magritte a su vez contiene el germen que se actualizara a lo largo de la película.



La bella cautiva, Robbe Grillet, 1983

En esta escena, es quizás la cama el centro indiscernible y cristalino que une lo actual y lo virtual, es la cama que se traslada en el espacio y el tiempo, se pasa del estar encerrado en una mansión en la cual se celebra una elegante fiesta (la cara actual que pronto se virtualizara), a un edificio en ruinas en donde Walter esta ahora preso (la cara virtual que ahora se actualiza), pero en cualquier caso, las dos condiciones habitan constantemente, una

a la par de la otra, en un punto paradójico e indiscernible. Es aquí donde surgirá el choque cerebral en su sentido paradójico, el espectador ahora es sometido ante un devenir de realidades con una pluralidad de sentidos que afirman a cada instante la paradoja, la cual a su vez que comunica “el presente-pasado” con el “presente-futuro” lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, “como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro entorno a un punto de indiscernibilidad” (Deleuze, 1987, p. 19) y en su núcleo paradójico e indiscernible el concepto de choque cerebral se hace viable.

El cristal del tiempo expresa la paradoja en cuanto es el puro tiempo que descompone toda identidad posible, es ahora el pasado y el futuro que en su coexistencia esquivan el presente, es también el sueño y el recuerdo que esquiva la realidad, pero siempre la coexistencia paradójica de lo actual y lo virtual, que destruye por definición tanto un único sentido posible como una dirección probable. Es quizás esta la gran virtud de pensar el concepto de choque cerebral en un sentido paradójico, constituir una herramienta en contra de los enunciados de la doxa y el cliché.

En consecuencia, el concepto de choque cerebral en su sentido paradójico, significa la posibilidad de chocar las dos figuras de la doxa, el buen sentido y el sentido común³³, al no

³³ En los estudios de Deleuze, en el Libro *Lógica del Sentido*, muestra como la paradoja se opone a las dos figuras de la opinión, el sentido común y el buen sentido, las cuales anticipan y determinan un solo sentido, una sola dirección posible, “La paradoja se opone a la doxa, a los dos aspectos de la doxa, buen sentido y sentido común, ahora bien, el buen sentido se dice de una dirección: es sentido único, expresa la exigencia de un orden según el cual hay que escoger una dirección y mantener en ella. (...) En el sentido común, sentido ya no se dice de una dirección, sino de un órgano. Se lo llama común porque es un órgano, una función, una facultad de identificación, que remite una diversidad cualquiera a la forma de lo mismo. El sentido común identifica, reconoce, del mismo modo como el buen sentido prevé (...) la paradoja es la inversión simultánea del buen sentido y del sentido común: por una parte aparece como los dos sentidos a la vez del devenir-loco imprevisible; por otra, como el sinsentido de la identidad perdida, irreconocible” (Deleuze, p. 106-107-108) En consecuencia, la paradoja descuartiza la identidad bajo la integración de una doble dirección del sentido, el cual logra contemplar el futuro y el pasado esquivando el presente, destrozando así cualquier noción de identidad posible, citando a Deleuze: “La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la visera y el día después, del mas y del menos, de lo demasiado y la insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto” (Deleuze, p. 8)

estructura un encadenamiento entre imágenes, ni una sucesión de acciones o reacciones, tampoco una trama, en síntesis no afirma un único sentido posible, El choque paradójico, distribuye las imágenes en el azar, destruye las acciones y reacciones, inmoviliza a los personajes de la película a través de situaciones que lo desbordan y exceden sus capacidades, eliminando una única trama posible, por múltiples posibilidades de interpretación de leyes, de sentidos en sus imágenes mentales, en rigor, a firma dos o más sentidos posibles en la imagen que chocan y petrifican, el pensamiento.

En este sentido, Deleuze resalta en el caso de Antonini Artaud, como una razón “absurdamente capaz de abrir nuevas esperanza sobre una eventualidad de pensar el cine por el cine” (Deleuze, 1987, p. 221) El filósofo francés menciona que el verdadero objeto del cine es el “impoder” del pensamiento, es decir, “pensamiento siempre petrificado, dislocado, derrumbado” (Deleuze, 1987, p. 224) En este punto el choque cerebral en su sentido paradójico se opone al dialéctico, no se intenta pensar en una idea deducida de un montaje cinematográfico, se intenta todo lo contrario, detener el flujo de opiniones, pensamientos y estereotipos presentes en el pensamiento, chocarlos con tal fuerza que produzca la desestabilización de los presupuestos implícitos en él, y nos posibilite precisamente “un poco de caos libre y ventoso para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura” (Deleuze, 2011, p. 204) y en este sentido, arremeter contra los enunciados pre-establecidos, detenerlos para crear algo más allá de ellos.

En este punto ya se ha mencionado como las imágenes ópticas y sonoras puras transmiten lo intolerable en el mundo, lo impensable en el pensamiento, con la consecuencia de su petrificación, en donde el pensamiento, es decir, “el automata espiritual se halla en la situación psíquica del vidente, que ve tanto mejor y más lejos cuanto que no puede reaccionar, es decir, pensar” (Deleuze, 1987, p. 227) es ahora el pensamiento que se a petrificado con la visión de lo insoportable, de lo impensable, de lo intolerable o quizás ¿de lo paradójico? es acaso es lícito pensar que; la imagen-cristal, al introducir la coexistencia de dos o más sentidos opuestos, (el presente y el pasado, el sueño y el recuerdo, lo actual y lo virtual) sobre la imagen-cinematográfica, logra petrificar el pensamiento del espectador al contemplar esta “absurda” posibilidad de dos o más sentidos sobre en la imagen, ¿acaso es posible que la imagen cinematográfica choque con la paradoja el pensamiento, y se obtenga como resultado su petrificación?, acaso no es lícito preguntar, ¿acaso la paradoja introduce también la figura de lo impensable en la imagen cinematográfica?

En este sentido, el concepto de choque cerebral en su sentido dialéctico, desde las imágenes ópticas y sonoras puras, no choca el pensamiento sobre una idea determinada, sino que lo chocan mostrando la impensable posibilidad de la coexistencia de dos sentidos opuestos. El choque cerebral en su sentido paradójico se revela entonces como la cara opuesta del choque Dialéctico de Eisenstein, se trata ahora de imágenes que en sus relaciones introducen la figura de lo impensable, la posibilidad de integrar dos o más sentidos opuestos sobre un mismo plano, es ahora el propio caos que cuestiona y rasga el pensamiento pre-establecido, pero con la diferencia que el resultado de este choque sobre el pensamiento, es la petrificación del mismo.

CONCLUSIONES:

A lo largo de este trabajo se ha insistido de manera implícita, en la posibilidad de que la imagen cinematográfica pudiera incentivar el pensamiento, más allá de la opinión y la manipulación, más allá de la doxa y el cliché. Por esta razón hemos estudiado el concepto de choque cerebral, concepto el cual es sugerido constantemente en la filosofía Deleuziana, y que en última instancia, significa una herramienta con la que se puede incentivar, forzar, chocar el pensamiento del espectador. En consecuencia, en el último capítulo se intento plantear la posibilidad de pensar el concepto de choque cerebral en un sentido paradójico, utilizando como medio el cristal del tiempo, imagen que integra el punto de indiscernibilidad de lo actual y lo virtual, y en última instancia, posibilita pensar que el cine pueda integrar paradojas del tiempo, como el caso de un pasado y un futuro que evade el presente, como es caso de un sueño y un recuerdo que evade la realidad. Pero en última medida, siempre hay una coexistencia de dos o más sentidos opuestos y complementarios, sobre un mismo plano, la imagen cinematográfica.

De esta forma, el concepto de choque dialéctico y choque paradójico, son las dos caras diferentes del concepto de choque cerebral que aquí se plantea, como la posibilidad de que la imagen pueda relacionarse con lo profundo del pensamiento, e introducir un forzamiento sobre el espectador. En este sentido, desde el signo imagen-movimiento, se planteo con el director Serguéi Eisenstein, el concepto de choque dialéctico, el cual, era susceptible de ser una herramienta del fascismo, de la propaganda de masas y establecimiento de la doxa y el cliché. Ahora bien, el choque paradójico significa su otra cara, su doble, su otra posibilidad, el choque paradójico no estructura un encadenamiento entre imágenes, una sucesión de

acciones o reacciones, ni siquiera una trama, en síntesis no afirma un único sentido posible, El choque paradójico, distribuye las imágenes en el azar, destruye las acciones y reacciones, inmoviliza a los personajes de la película a través de situaciones que lo desbordan y exceden sus capacidades, eliminando una única trama posible, por múltiples posibilidades de interpretación de leyes, de sentidos en sus imágenes mentales, en rigor, a firma dos o más sentidos posibles en la imagen que chocan y petrifican el pensamiento.

A lo largo de esta investigación se ha insinuado en la posibilidad de comenzar una metodología de la enseñanza de la filosofía, en la que la imagen incentive el pensamiento, introduciendo un choque que forzaría a pensar más allá de los tópicos, Clichés y estereotipos, establecidos, que incentive un pensamiento crítico y creativo, en el cual se reevalúen los presupuestos del pensamiento. ¿Cómo pensar críticamente desde la imagen?, es una pregunta que quedara abierta a futuras investigaciones, pero se investigará bajo la hipótesis de que al integrar la paradoja en la imagen, se podría incentivar el pensamiento del estudiante, quizás mas allá de la manipulación.

Bibliografía

- Aisain, E. A. (2011). *De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica*. *Eikasía* , 93-111.
- Artaud, A. (1982). *El cine*. Alianza Editorial.
- Asiain, E. A. (2007). *La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía. Observaciones Filosóficas- n5* , 1-13.
- Deleuze. (2011). *¿Que es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2009). *Bergson y las imágenes. Cine I*. Trad. Sebastián Puente y Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Ediciones Jucar.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I*. Trad. Irne Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*. Trad. Irne Agoff España: Paidós.
- Deleuze, G. (2011). *Logica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Mexico: Paidós.
- Deleuze, G. (2011). *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*. Trad. Sebastián Puente y Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2008). *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Equipo editoria Cactus.
- Garavito, E. (1999). *Escritos Escogidos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Lacolla, E. (2008). *El cine en su época: una historia política del filme*. Argentina: Comunicarte.
- Marin, J. (Vol. XXII, N 1, 2010.). La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett Bergson. *ARETÉ* , pp. 51-68.
- Terre, J. (1994). Ojos rojos. Tientos sobre algunas formulas deleuzianas. *Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura* , 42-51.

