

Imágenes, cine y filosofía, hacia el cine-pensamiento en Gilles Deleuze

*Images, Cinema and Philosophy
Towards Cinema-Thought
in Gilles Deleuze*

Omar Álvarez Sovera*

Resumen: En este artículo se enfoca en el tema del cine y la filosofía a partir del pensamiento de Gilles Deleuze. La cuestión principal emerge de las preguntas: ¿qué relación hay entre la filosofía y el cine?, ¿cuál es el interés de Gilles Deleuze por las imágenes cinematográficas?, ¿por qué las imágenes?, ¿qué plantea Deleuze cuando hace referencia a la posibilidad de un pensamiento cinematográfico? El interés filosófico emerge a partir del desarrollo del séptimo arte como un nuevo paradigma que, con el tiempo, se convirtió en una industria de gran impacto en la sociedad y la cultura. Una de las propuestas más relevantes hechas por Deleuze fue postular la estética del cine presentada como una taxonomía y un estudio ontológico de las imágenes, a fin de transformar a la filosofía, de llevarla hacia el terreno del cine en el que se busca reconstruir imágenes y movimiento, por lo que el presente artículo relaciona los conceptos filosóficos que el cine puede producir a través de las imágenes.

Palabras clave: Imagen, Reflexión, Concepto, Relación, Deleuze

Abstract *In this article, the problematic to be developed begins with the theme of cinema and philosophy, starting from the thought of Gilles Deleuze. The question emerges in knowing what the relationship between philosophy and cinema is, which is Gilles Deleuze's interest in cinematographic images, what are images, what does Deleuze propose when he refers to the possibility of a cinematographic thought, and what does he propose when he refers to the possibility of a cinematographic thought. The seventh art emerged as a new paradigm that, as time went by, grew until it became a great industry that managed to cause a great impact on society, culture and other important areas.. One of the most relevant and interesting proposals made by Deleuze was to postulate an aesthetics of cinema that is presented as a taxonomy and an ontological study of images, in order to transform philosophy, to take it to the field of cinema, which essence is to reconstruct itself in images-movement. Thus, this article justifies that cinema can produce philosophical concepts, hence the main relationship. Cinema has transformed philosophy, because thought and reflection also emerge in images.*

Keywords: *Images, Reflection, Concept, relationship, Deleuze.*

*Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, México, omarsovera234@gmail.com

RECEPCIÓN: 28/03/2023

ACEPTACIÓN: 09/10/2023

Introducción

Es frecuente pensar en el cine como uno de los últimos grandes hallazgos del siglo XIX, hecho que también fue de gran impacto en la historia del arte, dada su distinción con la pintura y la fotografía. La invención del cinematógrafo provocó que las imágenes comenzaran a tener movimiento y emergieran nuevos formatos expresivos con connotación artística, los cuales culminan con la producción de películas. Estos avances se convierten en un tema relevante para la filosofía; como se ve con Gilles Deleuze (1983) que, en *La imagen-movimiento*, realiza un análisis taxonómico de las imágenes. Esta obra surge de una investigación que va desde los inicios de la cinematografía hasta la segunda guerra mundial, lapso que el autor expone como un periodo clásico del cine. El objetivo de Deleuze no es hacer una historia de la cinematografía, sino explicar qué es la imagen del pensamiento y cuál es la relación entre el cine y la filosofía, además expone la crisis que emerge con dicho arte. Estos puntos se abordan como eje principal en el presente trabajo.

Para ello, hay que apuntar que en la actualidad se han hecho investigaciones filosóficas con un interés particular por el cine, ya sea desde la experiencia cultural o la narrativa; Deleuze lo plantea como un problema —lingüístico, estético y político— para la filosofía y el pensamiento. En lo estético emana la pretensión de tomar a las imágenes como medio de reflexión, pues no solo manifiestan una finalidad de belleza, sino que también pueden producir conocimiento. En cuanto al ámbito del lenguaje se abordan los caracteres de los signos cinematográficos en función de los problemas filosóficos. Por último, surge la cuestión política en la que se aborda el uso mediático, en la creación de filmes para servir a intereses económicos y comerciales, desde que el séptimo arte se volvió tan popular. Así el cine industrial clásico tomó gran relevancia y estatus entre las masas; pero ante ello se alzó la corriente moderna, donde la reflexión y la crítica fueron elementos importantes en la producción de filmes.

En *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, Deleuze elabora un sistema apegado a una filosofía del cine. Por lo cual, mediante el análisis de ambas obras, en este trabajo se pretende dar explicación a preguntas como qué es el cine-pensamiento y cuál es la relación entre la filosofía y el cine.

La revolución de las imágenes y Gilles Deleuze

Según Deleuze, el cine fue otro gran paradigma de la ciencia moderna, debido a la experimentación con las imágenes-movimiento. Esta invención tomó relevancia cuando el Edward Muybridge (Bordwell y Thompson, 1977) tuvo éxito al demostrar que se podía capturar el galope de un caballo con una cámara. Desde entonces, científicos, artistas y curiosos comenzaron a experimentar con fotogramas, hasta que el cinematógrafo expandió sus alcances.

Cuando los hermanos Lumière proyectaron su primera cinta cinematográfica en París, Francia, todos los espectadores atestiguaron la extraña naturaleza del cine, de la producción de imágenes-movimiento. Este fue el inicio de un paradigma que aún se puede ver en pantallas iluminadas como televisiones, celulares, etc. A grandes rasgos, el cine reinventó el mundo, pues aporta a la realidad un discurso narrativo de uso mediático, político e incluso educativo.

Román Gubern (1969b), expone que desde los años sesenta, el concepto de *la nueva era revolucionaria de la imagen* describe un contexto donde el cine comienza a tener un impacto importante en la sociedad.

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

Como se relata, desde antes de los años sesenta, uno de los medios de comunicación más populares fue el cine, ya que distintos espacios comenzaron a utilizarlo como fuente de información y de entretenimiento, pero también como un medio de expresión artística. Así, esta puede considerarse como una fase de transformación desde el arte y la filosofía, ya que el cine comienza a interactuar con más sectores de la vida social, como colegios y universidades, alcanzando un gran impacto social, político y artístico.

Desde los inicios del siglo XX, el mundo empezaría a tener una experiencia crucial con las imágenes-movimiento, por ello se anuncia *la nueva era revolucionaria de la imagen*. Para este siglo, la novedad eran las pantallas iluminadas que mostraban la vida en movimiento, la vida que no se detiene. Los Lumière nunca se percataron de que el cine, en el futuro, empezaría a construir una hegemonía óptica que se mezclaría con la vida social, no solo desde la percepción, sino

también desde un aspecto industrial, político, estético y mediático, que hasta ahora no es obsoleto, ni perdió influencia, porque ha obtenido mayor difusión gracias al internet, la radio y la televisión.

Es obvio que para el contexto de Deleuze resultaba imposible no percatarse del gran impacto de la cinematografía en sectores culturales y otros de gran influencia para la vida cotidiana en general. Algunos pensadores llegaron a preguntarse sobre la naturaleza de tal paradigma, como bien se ha reiterado; por ejemplo, Henri Bergson y Walter Benjamin lo cuestionaban desde el terreno de la imagen y su inminente industrialización. Gilles Deleuze retoma estos temas y realiza una taxonomía de las imágenes para estudiarlas desde el terreno de la filosofía. De esta propuesta, emerge el objetivo de articular el pensamiento a la producción cinematográfica. Ya en una entrevista en los años noventa, Deleuze comenta sobre la importancia del cine en el plano filosófico y sobre la poca atención que se le brinda al tema:

Es curioso. Tengo la impresión de que las concepciones filosóficas modernas de la imaginación no tienen para nada en cuenta al cine: o bien creen en el movimiento, pero suprimen la imagen, o bien mantienen la imagen, pero suprimen el movimiento. Es curioso que Sartre, en *Lo imaginario*, considere todo tipo de imágenes salvo las cinematográficas. A Merleau-Ponty le interesaba el cine, pero solo para confrontarlo con las condiciones generales de la percepción o del comportamiento (Deleuze, 1992: 64).

Desde que el cine se volvió un éxito en las taquillas y tras producir grandes filmes comerciales, emana un indudable interés filosófico, que Deleuze aborda en sus escritos, en los que retoma conceptos como tiempo y movimiento, para describir el papel del cine en la modernidad. En la época de los ochenta publica dos obras donde se enfoca en la cinematografía como objeto de estudio, se trata de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. En ambos escritos, aplica las teorías de la imagen de Henri Bergson y la teoría de los signos de Pierce, para responder a un problema filosófico y cinematográfico donde se analiza diversos productos visuales en calidad de signos e imágenes. En aquellas obras, también es clara la pretensión de hacer una crítica al capitalismo, al mercantilismo y a la política.

En cualquier caso, en esa época resultaba importante un estudio de este tipo. Los dos libros de Gilles Deleuze bien podrían haberse titulado *Lógica de las imágenes*, porque se vierte un análisis ontológico de las mismas. La influencia de Bergson lo lleva hacia la cinematografía, a la teoría de la imagen-pensamiento, con el objetivo de buscar nuevos horizontes, apuntando hacia un proyecto estético moderno.

Sobre las imágenes

En la vida cotidiana, el uso de imágenes es fundamental para dibujar un horizonte visual, acceder a la realidad, al mundo que se despliega y validar la existencia de las cosas. Sin embargo, surge la duda de si es necesario considerarlas dentro del esquema del pensamiento filosófico. Deleuze afirmaba que para entender esa lógica había que recurrir a Henri Bergson, por ello retoma conceptos como *imagen* y *movimiento*, para añadirlos a sus teorías.

Como breve explicación, el cine reafirmó la idea de que el universo y la realidad contienen imágenes; de ahí que la percepción, el pensamiento y el aprendizaje estén afianzados a ellas. Aunque es posible tener juicios diferentes, es imprescindible exponer que ellas refieren a descripciones que construyen una percepción del mundo. En ese sentido, tienen perspectivas e intensidades que se instalan en la mente del sujeto en función de reconocer y examinar el entorno. Henri Bergson fue uno de los primeros que expuso sobre el tema, proponiendo que el pensamiento, junto con la memoria, se vuelven factibles a través de las imágenes.

Bergson (2006: 29) escribió: “Tomen un pensamiento complejo que se desarrolla en una serie de razonamientos abstractos. Este pensamiento se acompaña con la representación de imágenes, al menos nacientes”. Ya el mismo autor había tratado este asunto en *Materia y Memoria* (1896), donde exponía a la realidad o el mundo como una imagen, ya que consideraba que esta era la forma en que se constituían y develaban los objetos, pero no desde un idealismo. Esta teoría pretende explicar cómo el individuo puede conocer y llegar a deducciones a partir de imágenes que se capturan en la mente como fotografías, pero con movimiento.

Es una imagen, pero una imagen que existe en sí. Este es precisamente el sentido en que tomamos la palabra «imagen» en nuestro primer capítulo. Nos ubicamos en el punto de vista de un espíritu que ignoraría las discusiones entre filósofos. Ese espíritu creería naturalmente que la materia existe tal como la percibe; y puesto que la percibe como imagen, haría de ella, en sí misma, una imagen (Bergson, 2006: 26).

Las imágenes son un camino y un efecto que germinan en medio de la cosa y la representación; saltan directamente a la vista y a la mente para descubrir y establecer una especie de identidad en los objetos. Así, es factible acotar un mundo que se presenta desde las imágenes, en el que la materia es imagen. De ahí que se recurra a ellas con el fin de percibir la realidad o acercarse a lo desconocido, porque describen y reafirman la existencia de las cosas, a la vez que brindan una percepción y conocimiento.

En las primeras páginas de *La imagen-movimiento*, Deleuze (1983) aborda el problema derivado de la pregunta de Bergson sobre el papel de la cinematografía y el pensamiento en conexión con el movimiento. Para Henri Bergson, el movimiento es reflejo del cambio; y toda filosofía, ciencia o arte que no funciona con un principio epistemológico de movilidad es considerado como una verdad inamovible, dogmática o hegemónica. El escritor consideraba al cine como algo falso o estático, ya que funcionaba a partir de cortes con fotogramas que aparentaban la ilusión de movimiento y, por ello, modificaba la perspectiva de la realidad, la hacía ver falsa, no podía dar cuenta de ella, pues no mostraba la vida de manera fidedigna, y ni siquiera tendría la facultad de pensarla, por su condición de ser solo una imagen sesgada de la realidad.

El cine nos presenta, pues, un falso movimiento, es el ejemplo típico del falso movimiento. Pero es curioso que Bergson imponga un nombre tan moderno y reciente (cinematográfica) a la más vieja de las ilusiones. En efecto, dice Bergson, cuando el cine reconstruye el movimiento con cortes inmóviles, no hace sino lo que hacía ya el pensamiento más antiguo (las paradojas de Zenón), o lo que hace la percepción natural (Deleuze, 1983: 67).

Deleuze explica que Bergson consideraba al cine como una suerte de artilugio que exhibía al movimiento como algo falso, como algo aparente; cercano a las aporías del viejo Zenón, donde se concibe un mundo estático, en el que nada puede moverse o cambiar porque hay un tiempo eterno que no lo permite. Cabe mencionar que estas teorías de Bergson que involucran conceptos como tiempo/movimiento generaron controversias y críticas, pero tuvieron gran relevancia en el campo de la ciencia —fueron especialmente notables, por ejemplo, para el científico Ilya Prigogine—. Regresando a la cuestión filosófica, para Bergson y Deleuze la vida debe estar en movimiento, en devenir, por ello debe haber un pensamiento de lo movable que dé cuenta de una realidad donde las cosas u objetos se encuentran en ese cambio constante y no en un estadio inmóvil.

Bergson planteaba que todo dogma es estático, porque se repite una y otra vez, sin ser capaz de producir nada nuevo. El escritor denuncia que eso le había pasado a la filosofía desde siglos atrás, ya que solo se repetían postulados sin abrirse hacia otras posibilidades.

Aunque Bergson nunca se convenció de la importancia del cine en relación a la filosofía; Gilles Deleuze reformuló el valor del séptimo arte para dicha disciplina. Procedió a crear una idea de lo moviente, es decir, un pensamiento cinematográfico que se enuncia a través de imágenes. En los siguientes apartados, se explicará qué sugiere Deleuze cuando hace referencia a este modelo, se explora la posibilidad de su ambivalencia, así como las características.

El problema en la imagen-cine

Desde el planteamiento anterior se manifiesta un problema, desde 1930 en adelante, de carácter político y mediático. Deleuze (1983) considera que las imágenes deben actualizarse o cambiar para obtener como resultado lo nuevo y no una ilusión. Por otro lado, para que emerjan imágenes nuevas, y no sean un instrumento de repetición de ideas inmóviles en la mente del espectador, se necesita producir pensamiento desde la cinematografía. Frente a esta cuestión, surge un problema con el fenómeno del carácter mediático de las imágenes, que deriva en la influencia con fines políticos, ideológicos y mercantilistas, sobre una gran cantidad de espectadores.

La cinematografía adquiere total relevancia en dicho problema, pues el cine clásico, después de entregar filmes y géneros icónicos —como el western, melodramas, musicales y policíacos— también se mantuvo limitado, pues se estableció como una industria de entretenimiento que no se permitió a sí misma superar los tópicos y las reglas impuestas por el mercado hollywoodense (Costa, 1985). Deleuze considera que el cine industrial desechó el pensamiento; se deshizo de lo nuevo, porque se dirigió a entregar filmes donde predomina la linealidad. Desde intereses centralistas, las imágenes se repetían en medio de narrativas donde son más relevantes los discursos de orden, de carácter político y económico.

La producción hollywoodense fue importante y poseía cualidades excepcionales, pero la filosofía francesa evidencia algunos aspectos negativos de dicha industria. En una conferencia que Deleuze impartió en 1987, explica que el problema de los medios de comunicación se halla en el ejercicio de diversos mecanismos de control. Así, emerge una crítica hacia la cinematografía.

En este sentido, también se engendró un problema, que tuvo total notoriedad a mediados del siglo XX. Gilles Deleuze (1983) lo plantea como *la crisis en la imagen-acción*, uno de los primeros dilemas que comienza con el desgaste del cine clásico americano.

Hollywood entró en crisis debido a su estricto control sobre los filmes y a sus estándares inalcanzables desde los ideales que se promulgaban en el cine. El género western es quizá un ejemplo del declive del sueño americano en la gran pantalla, ya que en sus inicios tomó un frente común que impulsaba la llegada de extranjeros a Norteamérica; las películas tenían la finalidad de magnificar el sentido de pertenencia de los migrantes europeos que llegaban a las tierras americanas.

Así se producían filmes con narrativas de personajes extranjeros que llegaban a los poblados de América del Norte con la finalidad de imponer orden y justicia social en las tierras sin ley (Roman, 2014). Los ideales del sueño americano podían verse reflejados en la gran pantalla, en distintas obras cinematográficas relevantes al género. Las historias describían de manera positiva la conquista de nuevas tierras y cómo el héroe se unía a la lucha por la justicia y la unificación social de un pueblo que buscaba el progreso. El protagonista se enfrentaba a situaciones de riesgo y debía mostrar ingenio para hallar una respuesta a los problemas sociales o individuales. Pero con el tiempo, las narrativas y los ideales de progreso se desgastaron y surgieron otros subgéneros como el neo-western.

Aquel sentido de comunidad quedó en crisis por subordinar la vida del Viejo Oeste a una civilización industrial y colonialista, impulsada por las leyes del hombre extranjero dominante, como se muestra en el filme *The Man Who Shot Liberty Valance* dirigida por John Ford (1962), donde el personaje Stoddard representa el cambio de orden del estado, a partir de nuevas leyes que se imponen en el Viejo Oeste, que solía ser una tierra sin ley. El mensaje de la necesidad de establecer orden y la búsqueda de una civilización industrial tomaron relevancia. Según Deleuze (1983) ahí es cuando el clásico Hollywood perdió la esencia, porque comenzaba utilizarse como dispositivo e industria en función de un cine de masas en el que domina la visión del hombre extranjero sobre aquellos pueblos originarios, que se representaban como civilizaciones salvajes, desde un aspecto negativo.

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, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular la crisis de Hollywood y de los viejos géneros... Se siguen haciendo, claro está, filmes SAS y ASA: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine. El alma del cine cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento empieza por deshacer el sistema de acciones, percepciones y afecciones del que hasta entonces el cine se había alimentado (Deleuze, 1983: 287).

El segundo problema sobre *la crisis de la imagen-acción* emerge en el momento en que el cine se convierte en una maquina publicitaria para servir a intereses económicos, políticos e industriales: la mercantilización de las imágenes, cuya finalidad es promover ideales en el espectador. El inconveniente que aparece es el constante referente de eslóganes y tópicos que pretenden dar solución a la vida común a través de recetarios y frases superficiales para convencer y promover el deseo en el espectador con un fin de consumo (Deleuze, 1983).

La crisis de la imagen-acción es también una crítica hacia el cine ideológico y de masas que se subordinan a las políticas del capitalismo, ya que este, junto con la televisión pasan a ser los medios de información que establecen normativas, modelos, valores morales y sociales. Como el ideal del sueño americano, que se olvidó de las culturas originarias marginadas por la imposición de una visión occidental e industrial.

Por ejemplo, el mercantilismo en el cine promueve convicciones como la idea de felicidad o plenitud en un hombre que ha adquirido un nuevo auto, pero el producto es lo que menos importa. Desde la pantalla la plenitud, la felicidad y el bienestar individual son productos que pueden venderse al espectador, porque las imágenes se vuelven mercancías con un trasfondo mediático. Se vende un ideal que la industria usa, con el fin de obtener el mayor provecho económico.

Sin embargo, 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, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros (Deleuze, 1983: 287).

Por tanto, Deleuze plantea la necesidad de reinventar la imagen clásica del cine, lo cual ocurrió después de la segunda guerra mundial. Esta entra en una crisis a causa del desgaste de narrativas y el cambio producido por movimientos sociales. Los filmes clásicos de Hollywood pierden relevancia, ya que después de vender exitosas películas que obedecían a reglas de la industria, surgen nuevas técnicas de montaje y formas de contar historias en las que influyen los movimientos sociales nacientes, la literatura y la filosofía; así a la par de la sociedad y el cine cambia con el devenir de la guerra. Deleuze lo considera, como una consecuencia, su uso para fines negativos, que sirven al fascismo, la violencia y la guerra.

Recapitulando, el cine estadounidense se consolida como una industria desde 1930 (Lipovetsky, 2009) y tiempo después aparece Hollywood como un dispositivo económico, donde se antepone el valor mercantil. Deleuze enfatiza que de ahí también nace una hegemonía óptica donde el entretenimiento en los filmes comerciales prima sobre la reflexión y el pensamiento crítico a fin de solo mirarlo como un medio para generar ganancias económicas e imponer ideologías y políticas.

La cinematografía del pensamiento

Deleuze (1985) expone que hay una clase de cine que surge después de la segunda guerra mundial en Europa. En este, el desastre de la guerra confronta al sujeto occidental con la realidad; el individuo entra en un periodo de desilusión y desengaño frente a las posturas y montajes de Hollywood; y este entra en crisis. Por esa razón, en *La imagen-tiempo*, el filósofo propone una visión moderna desde la cinematografía, en la que esta se encuentra afiliada al pensamiento, a fin de superar los viejos ideales y dificultades por las que había pasado Europa. Por ende, se apuesta por una imagen donde las minorías se hacen visibles y que más allá del movimiento, se compone de temporalidad.

En este contexto, emana un cine de vidente, donde se manifiesta la crítica y se muestra al espectador lo que relativamente se piensa y se observa sobre diversos hechos. Además, se busca resaltar narrativas nuevas que dan voz a culturas o individuos con percepciones distintas, porque es necesario dirigir la cámara hacia lo diferente y otorgar temporalidad al cine para que pueda reinventarse y transformarse con total libertad.

El *neorrealismo italiano* (1945) es un referente del cine moderno, porque lleva a la pantalla los problemas sociales de la época y manifiesta su descontento contra el fascismo y la guerra. Deleuze expone que con este movimiento se apuesta por nuevas políticas que dan expresión a los sectores marginados. En este sentido, la realidad y los acontecimientos históricos reinventan la cinematografía, la cual piensa el mundo; contrario a los postulados de Henri Bergson, quien no creía que la pantalla pudiese estar a disposición del pensamiento y la realidad.

Entonces, es menester agregar que Deleuze expone un sistema de ideas que se dirigen a promover una filosofía del cine; en donde, se extraen cualidades esenciales de la del último para el ejercicio de la primera. Deleuze (1985: 225) escribe que: “la esencia del cine que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento”. Antes de explicar la función del cine-pensamiento, Deleuze (1991) expresa que a lo largo de su carrera no se había cuestionado sobre el quehacer de la filosofía, por lo que en *¿Qué es la filosofía?* concluye que:

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

Para Deleuze el problema surge cuando se especula que la filosofía no sirve para nada; pero él nos recuerda que esta es una disciplina que consiste en crear conceptos, con el fin de esclarecer nuevos problemas en relación con la realidad, la mente, el conocimiento, la conciencia, la ética, el lenguaje, la belleza, la moral, etc. Por ende, los conceptos son fundamentales para el pensamiento, porque sirven al individuo para reflexionar, explicar y entender el mundo.

Aquí emana la cuestión lingüística de si el cine tiene la capacidad de producir conceptos filosóficos, o si la filosofía puede mostrar sus problemas en imágenes. El proyecto Deleuziano consiste en llevar los conceptos y problemas de dicha disciplina al séptimo arte, y así estimular el pensamiento en el espectador, dada la relevancia de las pantallas en la actualidad.

Como justificación, Deleuze (1985: 50) escribe que: “Lo importante de Peirce cuando inventa la semiótica es que concibe los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones”. Así que para promover una filosofía del cine o un cine-pensamiento retoma la propuesta de Peirce, para clasificar a la imagen en acción, afección y sueño con el fin de describirla en función de sus signos.

Deleuze expone que debido a dicha naturaleza también son capaces de producir conceptos, que por principio tienen existencia en el tiempo. Entonces, la visión que ofrece el cine se relaciona con el desdoblamiento del mundo, causando que surjan dos sistemas distintos: la imagen-temporal, que se compone de signos, y la actual, que se refiere al mundo real.

Debe quedar clara la diferencia entre estas dos categorías, aunque no deben entenderse como contrarias. Deleuze expone que no hay una ruptura entre la imagen-real (actual, en términos de Bergson), que tiene movimiento, y la imagen-cine (temporal), donde se impregna un tiempo puro a las cosas que se vuelven signos; preservando pequeños instantes en el celuloide.

Con respecto a la reflexión en el cine, Deleuze (1985: 2012) escribe que: “se le dice «cine intelectual», y al montaje, «montaje-pensamiento». El montaje es en el pensamiento «el proceso intelectual» mismo, o aquello que, bajo el choque, piensa el choque”. Como Eisenstein (1923) declaraba, el montaje es un recurso fundamental para el séptimo arte, pues ahí se encuentra el cogito argumental de las imágenes.

Para el filósofo francés, desde una perspectiva estética y ontológica, el cine no solo tiene poseer las más bellas escenas, sino que también debe meditar acerca de diversos temas en torno al hombre y sus circunstancias; incluso sobre los distintos problemas filosóficos, existenciales, políticos y sociales. El cineasta plantea preguntas al espectador a través de sus obras y con toda la intención, cuestionar las acciones, la moralidad y plantear problemas; de ahí su importancia.

La importancia del cine-pensamiento es que manifiesta problemas y cuestionamientos aparentemente invisibles en la vida cotidiana, pero que el cineasta puede mostrar; es un hecho que la audiencia experimenta un filme cuando las imágenes introyectan al espectador en su mundo. Este efecto surge cuando una historia es creíble, cuando el receptor se identifica con una narrativa. Por ejemplo, el filme *Taxi Driver*, de 1976, cuenta la historia de Travis, un taxista que tiene una carga personal de problemas y dudas existenciales que lo llevan a preguntarse sobre la justicia y la inseguridad, a la vez que nos hace notar el vacío del hombre moderno.

El cine propone dilemas, desde los personajes que se humanizan y develan sus problemas, haciendo visibles sus conflictos internos o externos; a partir de ello, tiene la facultad de hacer comprender y sensibilizar al espectador frente a diversos temas.

De igual manera, las teorías filosóficas pueden transmitirse a través de imágenes-cinematográficas. Detrás de los directores que siguen la fórmula del cine-pensamiento, se encuentran filósofos que complementan sus propuestas y estas se traducen de forma visual. Gilles Deleuze exaltaba algunas obras del francés Alain Resnais, en cuyos filmes acercaba al espectador a teorías de Nietzsche. Así, al llevarla hacia otros escenarios, la filosofía se transforma.

Deleuze muestra el pensamiento que se ha convertido en cine, mientras que exhorta a la filosofía a crear conceptos cinematográficos. Así que se plantea que esta vuelva a reflexionar sobre la vida, al igual que el cine moderno de posguerra lo hizo al confrontar al hombre con su condición humana y sus problemas. La filosofía no debe ser una especie de doctrina dogmática donde se repitan imágenes, mientras se aleja del mundo o la realidad; sino lo contrario. Debe actualizarse para acercar el pensamiento a los acontecimientos temporales de la vida, donde el individuo se encuentra inmerso en un proceso de cambio y devenir.

El movimiento europeo de la *nouvelle vague* surge en contracorriente a las producciones clásicas hollywoodenses, según Deleuze (1985). Ahí los directores se enfrentan al escaso financiamiento, lo cual provoca que deban buscar formas menos costosas para hacer películas. En derivación, retratan un escenario real donde los personajes representan problemas personales

y sociales de la vida cotidiana. Este se vuelve un recurso activo de lucha para promover visiones distintas; se busca acercar el cine a la vida para volver a creer en ella y promover una suerte de fe; al respecto, Deleuze (1985: 229) escribe:

No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film. A propósito de *Banda aparte*, Godard decía: «Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida.

La modernidad vanguardista llegó con el nuevo cine europeo. Deleuze lo atribuye a que la libertad creativa intervino en la mente de los artistas que querían innovar y pulverizar las reglas del montaje clásico y los argumentos de la norma comercial. La búsqueda de perspectivas diferentes no tiene un trasfondo superficial, pues emerge desde la necesidad de reconstruir una sociedad en crisis, que había atravesado el desastre de la segunda guerra mundial.

El cine en la modernidad no se mira solo como un medio de comunicación donde domina el valor mercantil y el control mediático, sino que también enfatiza su uso para fomentar el humanismo, la ciencia, la educación y diversos valores de vida. Para Deleuze, ejercer el pensamiento crítico resulta un acto de resistencia contra las imposiciones políticas, la mercantilización y las ideologías.

Jean Luc Godard, uno de los directores más conocidos, de la ola francesa, emplea un lenguaje filosófico —el cine-ensayo— en muchas de sus películas; en ellas aparecen imágenes a manera de protesta y de reflexión, donde el ojo-cámara establece una conciencia crítica. Deleuze exponía que Godard se destacó por buscar maneras relevantes y creativas para innovar. En una entrevista, refiere que:

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

El director Jean Luc Godard trasmigra al cine-pensamiento, porque no se le puede quitar la facultad intelectual al arte. A través de sus imágenes traspasa las fronteras de lo visible, en busca de nuevos sentidos, y lógicas donde la realidad se vuelve signo. En sus filmes plasma preguntas existenciales y problemáticas individuales. En *Banda aparte*, de 1964, los protagonistas tienen como objetivo cometer un robo; este film muestra a personajes comunes, con miedos, inseguridades y problemas personales. Godard muestra situaciones donde los personajes deben resolver, por sí mismos el dilema que se les presenta y afrontar los resultados de sus decisiones.

Como recurso se utilizan voces en *off* para mostrar metafóricamente lo que piensan y sienten los personajes. Deleuze elige como ejemplo al cine vanguardista de Jean-Luc Godard, porque podían acercar la cámara hacia el pensamiento.

Finalmente, la propuesta de que existe un vínculo entre el cine y la filosofía no es superflua, aunque ambas tienen naturalezas de expresión distintas, pues uno lo hace en imágenes y la otra en conceptos. Es claro que al unir estas dos disciplinas emerge un sistema donde el cine puede producir conceptos filosóficos. Asimismo, la relación entre filosofía y cine surge de diversas materias, como la estética, el lenguaje (los signos) y la política, que confluyen con el objetivo de construir un cine-pensamiento.

Conclusiones

De la investigación se deduce lo siguiente:

1. Desde inicios del siglo XX, el cine revolucionó la vida común y artística, pues nace una tendencia hacia el mercado global y la industria de las imágenes.
2. La relación entre cine y filosofía parte de cuestiones estéticas, de lenguaje y políticas.
3. En *La imagen-movimiento*, Deleuze aplica las teorías de Henri Bergson, para explicar qué es la imagen y expone un periodo donde esta se encuentra en acción y en movimiento.
4. La imagen es una forma de hacer visible el mundo y el pensamiento.
5. La imagen-cine es virtual, en ella el tiempo se impregna en el celuloide y las cosas se vuelven signos, por ello una filosofía del cine o un cine-pensamiento debe basarse en una propuesta semiológica.
6. Deleuze define al séptimo arte como un espejo donde se observa una interpretación del mundo real.
7. El problema surge cuando las producciones cinematográficas solo se utilizan como máquina publicitaria para servir a intereses económicos, políticos e industriales.
8. El cine no solo es un medio de comunicación que transmite el dominio del valor mercantil y el control mediático, sino que también puede fomentar el humanismo, la empatía, la educación y perspectivas distintas en favor de minorías, al construir una política de la imagen.
9. Gilles Deleuze plantea que el cine es apto para complementar a la filosofía, ya que también es capaz de producir conceptos filosóficos, al compartir una forma peculiar de reflexionar el mundo a partir de imágenes.

Referencias

- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Costa, A. (1985). *Saber Ver Cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, D. y K. Thompson (1977). *Arte Cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento (estudios sobre cine 1)*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo (estudios sobre cine 2)*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1992). *Conversaciones*. Valencia: Pré-Textos.
- Deleuze, G. (1995). *Sobre La Imagen–Movimiento*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972–1990*. Valencia: Pre-textos.
- Gubern, R. (1969a). *El Primer Imperio Del Celuloide*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (1969b). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky G. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Omar Álvarez Sovera: maestrante en Humanidades y docente.