

**CINE Y FILOSOFÍA: LA NOCIÓN DELEUZIANA BLOQUE DE SENSACIÓN EN
EL CINE**

ADRIANA MARCELA RODRIGUEZ BOHADA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFIA

BUCARAMANGA

2012

**CINE Y FILOSOFÍA: LA NOCIÓN DELEUZIANA BLOQUE DE SENSACIÓN EN
EL CINE**

ADRIANA MARCELA RODRÍGUEZ BOHADA

Trabajo de Grado para optar al título de

Filósofo

Director

JORGE FRANCISCO MALDONADO SERRANO

Doctor en Filosofía

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2012

DEDICATORIAS

*Dedicado a Dios, a mis bebés en el cielo,
a mis padres por la vida, a mi madrina Carmelia Martínez
a mi tía Alix Bohada. De nuevo
a mi madre Nohemy Bohada por ser luz y amor
y a mi hermanita María Alejandra.*

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, a Dios mi padre creador por permitirme ser y estar hoy aquí, a mis madres de crianza por ser las guías de mis primeros años, por su cuidado y su dedicación para hacer de mí una gran mujer, sintiendo que hoy cumplo una meta más, una promesa de las muchas que han pasado y han de venir. A mi diosa madre, la cuna de mi alma y mi cuerpo, la gestora terrenal de mi vida, al igual que mi padre, por mi vida. A ella por su amor, su fuerza y su entrega.

A mi hermanita María Alejandra por ser la luz y la dulzura en mis días (con todo mi amor para ti), a Gilberto por ser quien, cómo y cuándo, el protector de nuestro hogar.

A mi profe Maldonado por su paciencia, sus palabras y su presencia en este proceso. A mis amigos, motor en mi día a día, a mi tío Roque, mi abuela y el resto de mi familia por ser coincidir en este momento y en este lugar, a mis alumnas del Micaela por ser alegría, ilusión y maestras en el arte del presente.

Contenido

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN..... | 10 |
| 1. BLOQUES DE SENSACIÓN | 14 |
| 1.1 Acercamiento al problema | 14 |
| 1.2 Materialidad y sensación..... | 18 |
| 1.3 Perceptos y afectos..... | 28 |
| 2.1 Imagen- Afección..... | 34 |
| 2.2 Imagen- percepción..... | 42 |
| 2.3 Paso de la imagen-movimiento hacia la imagen-tiempo..... | 47 |
| 3. CINE DE ALAN PARKER A LA LUZ DE IMAGEN-TIEMPO..... | 52 |
| 3.1 Alan Parker y su crítica a la sociedad | 52 |
| 3.2 Birdy y la imagen-tiempo..... | 53 |
| 3.3 The Wall y el dominio de los sueños | 60 |
| CONCLUSIONES..... | 67 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 69 |

RESUMEN

TITULO: Cine y filosofía: La noción Deleuziana de bloque de sensación en el cine *

AUTOR: Adriana Marcela Rodríguez Bohada**

PALABRAS CLAVES: obra de arte, sensación, percepto, afecto, bloque de sensación, cine.

DESCRIPCIÓN: Desde tiempos memorables el ser humano ha buscado distintas formas de expresar sus sentimientos, ya sea por medio del llanto, la risa o la palabra. Asimismo, el arte se ha convertido en una herramienta para manifestar no sólo nuestras emociones, también nos ha mostrado los diversos cambios del acontecer humano a través de los años, desde lo económico, lo político hasta llegar a lo religioso. De esta manera, el arte se ha hecho testigo fiel del transcurrir de la humanidad.

Ciertamente, la labor del artista es ante todo la de un creador, pero en este sentido un creador de sensaciones, en palabras del filósofo francés Gilles Deleuze, el artista presenta nuevas variedades al mundo, crea bloques de sensación, es decir compuestos de perceptos y afectos, como esos seres de sensación en estado puro, en el mundo del hombre pero antes de ser vividos o sentidos por éste.

Por consiguiente, hemos tomado la relación cine y filosofía y más específicamente el concepto de *bloque de sensación* del filósofo francés, aplicándolo en las películas *Birdy* y *The Wall*, a fin de mostrar la vigencia de los conceptos Deleuzianos en nuestros días y más específicamente en la obra cinematográfica.

Ahora bien, abordamos el cine ya que, en él se hace visible no sólo la evolución en términos técnicos y tecnológicos, a su vez se presentan por medio de sus imágenes, las diferentes sensaciones que el director ha querido plasmar en su obra, es decir, el cineasta de la misma manera que un pintor o un músico da vida a nuevas sensaciones, (compuestos de perceptos y afectos) utilizando como materia prima las distintas imágenes y el devenir entre unas y otras.

* Proyecto de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano.

ABSTRACT

TITLE: Cinema and Philosophy: The Deleuzian notion of block sensation in the film.*

AUTHOR: Adriana Marcela Rodríguez Bohada.**

KEYWORDS: artwork, sensation, percept, affect, sensation block, cinema.

DESCRIPTION: From memorable times humans have sought various ways to express their feelings, either by crying, laughter or word. Also, art has become a tool not only to express our emotions, also showed us the various changes of human events through the years, from the economic, the political to the religious reach. Thus, the art has been a faithful witness of the passing of humanity.

Certainly, the work of the artist is above all a creator, but in this sense a creator of sensations, in the words of the French philosopher Gilles Deleuze, the artist presents new varieties to the world to create blocks of sensation, compounds of percepts and affections, as these beings of pure sensation in the world of man, but before they lived or felt by it.

Therefore, we made the film and philosophy relationship and more specifically the concept of block feeling of the French philosopher, applying it in movies Birdy and The Wall, in order to show the validity of Deleuzian concepts today and more specifically in the cinematographic work.

Now, as we approach the film, it is visible not only in technical developments and technology, in turn arise through their images, the different feelings that the director wanted to capture in his work. The Filmmaker in the same way that a painter or a musician gives life to new sensations (percepts and affects compounds) using as raw material the different images and the future between each other.

* * Grade Project.

** Faculty of Human Sciences. Philosophy School. Director: Jorge Francisco Maldonado.

INTRODUCCIÓN

¿Qué hay dentro de los hombres? ¿Qué es eso que se mueve, se agita y cambia millones de veces en su interior? Podríamos rápidamente responder que es esa masa compuesta por órganos, sangre y materia, que lo que se mueve son las moléculas, el aire en nuestros pulmones, pero a esto no hace referencia nuestra cuestión, entonces ¿a qué hace referencia? Pues bien, a eso abstracto, etéreo, que suponemos está en el corazón, el alma o simplemente en cualquier parte del cuerpo en la que se manifiesten sensaciones que muchas veces se manifiestan como hormigueo en nuestras manos producto del temor, una explosión de adrenalina en el pecho causada por la ira, o las náuseas que les dan a unos cuantos cuando un gran suceso está por venir.

Eso que está dentro de todos los seres humanos, son esas sensaciones, miedos, júbilo, inmensidad. Sensaciones que nos rodean, nos llenan, nos sobrevuelan y terminan unas quedándose en lo más profundo de nuestro ser y otras simplemente revolotean unos segundos a nuestro alrededor para marcharse en un vuelo fugaz hacia otros destinos. Vemos a una joven pasar ante nosotros, vemos su expresión, intentamos descifrar que la hace reír y sin darnos cuenta esta imagen se queda grabada en nuestra mente con tinta indeleble, oímos una canción y de repente deja tras de sí un millón de mariposas en nuestra garganta y en nuestras bocas.

Somos seres de sensaciones, desde nuestra infancia estamos abiertos a diferentes experiencias, estamos en constante interacción con otras personas, el medio en el que vivimos nos está hablando todo el tiempo, unas veces nos susurra y otras nos grita sin cesar.

Durante mucho tiempo una de las maneras en la que las personas se han expresado y han manifestado lo que sienten ha sido por medio del arte, muchos artistas han dejado plasmados en sus diferentes obras sus deseos, sus sueños y

hasta su opinión respecto a la situación social y económica en la que se hallaban. Asimismo, para los hombres nunca ha sido una tarea fácil expresar sus emociones y sus sentimientos, dejar que las demás personas vean lo que hay dentro de sus corazones es algo que muy pocos logran o quieren hacer, algunos por el miedo a sentirse vulnerables e indefensos al manifestar lo más íntimo y otros tantos porque no han sabido como dejar salir aquello que les mueve todas y cada una de sus fibras sensibles, o simplemente no han tenido la sensibilidad suficiente para dejarse afectar.

Ahora bien, es cierto que el arte ha sido el instrumento para dejarse llevar, para sacar a flote miles de emociones y sentimientos, los artistas ponen en sus obras muchas de sus vivencias de sus miedos, de sus alegrías y también de sus tristezas. Podríamos decir que a través de los años la humanidad ha utilizado el arte para desahogarse, para dejar salir aquello que de otra manera se quedaría allí donde nadie lo puede ver.

Esculturas, fotografías, novelas han sido inspiradas por toda esa gama inagotable de sensaciones que experimentamos a diario y en muchos casos ni siquiera logramos percibir, pasamos de largo ante ellas sin fijarnos que están allí y solo a través del arte esta vertiente de sensaciones logra llegar a los sujetos, logra hacernos ir un paso más allá de lo cotidiano, de lo común y lo monótono de nuestras vidas, despierta esa parte sensible que llevamos dormida, le da vida, la fortalece, va a ese lugar nuevo y desconocido para la mayoría. Es la obra de arte la que se nos hace presente y nos habla por sí misma, nos amplía nuestra restringida visión del mundo, deja en nosotros algo más, algo que antes no veíamos, no oíamos, no sentíamos.

El artista ha sido el forjador de afectos, de lo que está en su interior, les da vida en las palabras y en las pinceladas y la obra a su vez dota de una vida renovada a esas palabras y esas pinceladas. ¿Qué sentimos cuando estamos frente a un cuadro? ¿Por qué nos preocupamos por el dolor del protagonista cuando vemos

una película? Miles de preguntas nos surgen cuando estamos frente a una obra de arte.

El arte se ha convertido en un nuevo lenguaje, el lenguaje del alma, de la sensación, una nueva forma de expresión y comunicación, además de ser una diferente forma de ver el mundo y lo contenido en él. A través de la obras de arte hemos experimentado distintos mundos, vivimos aventuras desde la comodidad de nuestro hogar y hacemos nuestros los sentimientos de los personajes de las novelas.

Hay algo nuevo que crea el arte, son estas nuevas experiencias que surgen gracias a él, estamos ante el nacimiento de un universo que se mueve y se agita que nos llena de nuevas ilusiones, estamos explorando una selva virgen llena de colores y formas que antes nos eran desconocidas por completo y no podemos obviar este hecho, estamos rodeados por arte, hace parte de nuestra vidas, de alguna u otra forma en algún momento de nuestra existencia hemos tenido algún tipo de contacto con una obra de arte.

Gracias a la era de la *reproducción técnica* las obras de arte no son apreciadas únicamente por unos pocos, por una élite, los que podían tener acceso a los museos, a las galerías de arte, a los lugares que durante años fueron consagrados al arte y a su exposición, ahora es posible para la gran mayoría de personas conocer una obra de arte, tener alguna relación con él.

El cine hace parte de esta revolución, es accesible a todos, es el arte del para todo, en él encontramos variedad de en sus películas, ya sea románticas, de suspenso, terror, comedias, en fin una amplia gama que se puede ajustar a cualquier gusto y ahora gracias a los adelantos tecnológicos es posible ver una película en donde queramos. De la misma forma en que el mundo ha venido evolucionando desde hace millones de años atrás, de esta misma manera el arte ha logrado surgir, cambiar, evolucionar y crear nuevas formas de hacerse, de darse a los espectadores. Si queremos escuchar una sinfonía de Chopin estamos

a un click en la internet, cuando deseamos apreciar un cuadro de Juan Gris ya no es necesario ir hasta la galería. Estamos siendo testigos de una era diferente para el arte, de una forma diferente de obtenerlo.

Así pues, en el presente trabajo de grado será mi principal objetivo demostrar la presencia de los bloques de sensaciones en el cine, como compuestos de perceptos y afectos creados por el artista, que en este caso en específico sería el director de cine, quien utiliza como medios la materia, las texturas, los colores, la luz y las sombras, entre muchos otros. Para ello, haré un rastreo del concepto de bloque de sensación a fin de precisar si dicho concepto puede aplicarse al cine, si tiene en éste un vástago lo suficientemente fuerte como para mantenerse en pie como una obra de arte que no se desvanezca sin más ante nuestros ojos, así estudiaré como se pueden dar dichas sensaciones en los espectadores por medio del arte, es decir, que el artista tiene una labor creadora no sólo de un objeto como lo es la obra de arte, sino de algo que va más allá de su carácter de objeto, ya que no es una cosa como las demás puesto que deja sensaciones flotando en los espectadores. Desarrollaré mi objetivo a la luz de una lectura cuidadosa de Deleuze, intentando hacer una completa explicación de las diferentes imágenes que emplea Alan Parker en sus películas y que dan origen a los compuestos mencionados, esto con el fin de mostrar la aplicabilidad de los conceptos deleuzianos a nuestra vida.

1. BLOQUES DE SENSACIÓN

1.1 Acercamiento al problema

Hoy en día el artista ha encontrado nuevas formas de hacer arte, los límites temáticos se han disipado, la referencia se ha roto. Se han empleado nuevos materiales y se ha dado paso a nuevas técnicas, como las sonatas y los preludios para piano preparado del músico John Cage quien por medio de tornillos, alambres y madera dispuestos de una cierta forma sobre las cuerdas del piano logra nuevas variedades en los sonidos que ya conocíamos en el piano tradicional y que determinaban cada nota, cada ritmo y cada silencio en sus obras. Un ejemplo de esto es *Sonatas and Interludes* (1946-1948) donde vemos a Cage inicialmente poniendo los tornillos en las cuerdas del piano y seguidamente al tocarlo generarán un cambio en la naturaleza del sonido del piano. A esto me refiero cuando hablo de nuevas técnicas y nuevos materiales usados en la actualidad por los diferentes artistas, puesto que de la misma forma que el mundo avanza y cambia con el paso del tiempo, el arte también lo hace adoptando diversos métodos de hacerse y de manifestarse ante los espectadores, desde la escultura en la antigua roma, los bodegones con temas religiosos de la edad media, pasando por movimientos como el cubista (1907-1914), la música electroacústica en el S.XX hasta los últimos adelantos en el cine de ciencia ficción. El arte se renueva y crea nuevas sensaciones a su vez (perceptos y afectos).

He querido tomar el cine como tema de mi trabajo, debido a que en él se hacen evidentes los cambios, desde sus orígenes con la creación del cinematógrafo por parte de los hermanos Lumière, que dio paso al cine mudo, a blanco y negro hasta las novedosas tomas que se han logrado gracias a los avances tecnológicos, como las empleadas por James Cameron en la película *Avatar* utilizando lo último en animación computarizada (técnica en la que se agrega movimiento a un objeto por medio del computador) combinándola con otras técnicas como la *Captura de Interpretación* que Cameron utilizó para evitar las limitaciones que suponía maquillar a sus actores, puesto que esto implicaba no

sólo el no poder hacer cambios en la fisonomía ni en las proporciones corporales de los actores, sino largas sesiones de maquillaje que de todas formas no podían darle vida a la idea que tenía el director norteamericano en mente. Para lo cual utilizó la CI que ya existía, pero que no nos proporcionaba imágenes que parecieran completamente reales, ya que los personajes que se creaban por medio de esta técnica tendían a sufrir de un problema conocido como “ojo muerto” (falta de rasgos expresivos en la cara de los personajes, teniendo movimiento únicamente movimientos para parpadear o hablar), lo cual era una de las mayores preocupaciones de Cameron. Pero con los avances logrados en los últimos años en dicha técnica, fue posible capturar hasta los más ínfimos detalles en los gestos de los actores, por medio de una pequeña cámara puesta en un casco que ellos llevaban en su cabeza, lo que garantizó que los personajes computarizados copiaran fielmente cada parte de la interpretación de los actores. Y que dio como resultado unos personajes con todas las expresiones y los rasgos que sus actores habían puesto en la grabación original, lo cual supuso un gran desafío para los actores de *Avatar*, ya que, sus interpretaciones deberían ser lo más auténticas posibles, los más expresivas, desde sus movimientos faciales más diminutos hasta los movimientos de su cuerpo. Para lo anterior fue necesario desarrollar varios tipos de efectos visuales como los ya nombrados, capaces de transportar a las personas a la tierra de los *Na'vi* (personajes creados por James Cameron, nativos de la tierra de Pandora y entorno en el que se desarrolla la película) que hoy en día son herramientas aprovechadas por los directores de cine para crear películas que años antes no era factible realizar y que hoy en día sirven para conferir más realidad a escenarios que en la vida real no existen, pero que por medio de los adelantos en la tecnología cinematográfica ya pueden pensar en construirse digitalmente.

Además de lo anterior, la evolución en los diferentes procedimientos usados para obtener una escena que años antes era imposible de hacer, pero que los efectos especiales tales como los realizados por computador y con la ayuda de diversos

programas, dan vida a técnicas audiovisuales como el *croma key*, en el que se utiliza un fondo plano de color verde o azul, sobre el cual se tomará la escena y que posteriormente será modificado digitalmente agregando el fondo deseado, o el conocido *CGI* o *Imagen Generada por Computadora*, en la que se crean imágenes en tercera dimensión que no son posibles de filmar, son peligrosas para los actores o sería muy costoso realizarlas, entre muchos otros efectos y técnicas que hoy en día son usados por los directores.

El cine es mucho más accesible a las personas que otros tipos de arte, puesto que no supone de parte del espectador la misma dificultad en la tarea interpretativa de la obra como lo sería si fuera el caso de una pintura o una escultura. La película acorta esta distancia entre la obra de arte que es ella y el sujeto, se muestra más asequible y le facilita al hombre su comunicación con ella, en tanto que nos va mostrando unos movimientos, unos colores y unos personajes el cineasta crea sensaciones a través de las imágenes y el sonido, imágenes capaces de vivir, moverse y vibrar por sí mismas, nos emocionan hasta conmovernos y cambiar algo en nuestro interior, éstas imágenes se nos presentan desde la pantalla por medio de la luz y la cinta fílmica.

El cine se ha vuelto parte de nuestro diario vivir, lo hemos tomado como recreación, como una actividad más dentro de nuestra rutina, de tal manera que cuando vamos a ver una película simplemente se trata de una actividad más dentro de nuestra rutina. Por esto nos hemos habituado a verlo como una actividad para relajarnos después de un agotador día de trabajo, para distraernos del estrés y de una forma u otra dejamos todas nuestras preocupaciones de lado para adentrarnos en un mundo ajeno y vivir a través de las experiencias de los personajes.

Desde sus inicios, con fotogramas (cortes inmóviles) proyectados en una velocidad de 18 imágenes por segundo ¹ hasta el furor que han causado las

¹ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Ediciones Paidós: Barcelona, 1984

películas en tercera dimensión y la animación computarizada, el cine ha viajado por un largo camino de técnicas, colores y tecnología, que hacen viable llegar a lo profundo del corazón de cada hombre, de afectarle con sus escenas, con las historias de sus personajes, o con las diferentes sensaciones que se nos hacen presentes en la pantalla.

Se crearán escuelas para aprender a dirigir una cámara, para ser actor, hay todo un universo detrás de él, una maquinaria que noche tras noche se pone en marcha y va al paso del mundo, de los avances tecnológicos, de las circunstancias en que se encuentre la sociedad, como un retrato de nuestras pasiones, miedos y sueños.

Dicho esto, será mi propósito en el trabajo de grado a partir de un cuidadoso estudio del concepto de bloque de sensación planteado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro titulado *¿Qué es la filosofía?* en el capítulo séptimo, donde vemos explicada su teoría del arte, junto con el análisis de los capítulos cinco, seis y doce de *Estudios sobre cine 1* titulados *La imagen-percepción*, *La imagen-afcción: rostro y primer plano* y *La crisis de la imagen-acción* respectivamente, además los capítulos uno, cuatro, cinco y seis del libro *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2* titulados *Más allá de la imagen movimiento*, *Los cristales del tiempo*, *Puntas de presente y capas de pasado (cuarto comentario de Bergson)* y *Las potencias de lo falso* de Deleuze, a fin de hallar una respuesta a la pregunta de si es posible encontrar dichos compuestos de sensación en el cine, a través de las diversas técnicas que los cineastas utilizan en la creación de sus películas y dan como resultado una corriente de nuevas y desconocidas sensaciones. Para así en último lugar ver de qué manera hemos sido afectados como espectadores por el film.

Para lo anterior, será necesario tomar como referencia además de los libros ya mencionados, las películas *Birdy*, *The Wall* y *Angela's heart* del director británico

Cfr. Pág. 15.

Alan Parker, las cuales analizaremos con la explicación de los conceptos expuestos por los autores. En este punto considero preciso ver el cine desde otro punto de vista diferente, para poder ver ese algo que se suma a la función de cada una de las personas que trabaja en esa industria. Luego, será necesario despojarnos de varias de las concepciones previas que tenemos al enfrentarnos a una obra de arte. Aunque no se trata de interpretación de símbolos ocultos, de significados velados dentro de la película que tengan su explicación en hechos fuera de ella, sino en una correcta lectura de las diferentes imágenes, un entrar en comunicación con lo que vemos en la pantalla.

1.2 Materialidad y sensación

Deleuze considera el arte como una tarea creadora por excelencia, capaz de despertar inusitadas sensaciones que el hombre ni siquiera sabía que existían, que nunca las había percibido. El artista logra captar esas fuerzas de vida, de pasión, de sangre y sensación, allí donde se encuentran, en el caos y traerlas hasta su obra, hacerlas presentes ante los espectadores, pero ¿cómo logra hacerlo? Ahora bien, toda creación artística conlleva en sí un sacar afuera, un acto de desterritorialización ² de esas fuerzas que han sido arrancadas del universo y ascienden entre los materiales de la obra hasta impregnar el metal, las palabras o los colores por completo, ya que, el escultor, el escritor y el pintor las han visto en su estado puro y las han esculpido, escrito o pintado, claro está con ayuda de las herramientas adecuadas que él previamente ha escogido para darle vida a esas sensaciones, a ese conjunto de perceptos y afectos.

Este proceso de desterritorialización, implica a su vez una labor territorializante por parte del artista puesto que se da en un doble movimiento, por un lado el capturar las fuerzas que se hallan en el cosmos, moldearlas, torcerlas, separarlas y al mismo tiempo las une y las mezcla creando una amalgama, un compuesto de

² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix; (1993). *¿Qué es la filosofía?* Traducción de: Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama. Cfr. Pág. 199.

aquellas sensaciones que vislumbró en el universo y logró sacar de allí para plasmarlas en su obra³. Son éstas sensaciones un bloque de perceptos y afectos que han sido tomados por el artista con el fin de que afloren al alma humana. Deleuze nos muestra los perceptos como esas percepciones que el artista ha sacado de su entorno natural, esto es, de su territorio, a saber, de sus vivencias, de su carácter subjetivo; para así obtener una sensación en su estado puro, lejos de las percepciones de este o aquel individuo, de lo que él mismo como artista ha experimentado⁴. Para lo anterior se hizo necesario hacer pasar por un proceso a la sensación, agrandarla, estirla, doblarla, filtrarla de sus vivencia como en una labor de tamizaje hasta encontrar en ella el percepto puro, la sensación limpia, es decir, aquella fuerza de valor, de cobardía o bondad a la que poco a poco le irá dando forma hasta que esté lista para entrar a su nueva casa. En el territorio nuevo que el artista ha dispuesto cuidadosamente para ella, para que allí exista en sí, pues tiene la fuerza para hacerlo, para que sea y prevalezca en el tiempo por sí misma, mientras su componente material dure.

Por otro lado, se hace necesario dotarles de un lugar específico en el que puedan *encarnarse*, hacerse visibles totalmente al espectador, esto es crear un territorio para esas fuerzas cósmicas que el artista ha percibido. Deleuze define el territorio como “el sitio donde muchas de las funciones orgánicas se transforman, sexualidad, procreación, agresividad y alimentación“(Deleuze y Guattari, 1993. Pág. 186) Asimismo, cuando el artista establece un territorio para las sensaciones transforma la materia que pasa de tener unas cualidades funcionales a ser expresiva,⁵ ya no son sólo sonidos, colores o gestos, se han convertido en bloques de sensación, impregnados de esas fuerzas de vida que poco a poco la saturan hasta confundirse en ella, quedándose en un punto de indiscernibilidad.

³ Cfr. Ibíd. Pág.188

⁴ Cfr. Maldonado. 2011. Pág. 176

⁵ Cfr. Ibíd. Pág.176

La sensación ha entrado de lleno en los materiales cambiando sus rasgos hasta volverlos expresivos, lo cual hace posible el surgir de los perceptos y los afectos ante el hombre y que al mismo tiempo la obra se pueda sostener por sí misma. Cuando el filósofo francés habla de la obra de arte como algo que puede sostenerse por sí misma, se refiere a algo más que el hecho de que la obra tenga un componente material que nos permita observarla, escucharla, en una palabra apreciarla, se refiere a esa capacidad propia del arte de hacer sentir, de hacer vibrar al hombre con esas sensaciones que la conforman.

Lo que se conserva en sí son los perceptos y los afectos como sensaciones que desbordan nuestras vivencias o los sentimientos que ya han pasados por nosotros. ⁶De la misma manera que el artista ha extraído el percepto de las impresiones de un sujeto, asimismo arranca el afecto de las afecciones que han pasado por el hombre, que le han causado alguna emoción o le han alterado de alguna forma su interior, es decir el artista tiene como tarea separar la vivencia de la sensación, para alcanzar el afecto. En palabras de Deleuze “los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza”⁷. Los compuestos de sensación que el artista trabaja en su obra son esas *fuerzas cosmogénicas*, sensaciones puras existentes en el mundo del hombre pero antes de ser sentidas o experimentadas por él.

Ciertamente, la obra se nos presenta por medio de sus materiales y a su vez éstos hacen que ella dure, no de la misma forma que dura un cuaderno o un lápiz, puesto que una obra de arte no es únicamente una composición de diferentes materiales, ella tiene un elemento más, a saber, *las sensaciones*. Esas fuerzas que el artista moldeó, separándolas de sus vivencias, de las sensaciones que ya conocía, que se encuentran de manera caótica, enredadas todas unas con otras y que el artista ha sabido ver, él es quien ejerce el movimiento, quien tiene la idea y

⁶ *Ibíd.* Cfr. 165.

⁷ *Ibíd.* Pág. 170.

la expresa en su obra creando un ser de sensación, puesto que sólo él ha logrado ver las fuerzas que más adelante irán a componer la obra de arte y las ha sacado del caos, las ha hecho vivir en otra parte, ha creado un sitio donde ellas cobrarán vida propia.

Dicho esto, el artista lo hace por medio de los materiales, ya que, los escoge, los prepara, los acomoda de tal manera que sienta que están listos, dispuestos para recibir en ellos el afecto y el percepto, es toda una labor creadora de un territorio capaz de servir de hogar si podemos llamarlo de esa forma a las sensaciones que antes se encontraban en el cosmos.

Resumiendo, toda obra de arte consta de un componente material ⁸, ya sea, la tinta que se imprimirá en el papel, o la piedra que el escultor ha escogido para tallar. Materia que ha sido previamente escogida por el artista para que entre en ella la sensación, sensación escrita, sensación esculpida que vive en sí mientras su material dure, de esta manera la materia se nos presenta como la condición de hecho para que la sensación viva, para que exista y se conserve en sí, ya que, aunque los materiales de la obra de arte tengan una duración, lo que se conserva en sí es el compuesto de sensación: el percepto y el afecto, como esas fuerzas que el artista ha logrado *encarnar* en los materiales y al mismo tiempo las hace surgir, las hace brotar ante el espectador como un manantial de sensaciones.

Esta es la labor del artista, un inventor de nuevos mundos que aumentan paso a paso nuestro horizonte sensible, nos enseña esto que normalmente no vemos, no oímos, no sentimos pero que una pincelada, una nota en una partitura o inclusive ésa palabra impresa sobre el papel nos hacen sentir en lo más íntimo de nuestro ser ⁹. El arte tiene esa capacidad de hacer surgir del caos esas fuerzas de vida, sacarlas de allí en su estado puro y hacerlas entrar en nuestra vida, proyectarlas hacia nuestros sentidos, este es el lenguaje de la obra, un lenguaje de

⁸ Ibíd. Pág. 167.

⁹ Cfr. , Pág. 177.

sensaciones, puesto que es así como ella se nos representa, por medio de las sensaciones que nos hace vivir.

La sensación en la oscuridad es la que se manifiesta en la creación del artista como un sacar a flote, como una tarea territorializante, en este sentido “el territorio implica la emergencia de cualidades sensibles puras, *sensibilia* que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven rasgos de expresión, haciendo posible una transformación de las funciones”¹⁰ es decir, aquello que en un inicio sólo se puede sentir en medio del caos como un murmullo dentro de una espiral de sensaciones que el artista va aislando todos los elementos hasta encontrar esa nueva fuerza para hacerla un ser de sensación, un compuesto de sensaciones que posibilita al hombre un mar de nuevas percepciones y afecciones.

De esta manera, la obra de arte se constituye por sensaciones arrancadas del caos que se nos hacen presentes por medio de los materiales, pero no se manifiestan como caos, es decir el arte establece nuevos territorios para esas fuerzas que ha extraído del caos haciendo que se expresen en algo diferente al caos, a través de la obra de arte y sus materiales, este es el acto de creación que se ha dado a través de la territorialización de esas fuerzas que el artista ha logrado ver y que ha transformado en perceptos y afectos dejándolos plasmados en su obra.

Ciertamente, toda obra de arte cuenta con una materialidad, ya sea el color, el lienzo, hasta el aire que se hace necesario para que podamos escuchar el sonido de un saxofón, es precisamente por eso que la obra de arte requiere de una materia, para que el hombre pueda aprehenderla y pueda entrar en comunicación con ella¹¹. La finalidad del arte con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como un paso de un estado a otro. Extraer

¹⁰ *Ibíd.* Pág. 186.

¹¹ *Ibíd.* Pág. 167.

un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación.¹² La sensación se hace presente en la obra de arte por medio de su materia, ésta es su presencia- a, su actualidad sensible, ya que, sólo a través de ella el hombre puede asistir al encuentro con esos perceptos y afectos que ha logrado encarnar, que se han colado entre la piedra y el sonido, toda la materia se ha convertido en materia sensible. No se trata de un trozo de materia acabado de cortar, se trata de una materia que se ha dispuesto de una determinada forma a fin de obtener un resultado que en este caso sería la construcción final de un ser de sensación. El artista cambia la naturaleza de la materia en pos de su creación, ya sea músico o escritor, la materia ha de cambiar de cumplir una función más en nuestra vida hasta acoger en ella el percepto y el afecto, como lo mencionaba anteriormente, la materia ha de pasar de ser funcional a ser expresiva. La materia se ha cualificado debido al movimiento que el artista ha ejercido en ella, es decir, para que se pueda llamar obra de arte antes debe pasar por un proceso que prepara la materia para que pueda capturar perceptos y afectos y ser toda ella un ser de sensación, ya sea por medio del cincel o el color hasta hacer que algo en la piedra y en el lienzo se eleve a otros estado, a otra función, una expresiva.

Antes de que la obra fuera un compuesto de sensaciones el artista eligió los diferentes materiales que harían parte de su construcción, los seleccionó y los preparó de tal manera que las fuerzas que había vislumbrado pudieran penetrar en ellos, es decir que pudieran encontrar allí un nuevo territorio en el cual existir. El artista moldea los diversos materiales a fin de que el percepto y el afecto puedan entrar en ellos y que el material se traslade también a la sensación, es decir, crea un compuesto de sensación en el que ya no se pueden diferenciar el sonido del teclado de las sensación que ha subido por él y que ha terminado por llenar toda la melodía, ya que, mientras el músico escogía los instrumentos, los preparaba y acomodaba las notas y los silencios que iban saliendo, pensaba en

¹² *Ibíd.* Pág. 168.

darle un lugar a todas esas fuerzas que estaba sintiendo, un sitio indicado capaz de acogerlas y al mismo tiempo de abrirlas a los espectadores.

Para esto es que se hace pasar por un proceso a los materiales, para que sean aptos para albergar esas fuerzas, para que sirva de casa, de hábitat o territorio de los perceptos y afectos y terminen siendo junto con éstos, un compuesto de sensación que igualmente se manifieste a los espectadores haciéndoles partícipes de esas sensaciones de las que está hecha. Claro está que dicho proceso depende de cada artista, puesto que no siempre se da de la misma manera y con los mismos materiales o las mismas herramientas, el artista establece de variadas formas un territorio para las fuerzas que son materia prima en su labor, unos lo hacen por medio del color, otro con los sonidos, los movimientos, las expresiones, hay un sinfín de formas de erigir un territorio para las sensaciones como obras de arte hay en el mundo, lo importante de esto es que ese ser de sensación que es ella prevalezca en el tiempo y aun cuando hayan pasado varias décadas tenga el poder de hacernos vibrar nuevamente con las sensaciones que la encarnan.

Como ya lo mencionamos, el arte está compuesto por sensaciones (perceptos, afectos) que el artista ha arrancado (desterritorializado) de la vivencia humana, de las percepciones y los sentimientos de un sujeto, así como de sus opiniones, para hacerlas entrar en los materiales de la obra de arte¹³ mediante un proceso de territorialización, es decir, la creación artística implica la construcción de un territorio capaz de encarnar en él los compuestos de sensación, de hacerlos vivir. Creando de esta manera un plano de *composición estética* que alberga las *fuerzas cosmogénicas* que el cineasta, el escritor o el pintor vislumbró y que han subido hasta la materia, y de abrirlos en líneas de fuga hacia el universo

Para Deleuze que una obra de arte tenga como necesidad su materia implica una tarea por parte del artista, en principio para escoger los materiales con los que más adelante trabajará, él tiene la posibilidad de decidir lo que utilizará, si será

¹³ *Ibíd.* Pág. 199.

una pintura o una obra arquitectónica y luego cómo habrá de disponer lo que haya escogido hasta terminar dicha construcción¹⁴. En este proceso el artista transforma la naturaleza de la materia, de una piedra común hasta una estatua hecha de piedra que ha sido cualificada, es decir, ha recibido el percepto y el afecto de manos del artista hasta ser por completo pura sensación, es cierto que la materia sostiene físicamente la obra pero es la sensación la que sostiene a la materia para que pueda llamarse obra de arte.

“el artista crea bloques de perceptos y de afectos, pero la única ley de creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo, que el artista consiga que se sostenga en pie por sí mismo es lo más difícil. Se requiere a veces una gran dosis de inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, desde la perspectiva de las percepciones y de las afecciones experimentadas, pero estos errores sublimes acceden a la necesidad del arte si son los medios internos de sostenerse en pie (o sentado o tumbado)”¹⁵

Asimismo, lo que perdura en el tiempo es el compuesto de sensaciones que se ve actualizado en la materia cada vez que un espectador se acerca a ella, en ello radica su carácter de obra, en la capacidad de hablarle al hombre cada vez a través de los años y mientras sus materiales se lo permitan, con la misma fuerza que lo hizo por vez primera. La materia de la obra de arte hace posible que ella nos hable en cuanto nos paremos frente a ella, en este sentido vemos cómo la obra de arte se nos re-presenta de diversas formas por su materialidad, pero no se agota en ello puesto que ha generado un caudal de nuevas sensaciones en el hombre, allí en el justo momento en que el hombre la ve y es afectado por ella. No es antes ni después, es en el instante exacto en el que la obra ha irrumpido en el alma humana, aunque no logramos percibir el movimiento efectuado por el artista

¹⁴ *Ibíd.* Pág. 167.

¹⁵ *Ibíd.* Pág. 165.

sino por sus efectos en nosotros, por esas sensaciones que nos ha hecho sentir, nuevas percepciones y afecciones.

Esta es precisamente la razón por la que un simple objeto no puede ser una obra de arte, sin antes no haber pasado por un proceso de transformación en manos de un artista quien selecciona cuál será su objeto de trabajo, lo adecua de acuerdo a su necesidad, lo transforma hasta tal punto que en ese material puedan capturarse los afectos y perceptos que darán vida a nuevas afecciones y percepciones en el hombre.

Por este motivo, es importante la función de la materia en el arte, ya que, ésta le permite a la obra acercarse y comunicarse con el espectador, recrear ante él sus paisajes, sus personajes, su vida, haciendo estremecer el mundo de quien la contempla, dejándole toda una gama de percepciones que le han afectado, le han tocado su interior y han hecho que algo dentro de sí también se transforme. Lo que se conservan son estas sensaciones que han quedado presentes en las personas¹⁶, que las han cambiado y no necesitan de la actualidad de la materia pues van más allá de ella, a la vida humana, incrustándose en nuestra cotidianidad, en la forma en que vemos el mundo, zanjando una brecha entre el antes y el después de la obra de arte.

Del mismo modo, la obra ha cobrado independencia del artista. En primera instancia la obra de arte aparece en el primero de los tres estados mentales planteados por Peirce en su texto titulado “¿Qué es un signo?” denominado el estado sensible, es decir se hace presente al espectador sólo en su representación, una por sí misma, haciendo referencia únicamente a lo que ella encierra en ese instante, pura actualización de sus sensaciones¹⁷, puesto que la obra no necesita que alguien le dote de significado, ella en sí misma lo encierra, ella misma se nos hace presente y se manifiesta de diversas formas, ella tiene

¹⁶ Cfr. *Ibíd.* Pág. 164

¹⁷ PIERCE, Charles S.; (1999). *¿Qué es un signo?* Traducción de: Uxia Rivas. Original en: CP 2.281,285 y 297-302.

vida por sí sola, se alimenta y se conserva a sí misma en su representación, cada vez haciéndole ver al espectador, haciéndole sentir su propia vida aumentada en bloques de sensación que le permiten construir algo nuevo en su interior, le permiten reconocerse como hombre, animal o fiera, le aumentan su horizonte de sentimientos, ella no anda con rodeos, no se mueve vacilante entre la multitud, ella arroja al espectador a un mundo nuevo, a su mundo y le deja en sí, cada vez, cada obra algo nuevo que promete cambiarle para siempre. Es así como se muestra independiente de su autor, del espectador y hasta de su materialidad misma, la vida de la obra está en esto que ella misma produce, en su propio ser, que nos es algo que le dé el pintor o el escultor, su propio *ponerse delante* del hombre, en ella está el afectarlo mostrándole caminos desconocidos hasta ahora para él, caminos que ni siquiera había soñado, así la obra de arte será mientras dure, mientras tenga la capacidad de crear mundos nuevos en su interior, y hable por sí misma y nos diga algo nuevo, esto sucede porque las fuerzas que ha extraído del caos siempre nos presentan algo nuevo, traen con ellas perceptos y afectos únicos ¹⁸.

Cabe señalar, que el cine también posibilita esta transformación interior del espectador, en ello radica su importancia como obra artística en tanto que produce algo nuevo en el hombre, a saber, unas sensaciones que eran desconocidas para él y que la película ha revelado en el espectador por medio de sus imágenes, del sonido, en una palabra, de todo lo que ella encierra. Esta es la función del director de cine, puesto que el crea como lo haría un escritor o un músico, él hace el movimiento hasta que surja de los personajes, del plano, del montaje un ser de sensación capaz de sostenerse a través del tiempo en el alma humana, pero lo que vemos no es el movimiento hecho por el director, lo que experimentamos son sus efectos dentro de nosotros mismos, que nos elevan hacia nuevas percepciones ya afecciones a partir de su materia.

¹⁸ Cfr. *Ibíd.* Pág. 184.

1.3 Perceptos y afectos

“Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones”¹⁹. De la misma forma que día tras día utilizamos el lenguaje para comunicarnos, así mismo la obra de arte se nos manifiesta mediante sus sensaciones, es decir, “el arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y las sustituye por un movimiento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje”²⁰. Dichos compuestos de perceptos y afectos han sido arrancados de las vivencias de los sujetos para presentarse ante el espectador en su estado puro, llenos de vida, con esa intensidad que les imprime el artista en cada trazo, con cada movimiento del pincel. La obra de arte dota de una nueva vida al mundo, se contonea frente al espectador mientras le deja ver su movimiento constante, ese devenir entre sus colores, sus formas, sus movimientos, tal como una bailarina nos mece al vaivén de su vestido. Ella nos permite entrar en su mundo, nos atraviesa una y otra vez por ese ser de sensación que es ella, en este sentido el artista se ha vuelto un creador “el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da”²¹, es él quien a través de diversos métodos logra plasmar en la obra de arte esas fuerzas de las que están hechas las sensaciones y hacerlas visibles en su obra.

Es claro, que para conseguir lo anterior necesita de la materia y no como un requisito que determine a la obra, sino como el medio por el cual ésta se nos representa, es decir se nos hace presente cada vez que estamos frente a ella mientras sus materiales duren.

¹⁹ *Ibíd.* pág. 167.

²⁰ *ibíd.* Pág. 177.

²¹ *Ibíd.* 177.

He aquí en pocas palabras como la obra de arte le permite al hombre crear un bloque de sensación que va más allá de él, puesto que, toda obra de arte tiene presente en sí un elemento que le agrega algo a la vida humana²², sensaciones desconocidas que transforman la manera en que veíamos el mundo, facilitan un cambio en nuestro interior. La obra de arte genera un movimiento que nos lleva a un nuevo estado de cosas, es por esto que cuando vemos una película como *Vértigo* entramos un devenir Madeleine poseída-Madeleine muerta.

Son precisamente estas nuevas sensaciones las que se nos presentan por medio de la obra, sensación de vértigo de Scottie, de miedo y de vagabundeo en una historia que le supera y que le deja sin cómo actuar. Allí en ese justo momento se dio el cambio y algo en nuestro interior también se rasgó, nos afectó y nos dejó un manantial de sensaciones nuevas, percepción de acrofobia, de impotencia al actuar, de realidad-ensueño, de búsquedas y de laberintos. La obra de arte se pone delante del espectador que impávido solo puede escucharla, dejarla mecerse en sus pensamientos, ver cómo va cayendo suavemente en el mundo de la obra.

Así, el hombre no puede hacer más, tiene que dejarse llevar por lo que ella dice, y dejarse arrastrar por los trazos marcados en el papel, por las palabras que se deslizan bajo sus ojos y lo llevan a un grado más alto de sus sentimientos. El espectador debe perderse en el juego al que le invita la obra, se deja afectar y no lo puede evitar porque eso que ella le dice. Ya no es cuestión del pintor, el escultor o el escritor y sus mundos interiores, ya no es cuestión del crítico del arte que ha hecho una breve reseña sobre la obra de arte. No, ella se nos está haciendo manifiesta, está ahí sosteniéndose por sí sola hasta que su materialidad le permita representarse. Es por esto que el artista es considerado un creador, él no utiliza lo que ya todos conocen, él hace nuevos afectos y nuevos perceptos, añade sensaciones al mundo que antes no tenía.²³ El artista le muestra al mundo algo que le asombra y le enmudece.

²² Cfr. *Ibíd.* Pág. 176.

²³ Cfr. *Ibíd.* Pág. 169.

Todo esto que está en la representación de la obra no se ha dado nunca antes, no es copia de nuestras sensaciones, de nuestros sentimientos, los perceptos y los afectos se elevan sobre ellos, es algo que transforma nuestro mundo, capturan al hombre y lo ponen sobre él mismo, en una experiencia que le transforma y le hace sentir ese algo inexplicable que tiene identidad propia. Esto nuevo que produce la obra, estos bloques de sensación que están ahí en ella, nos afectan cambiándonos la perspectiva de nuestro mundo, estas sensaciones muestran desde lejos su propia vida, ese algo que nunca habíamos sentido, esto es nos marcan con sus colores vivaces y sus suaves sonidos.

La obra de arte es independiente del artista, del espectador, ella ha estado ahí y estará ahí mientras su materialidad se lo permita, esto es, mientras el lienzo aún dibuje en él unos pálidos tonos o mientras las hojas no sean corroídas por el paso del tiempo ²⁴

Su ser es un ser para sentir, para ver en ella (la obra) y en su vida propia algo que el hombre necesita y goza porque es su propia ausencia, es ese bloque de sensaciones el que se conserva a sí mismo sin necesidad de algo más que le dé sentido o vida. “el arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (quid juris?), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (quid factil), piedra, lienzo, color químico, etc.” ²⁵

Así, la obra de arte tampoco necesita fundación pues no debe su significado a algo que antes la señale como obra dotándola de significado, sino que ella ya era antes como Gadamer lo denomina *una construcción dotada de función significativa propia*. Puesto que no necesita obtener su sentido por medio de otros signos o símbolos, ella se hace presencia ante el hombre por sí misma gracias a su materialidad y sin mediación alguna.²⁶ Es así como a pesar de que la obra necesite de su materialidad, que cuando la piedra haya perdido su forma y esos

²⁴ Cfr. Ibíd. Pág. 164.

²⁵ Ibíd. Pág. 164

²⁶ Cfr. GADAMER. (1998). *Verdad y Método*.

ojos antes expresivos hayan dejado de brillar porque el lienzo ha desaparecido, mientras dura se expresa en un lenguaje único, uno que sólo ella puede determinar, y se hace patente en su re-presentación, le deja al hombre bloques de sensación compuestos por perceptos y

“afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí”²⁷.

La obra de arte a su paso va dejándole al espectador algo que no estaba en él, pero ¿qué significa que una obra le dé algo al hombre que éste no tenía? Estos que encierra en sí algo más, algo que ella ha creado, a saber, perceptos y afectos. Deleuze distingue dentro de los bloques de sensación dos tipos de sensaciones diferentes dentro de las cuales están los perceptos y los afectos, los cuales producen en el hombre percepciones y afecciones nunca antes experimentadas por él, que traspasan los materiales hacia el alma de los espectadores provocando en ellos un cambio tanto en su interior como en la forma en que se relaciona con el mundo. Estas nuevas sensaciones cautivan cada parte, cada átomo del hombre, le afectan hasta hacerlo ver lo que antes no veía, escuchar lo que antes no escuchaba, como un niño que está descubriendo el mundo por primera vez, así la obra de arte revela nuevos sentimientos ante quien se ponga delante de ella, puesto que ella ha capturado esas fuerzas cósmicas²⁸ y las actualiza en sus materiales.

El percepto ya no es la percepción de un sujeto, se ha separado de la vivencia para ser una sensación que ha salido del caos para hablarle al hombre por medio

²⁷ Ibid. Pág. 165.

²⁸ Cfr. Ibid. Pág. 185.

de la obra de arte, y cambiarle su forma de sentir, de percibir²⁹. El percepto y el afecto engendran sentimientos nuevos en el hombre, ya no se trata de una percepción de un sujeto, sino de una creación artística que se ha dado antes del encuentro con el hombre, en esto radica su fuerza para hacer sentir.

El percepto y el afecto han ascendido por los materiales de la obra de arte y se inclinan hasta los espectadores dotándoles de una vida renovada, nuevas percepciones y afecciones que se nos han colado por entre la piel y los huesos, nos hacen sentir algo que no se había dado antes. El artista ha visto esas fuerzas de sensación y las ha hecho vivir tanto en sus personajes como en el metal y la piedra de la escultura, cambiando nuestro mundo sensible, ampliándolo.

Esas nuevas sensaciones nos afectan porque son sensaciones que el hombre no conocía, que le alteran y le entregan nuevas formas de percibir el mundo que le rodea, haciendo una diferencia en nuestras vidas. La obra de arte hace que algo nuevo pase en el hombre, lo lleva de un estado de cosas a otro nuevo, por medio de ese movimiento que ella genera, es decir, la obra de arte es un ser de sensación capaz de transformar el alma humana puesto que en ella se hacen presentes esas fuerzas que antes estaban en el caos y el artista ha capturado hábilmente y ahora se actualizan en sus materiales llevando al espectador a nuevos estados que se dan en él gracias al arte, así “el ser de sensación no es la carne sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos y de la casa ambigua que los intercambia y los ajusta, los hace girar como veletas”, es decir, el que siente y vibra con las nuevas percepciones y afecciones es el hombre, pero este movimiento sólo se da cuando el artista ha extraído las fuerzas del caos y las ha vuelto bloques de sensación en la obra.

Sólo el arte logra crear perceptos y afectos capaces de conmover el corazón de los hombres, la obra de arte vive por sus sensaciones y con ellas transforma la vida de los hombres, le agrega un brillo especial, una nueva mirada sobre el mundo y sobre ellos mismos.

²⁹ Cfr. *Ibíd.* Pág.180.

En el arte como en la vida misma todo está entrelazado mediante sensaciones, si bien los perceptos y los afectos establecen un enlace abstracto, invisible entre la obra y el sujeto, inundando de nuevas percepciones y nuevas afecciones todo su mundo. Es un movimiento nuevo el que se da por medio de la obra de arte, dicho movimiento es algo imperceptible a nuestros ojos, ya que no se trata un objeto que se traslada de un lugar a otro, sino de un cambio en nuestro horizonte sensible, de unas nuevas percepciones y afecciones que llegan a nosotros cuando entramos en contacto con la obra de arte³⁰. Este nuevo movimiento sólo se percibe por sus efectos en nosotros, los sentimos, esas huellas como esos puntos brillantes de los que se compone ese nuevo estado de cosas que se ha abierto después del encuentro con la película, la novela o la poesía.

Si bien, en el cine se hace patente este movimiento, no sólo entre una imagen y otra, entre un personajes y la escena, también entre los sentimientos que nacen en el espectador y constituyen esa mirada renovada, puesto que el director ha logrado capturar el movimiento y recrearlo en la película, para lo cual se sirve de diferentes técnicas, de diferentes imágenes y colores que a su vez varían con el paso de los años y la evolución de la tecnología, desde las tomas que se hacían por medio de cámaras fijas hasta los travellings y los raccords que son tan comunes en la actualidad. Se trata desde luego de la puesta en práctica de un tipo de arte que ha logrado plasmar aquello que hace vivir a los hombres³¹ y que en algunas ocasiones hasta les enmudece o les hace hablar en otros lenguajes que la película le ha mostrado. Son estos perceptos y afectos los que se han dado paso entre la materia y el hombre, han pasado a la vida como esas sensaciones desconocidas para nosotros, que existían en el caos y el cineasta ha hecho entrar en la obra es decir, ha creado un territorio, un lugar donde ellas puedan hacerse presentes ante los espectadores, donde puedan hablarle al hombre y vivir por sí mismas, mantenerse en pie durante el tiempo como seres sensación.

³⁰ Cfr. Ibíd. Pág.177.

³¹ Cfr. Ibíd. pág. 184.

2. PASO DE LA IMAGEN- MOVIMIENTO HACIA UNA NUEVA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

2.1 Imagen- Afección

Para Deleuze es necesario terminar con la dualidad que pone por un lado la conciencia y por el otro las cosas, lo cual convierte en una difícil tarea establecer la relación entre estos dos. Por este motivo, el autor plantea la necesidad de un plano de inmanencia en donde tanto la conciencia, las cosas, e incluso nosotros mismos no somos más que imágenes, *imágenes- movimiento*, que se relacionan entre sí y reaccionan. De esta forma nosotros al igual que las demás imágenes nos dividimos en imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes afección³². División con la que también cuenta el montaje cinematográfico y según sea el predominio de una de éstas, es clasificado en montaje activo, montaje perceptivo y montaje afectivo³³.

Dicho esto, en el presente capítulo abordaremos la imagen-afección, imagen-percepción, el paso de una imagen-movimiento hacia una imagen tiempo y finalmente un análisis del cine de posguerra creado por el cineasta británico Alan Parker. Ciertamente, los bloques de sensación se hacen presentes en el cine en las diferentes imágenes proyectadas en el filme; para lo cual el director hace uso de toda una gama de técnicas y procedimientos entre los que encontramos el uso del color, la luz y las sombras, con el objetivo de hacer surgir el afecto y el percepto ante los espectadores. De esta manera, el director de cine organiza las diversas imágenes (percepción, afección, acción) instaurando una manera en la que se puedan captar las sensaciones y el paso de las unas a otras. Para lo cual, utiliza el montaje como herramienta para un diálogo entre las imágenes, lo que hace que fluyan unas tras otras y se dé un devenir, un todo capaz de generar en el espectador un torrente de nuevas emociones. Es decir, por medio de los materiales se hace manifiesta la sensación por sí misma en la imagen, ya sea

³² Cfr. Pág.101

³³ Cfr. Pág.107

sensación de miseria como la vemos en *Angela's Ashes* de Parker, cuando los hijos recogen del piso las sobras de comida dejadas por otros, o cuando la madre acude a la beneficencia para pedir comida para su familiar, u otras sensaciones como la de miedo por la persecución racista presente en *Mississippi Burning* del mismo director.

Ahora bien, a continuación analizaré el tercer tipo de imagen, a saber, la que se centra en la *afección* y más específicamente en su carácter bipolar de *potencia* y *calidad*, para lo que tomaré como base el sexto capítulo del libro *La imagen - movimiento, Estudios sobre cine 1*, en el cual el autor desarrolla con mayor profundidad este tema. No obstante, antes de llegar a nuestro objetivo será necesario aclarar qué es la imagen-afección y sus principales exponentes, de tal forma que podamos tener mayor claridad a la hora de exponer el carácter bipolar anteriormente mencionado.

En primera instancia, la imagen-afección para Deleuze puede fácilmente definirse como el primer plano y éste a su vez no es más que el rostro³⁴, una imagen afección es un tipo de imagen diferente a las demás, ésta le da al espectador una lectura afectiva del film. Sin embargo los primeros planos no siempre enfocan un rostro, sino que pueden enfocar un objeto que cumpla con las dos características del rostro, por una parte, que sea un cuadrante receptivo e inmóvil y en segundo lugar que represente una serie intensiva de micromovimientos que ira a desembocar en un paroxismo o instante crítico, esta clase de objetos pueden denominarse *objetos rostrificados*:

un ejemplo de esto es:

“un reloj de pared que nos es presentado en primer plano varias veces. Una imagen de este género tiene sin duda dos polos. Por una parte tiene unas manecillas animadas por micromovimientos al menos virtuales, aunque los muestren una sola vez, o varias a largos intervalos: las manecillas entran

³⁴ Cfr. Pág.131.

necesariamente en una serie intensiva que indica un ascenso hacia...o tiende hacia un instante crítico, prepara un paroxismo. Por otra parte tiene un cuadrante como superficie receptiva inmóvil, placa receptiva e inscripción, suspenso impasible: es unidad reflejante y reflejada ³⁵

Por otra parte, la anterior no es la única bipolaridad con la que cuenta la imagen-afección, ya que también es un afecto y un medio por el cual dicho afecto es expresado. Así, la afección necesita también una causa que la produzca, una causa que en todos los casos ha de ser histórica, a pesar de que la afección ha sido extraída de cualquier marco o plano espacio-temporal; debido al rostro que la expresa. Incluso el contorno, es decir, una parte del cielo, o un lugar de una habitación que acompañan el rostro queda igualmente fuera de dicho marco. Este afecto además es indivisible e impersonal, pero sigue teniendo un carácter singular, ya que, tiene la posibilidad de realizar combinaciones con otros afectos, pero la unidad que lleguen a formar sigue siendo indivisible, ya que al dividirse cambia de naturaleza. Estos deben, como ya lo mencioné anteriormente ser expresados, debido a que también tiene la posibilidad de ser actualizados en un estado de cosas, pero este aspecto hace parte de la imagen-acción³⁶, esto es lo que Peirce entiende como *primeidad y segundeidad*, la primera es la afección expresada y la segunda es la afección actualizada.

De otro modo, está el rostro, el cual al hacer parte del primer plano queda extraído de toda coordenada espacio-temporal, en otras palabras es elevado a la condición de entidad ³⁷y a su vez produce un cambio absoluto en el movimiento que deja de ser traslación para convertirse en expresión. Sin embargo, el espacio y el tiempo no son las únicas condiciones que se extraen del rostro. Ya que, éste posee tres características que no deben estar presentes cuando hacen parte de un primer plano, a saber, “por lo general, al rostro se le reconocen tres funciones. Es

³⁵ *Ibíd.* Pág. 131.

³⁶ *Cfr. Ibíd.* Pág. 146.

³⁷ *Cfr. Ibíd.* Pág. 142.

individuante (distingue o caracteriza a cada cual), socializante (manifiesta un rol social), relacional o comunicante (asegura no sólo la comunicación entre dos personas, sino también, para una misma persona, el cuerdo interior entre su carácter y su rol)”³⁸. Asimismo, podemos decir que la labor del primer plano es la de entregar al rostro completamente desprovisto de sus cualidades, desnudo, sólo con sus pequeños movimientos, que el director puede llevar al máximo de su reflexión o de su intensidad.

El rostro, de esta forma, puede expresar un sinnúmero de emociones, pasiones, sentimientos, de la misma manera que lo hace una parte de él o un objeto rostrificado, por lo cual no se deben usar los conceptos de primerísimo plano o de plano americano³⁹. En conclusión, la imagen afeción está compuesta por el conjunto de lo expresado y el medio por el cual se expresa, es decir, el ícono (tal como ya lo pensaba Peirce, el ícono nos remite a una semejanza) el cual también está compuesto por la bipolaridad de rasgo y contorno, los cuales se corresponden a las dos formas en que dicho ícono puede presentarnos el rostro: una reflexiva que correspondería al contorno y una intensiva que corresponde al rasgo. Así pues, hemos llegado a nuestro punto central, ya que, la reflexión y la intensidad no son más que la *cualidad y potencia*.

En primer lugar, está el rostro reflexivo, éste se podría ejemplificar con los primeros planos de Griffith, quien suele mostrarnos rostros invadidos por un pensamiento fijo e inmutable, sin importar que éste produzca terror, desesperación o ira, siempre y cuando permanezca fijo, pensativo, casi eterno, entonces será reflexivo, es una unidad reflejante. Sin embargo, esta función no es exclusiva del rostro, debido a que como ya lo mencionamos, hay objetos rostrificados que pueden cumplir a cabalidad con ella: “en Lulú de Pabst, el primer plano del cuchillo nos prepara para el terrible pensamiento de Jack el destripador (o en *El asesino*

³⁸ Ibid. Pág. 146-147.

³⁹ Cfr. Ibid. Pág. 143.

vive en el 21 de Clouzot, grupos tornasolados de tres objetos nos hacen comprender que la heroína está pensando en la cifra 3 como clave del misterio)⁴⁰.

Así, podemos ver lo importantes que son los objetos no sólo para expresar reflexión, sino también para conectar el rostro con el pensamiento del personaje, es decir, gracias a esta imagen-rostro, el espectador se indaga por qué siente, qué piensa, qué va a suceder, o si esa imagen es el tránsito a algo por venir. Pero en el cine la reflexión expresada por el rostro es más radical y profunda, de tal manera que nos deja ver una cualidad que podemos asociar con cosas diferentes, una cualidad completamente pura⁴¹, en donde la blancura del rostro se puede asociar con un copo de nieve o con la pureza interior.

En segunda instancia, encontramos el rostro intensivo, que expresa micromovimientos que se encaminan hacia un punto crítico, hacia una paroxismo y en ese cambio nos muestra algunos rastros de rostroidad que en algunos momentos se escapan del contorno a diferencia del rostro reflexivo, en otras palabras cuando vemos un rostro reflexivo, vemos en él una cualidad pura común a varios objetos de una naturaleza distinta enmarcado en un contorno rostrificable. Cabe destacar, que la principal característica que marca la diferencia entre los dos rostros no es el que uno exprese sentimientos tranquilos, o amorosos y el otro sentimientos de perversión. Pues un rostro intensivo perfectamente puede expresar sentimientos de emoción y alegría o viceversa, sino que el objeto del rostro intensivo será expresar un salto cualitativo, es decir, el salto de una cualidad a otra completamente nueva. En otras palabras, se podría decir que un rostro intensivo, en tanto que expresa dicho salto es una potencia, mientras que el rostro reflexivo expresa una cualidad.

Anteriormente mencionamos cómo algunos autores suelen identificarse con una clase de primer plano, por ejemplo Griffith suele mostrarnos rostros reflexivos, mientras que Einsenstein por el contrario prefiere usar rostros intensivos que

⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 135.

⁴¹ *Cfr. Ibíd.* Pág. 135.

produzcan saltos cualitativos. Sin embargo, esto no quiere decir que un autor pueda usar otra clase de rostro en sus filmes, pues el mismo Griffith usa en algunos momentos rostros intensivos, aunque sea evidente que el predominio es reflexivo. Además de esto, también es posible que un autor nos muestre una transición de un rostro intensivo hacia uno reflexivo, es decir, de potencia a cualidad, o por el contrario de la cualidad a la potencia como lo mostraremos a continuación.

Eisenstein fue el primero en lograr quizá no una transición entre estas dos condiciones, pero sí una unión entre ellas, quien empezaba mostrando primeros planos colectivos, para pasar inmediatamente a primeros planos individuales, estableciendo de esta manera una serie intensiva compacta que rompe con la estructura dual, lo cual logra que el espectador perciba una inmensa reflexión colectiva unida a las emociones particulares de cada individuo⁴². Será precisamente en el expresionismo en donde podemos encontrar ese primer salto, pues recordemos que en el montaje expresionista se suele hacer uso de las sombras y de la luz como en un juego intensivo, en donde se constituyen series compactas ascendentes y descendentes, de los grados de sombra que equivalen a colores o de forma alternada de estrías o rayas. De tal forma, que el rostro en el primer plano se ve rodeado de sombras, en un contorno claroscuro que se apodera de sus rasgos, haciendo de él un rostro reflexivo.

De la misma manera, existe la posibilidad de hacer un tránsito contrario, pero para ello es necesario partir de la cualidad, en otras palabras, es necesario tener en primer lugar un rostro reflexivo. El mejor ejemplo de esto es Estenberg, quien ya no juega con la luz y las sombras, sino con la luz y la transparencia, de tal forma que sus rostros inmensamente blancos, casi transparentes se confunden con la blancura de las paredes o de las sábanas, o incluso con la transparencia de un velo que absorbe la luz, para ello juega con velos, encajes o muselinas a fin de obtener un blanco sobre blanco, donde los objetos parecen perderse en un

⁴² Cfr. Ibíd. Pág. 137.

universo infinito de blancura, pero en el cual aún sobresale el rostro que no pierde su *carácter reflexivo*.

Para Deleuze este es el mejor ejemplo del anti-expresionismo, ahora, esto no quiere decir que Estenberg se olvide por completo de las sombras, las toma como el resultado de la detención de la luz, es decir, la oscuridad comienza donde termina la luz, en ese sentido las sombras serán su resultado. En este estado, el rostro no sólo obtiene la característica de reflejar la luz que llega a él, sino también la de refractarla, de reaccionar frente a ella, una reacción entre el paso de una cualidad a otra, lo que finalmente desembocará en un paroxismo.

Ahora bien, el primer plano o imagen-afección tiene presente en sí afectos como lo podemos ver en la película *Funny Games*, los rostros de los protagonistas le hacen sentir al espectador su angustia, su desesperación y su miedo. Así, el rostro también sirve para reflejar los estados de cosas, eso que está sucediendo y que el director, cámaras, actores y demás están dispuestos a mostrarle al espectador, es ese primer plano y a su vez ese rostro es el que expresa un afecto, como esa entidad nueva y compleja que sobrepasa la cinta hasta llegar al espectador y producir en él una nueva sensación.

Así, la función del primer plano será la de expresar afectos como entidades complejas, variantes, que pueden ir desde un sentimiento de felicidad hasta uno frío de venganza, es decir, el rostro tiene la capacidad de hacer causar los efectos, de hacerlos vibrar hasta su máxima expresión o simplemente transformarlos de una cualidad a otra. En todo caso, los afectos pueden variar o cambiar de naturaleza dependiendo de lo que el director desee hacer o expresar en una escena determinada.

La imagen-afección se hace presente en *Funny Games* en el cuchillo que corta la carne, la mirada temerosa de la mujer cuando los muchachos le están quitando la ropa, el dolor del esposo y en la satisfacción de los jóvenes, es todo un estado de cosas manifestándose, hablando por sí mismo al espectador, es ese contraste de

la luz y la sombra, eso que está actualizándose en el rostro, en el primer plano tal como una ventana que deja ver a través de ella los sentimientos, las cualidades y las potenciales como parte de un todo danzante, que se comunican por medio de esos ojos enrojecidos de tanto llorar, por la sogá áspera que ata los pies del padre o lo mojado del pantalón del niño.

El afecto es ese sentimiento que se desborda y que se representa a sí mismo en el rostro, es como cualidades-potencia que se anticipan al disparo, a la muerte, “puesto que preparan el acontecimiento que va a actualizarse en el estado de cosas y a modificarlo”⁴³. Luego, el uso de las sombras, el claro-oscuro y hasta el juego de los velos y texturas mencionados anteriormente, hacen parte del conjunto de técnicas utilizadas para resaltar las cualidades-potencia y dejar en el espectador esos sentimientos vividos por los actores, esas pasiones, miedos, alegrías, “los afectos tienen la individuación de los personajes y las cosas, pero no se confunden por ello en lo indiferenciado del vacío”⁴⁴.

La imagen afección, gracias a las diferentes técnicas utilizadas por los directores producen en el espectador una serie de sensaciones, así como ya lo habíamos mencionado, la abstracción lírica o el expresionismo que siempre están empleando las sombras y los efectos que se producen entre el juego de la luz y la sombra o el colorismo que acentúa el papel de los personajes, dejan en el espectador también afectos, ya que se utilizan en el primer plano como cualidades-potencia que finalmente cumplirán su objetivo al dejarle al hombre un sentimiento nuevo que antes no existía en él.

⁴³ *Ibíd.* Pág. 152.

⁴⁴ *Ibíd.* Pág. 152.

2.2 Imagen- percepción

En sus comienzos el cine se hacía por medio de la cámara fija y las tomas que se obtenían de este modo nos proporcionaban un plano espacial e inmóvil, de tal manera que si se quería grabar a un personaje que iba caminando de una habitación a otra, era necesario hacer diferentes tomas para tratar de componer un movimiento completo, en el cual el espectador vería como se daba el paso de una habitación a otra. Pero ese movimiento no se daba completo, era una suerte de unión de cortes inmóviles de la duración total⁴⁵, en la que todas las imágenes variaban en torno a una sola imagen privilegiada, por consiguiente el director de cine no aprehendía la totalidad del movimiento, en su lugar nos daba algo similar a la percepción natural⁴⁶, es decir, a la forma en que percibe el ojo humano, ya que no percibe sino momentos privilegiados en un todo, para luego ordenarlos mentalmente como si accionáramos un cinematógrafo interior, o en el caso del cine organizarlos por medio de raccords (uniones entre tomas) creando la ilusión de un movimiento continuo.

Así pues, los movimientos obtenidos por medio de la cámara fija se daban en un espacio fijo como cortes inmóviles a los que se les añadía un movimiento abstracto (imagen en movimiento) y no como imágenes-movimiento⁴⁷. Sin embargo, con el avance de la tecnología se dio el paso de la cámara fija a la cámara móvil, lo que hizo viable el surgimiento de un nuevo plano, temporal y móvil que hacía posible el paso de un plano a otro creando de esta manera *el montaje* que Deleuze definía como aquella composición de imágenes-movimiento, o en otras palabras, el hilo que unía unas imágenes con otras⁴⁸.

Gracias a la cámara móvil el cine evoluciona y nace un nuevo tipo de imagen, una imagen- movimiento a la que no se le adiciona el movimiento como un plus, como

⁴⁵ Cfr. Ibíd. Pág. 15.

⁴⁶ Cfr. Ibíd. Pág. 16

⁴⁷ Cfr. Ibíd. Pág. 16.

⁴⁸ Cfr. Ibíd. Pág. 51.

algo externo a la imagen, en su lugar el movimiento se da de manera inmediata siendo el dato verdadero de esta nueva imagen⁴⁹, en esta medida el cineasta toma cortes móviles (imágenes- movimiento) y los ensarta unos con otros creando un movimiento continuo⁵⁰ imperceptible e impersonal en el que se ha logrado capturar el movimiento por completo, es decir, el espectador aprecia en la pantalla un movimiento real, una duración concreta y unos cortes móviles imágenes movimiento, todo esto por medio del montaje.

Este es el aporte novedoso del cine al arte, ya que, éste nos muestra lo que normalmente no veríamos utilizando nuestros ojos, el cineasta ha logrado captar el movimiento allí donde está, lo ha tomado por completo y lo ha puesto en la pantalla mostrándonos una forma diferente de percibir, de cierta forma ha superado la percepción natural, porque se ha liberado las condiciones de posibilidad para percibir del ojo humano⁵¹ “porque si el ojo humano puede superar algunas de sus limitaciones con ayuda de aparatos e instrumentos, hay una que no puede superar porque es su propia condición de posibilidad, su inmovilidad relativa como órgano de recepción que hace que todas las imágenes varíen para una sola, en función de una imagen privilegiada”⁵² en cambio en el cine el montaje es una configuración desde otra perspectiva, “es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas”⁵³, un ojo que registra el movimiento total compuesto por instantes cualesquiera, que nos darán como resultado una visión completa y no parcial de un todo que está haciéndose y cambiando a cada momento.

La cámara nos ha permitido ver con una mirada mucho más amplia el movimiento que antes veríamos un a modo de un enlace de momentos privilegiados, como si nos encontráramos en una habitación oscura en la que por pequeños instantes se

⁴⁹ Cfr. *Ibíd.* Pág. 15.

⁵⁰ Cfr. *Ibíd.* Pág. 15.

⁵¹ Cfr. *Ibíd.* Pág. 122.

⁵² *Ibíd.* Pág. 122.

⁵³ *Ibíd.* Pág. 122.

iluminaran algunos lugares, lo que nos permite hacernos a una idea de lo que hay en ella, pero sólo por partes y no en una totalidad. Por otro lado, la imagen cinematográfica nos da la habitación iluminada, nos da una imagen del todo. Allí está la esencia del cine, en darle al espectador una nueva forma de percibir por medio de cortes móviles, del montaje, y de las diferentes técnicas usadas por los directores de cines y que nos proporcionan una visión completa de lo que sucede en la película, una lectura afectiva (imagen-afección), una de los hechos que transcurren (imagen-percepción) que finalmente le dan al espectador una imagen en conjunto de la película.

Según lo anterior, la forma en que se daba la percepción en el cine cambio al liberarse de las limitaciones a las que estaba sujeto en la época de la cámara fija y que ahora con el advenimiento de la cámara móvil daba lugar a una imagen cinematográfica compuesta por cortes móviles del todo y por instantes cualesquiera, que al configurarse unos con otros dan la imagen movimiento⁵⁴.

El filósofo francés Gilles Deleuze clasifica en su libro titulado: *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1* a dicha imagen en tres clases diferentes, a saber, Imagen-Percepción, Imagen-Acción y en medio de éstas dos la Imagen-Afección. Dicho esto, en el presente capítulo me dedicaré a abordar la Imagen-Percepción, la Imagen-Afección y la puesta en crisis de la Imagen-Acción por la debilitación de sus nexos sensorio-motores.

En una primera instancia, Deleuze nos habla de la doble referencia de la Imagen-Percepción, por una parte una referencia subjetiva que el filósofo francés define como: “La cosa vista por alguien cualificado o el conjunto tal como lo ve alguien que hace parte de ese conjunto”⁵⁵ esto es una percepción subjetiva, es decir, la visión cualificada de un sujeto respecto a una situación de la cual él hace parte, dicha visión está enmarcada por sus emociones y en este sentido por decirlo de alguna manera no ve las cosas como realmente son, no sólo por el hecho de estar

⁵⁴ Cfr. *Ibíd.* Pág. 16.

⁵⁵ *Ibíd.* Pág. 109.

involucrados en las situaciones sino porque está bajo la influencia de sus sentimientos. Por otro lado, nos encontramos con una percepción objetiva opuesta a la anterior, ya que es la visión de alguien externo a la situación, lo cual sólo lo podemos saber hasta que se compara con la imagen modificada,⁵⁶ con la imagen que se considera objetiva y es en este punto en donde reside la complejidad de esta doble referencia, puesto que en el cine no siempre se da una percepción subjetiva y luego una percepción objetiva, que restituya la primera imagen y nos muestre lo que acontece en realidad bajo un punto de vista externo, en su lugar se da un paso continuo de uno al otro extremo de la Imagen-Percepción.

En este punto la cámara: “ya no se contenta con seguir a los personajes, sino que se desplaza entre ellos”⁵⁷, se da un estar-con, es decir, el objetivo de la cámara ya no es tomar simplemente al personaje y su perspectiva. Ahora la cámara está a su lado (como si fuera un personaje más), que nos muestra su propia visión, su punto de vista, lo que Dos Passos denomina ojo de la cámara “el punto de vista anónimo de alguien no identificado entre los personajes”⁵⁸. Ahora bien, la imagen-percepción pasa de tener dos polos (subjetivo- objetivo) a ser una imagen percepción semisubjetiva que encontrará su estatuto en un “discurso indirecto libre” como lo pensaba Pasolini y que Deleuze nos lo explica diciendo “se trata más bien de una composición de enunciación que opera a la vez dos actos de subjetivación inseparables, uno que constituye a un personaje en primera persona y otro que asiste a su nacimiento y lo pone en escena”⁵⁹, en este momento no sabemos quién es el que dice, ya que en el cine se nos presenta como un se dice.

En esta medida, encontramos un desdoblamiento de la percepción, en la que encontramos por una parte la percepción del personaje y por la otra la de la cámara, que ve desde otro punto de vista, con una mirada diferente a la del personaje, que está atenta y ve el movimiento total, es como si estuviera detrás

⁵⁶ Cfr. *Ibíd.* Pág. 109.

⁵⁷ *Ibíd.* Pág. 111.

⁵⁸ *Ibíd.* Pág.111.

⁵⁹ *Ibíd.* Pág., 111.

del telón captando al personaje en todas sus dimensiones, en todos sus movimientos, sus percepciones, afecciones y sus acciones en todos sus esplendores, pero al mismo tiempo se hace presente enseñándonos su propio punto de vista “la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión, en la cual la primera se transforma y se refleja”⁶⁰. A esto se refería Pasolini cuando planteaba la idea de *una subjetiva indirecta libre*.

Dicho esto, el problema referente a la Imagen-Percepción y su doble referencia ha cambiado, para darle lugar a una percepción que no se queda en el paso de lo objetivo a lo subjetivo viceversa. No es esta imagen semisubjetiva la que vendría a darnos una nueva forma de percibir, es ese estar-con de la cámara lo que impone otro estado a la Imagen-Percepción, para lo cual se crearán diversas técnicas que hacen visible esa conciencia-cámara en el filme, tales como: el encuadre obsesivo y el zoom que utiliza Antonioni. Así, aparece un nuevo estatuto de la Imagen-Percepción: la subjetiva indirecta libre, que prepara a la imagen cinematográfica para ascender a un estado nuevo de percepción, que es determinado por una conciencia-cámara.

Ahora bien, la escuela francesa y en específico Jean Renoir introduce el agua como un nuevo elemento en la imagen, que permite establecer un sistema perceptivo diferente al sólido al que estábamos acostumbrados, ya que “el agua es el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora, ya que el agua siempre está en un flujo constante lo cual permitía al director descentrarse en las búsquedas rítmicas”⁶¹.

En esta medida se da una percepción fluyente, en la que el movimiento se hace manifiesto en toda la imagen, ya no se da una percepción sólida en la que el movimiento, es desequilibrado, descentrado e incapaz de conjugar en la imagen puntos distantes del todo. En su lugar lo que buscaba la escuela francesa por

⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 113

⁶¹ *Ibíd.* Pág. 119.

medio del agua, del río, o el mar, era configurar una percepción más fina y más vasta, una percepción molecular propia del cine ojo.

2.3 Paso de la imagen-movimiento hacia la imagen-tiempo

En principio Deleuze nos mostró la imagen-movimiento con sus tres diferentes variedades, a saber, la imagen-percepción, la imagen-afección y por último la imagen-acción, además de la forma en que se enlazaban la una con la otra creando una especie de todo, de duración en la que uno o varios personajes se enfrentaban ante una situación, eran afectados por ésta y reaccionaban transformándola. Esto es lo propio del cine de preguerra, un cine determinado por nexos sensoriomotores que unían las percepciones con las afecciones y finalmente con unas acciones capaces de cambiar los hechos, en este sentido en el cine del realismo se daban acontecimientos sucesivos encadenados por medio del montaje que organizaba las diferentes imágenes en una secuencia, lo cual nos hacía entender el filme como un todo, una unidad. Es decir, el cine de la preguerra era gobernado por nexos sensoriomotores que llevaban a los personajes a actuar transformando su entorno, reaccionaban ante lo que les afectaba, pues tenían la fuerza necesaria para hacerlo, para gritar, agitarse e inmiscuirse por completo en los acontecimientos, haciéndose partícipes en ellos. Tales personajes aparecían bajo la figura de un héroe “el personaje reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación, de modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación, con otros personajes”⁶². En esta medida el cine de preguerra nos presentaba una imagen afección seguida inmediatamente de una imagen acción, es decir, se daban unas circunstancias que hacían que el personaje actuara cambiándolas, suscitando un nuevo estado de cosas. Esta es la forma SAS’ de la que Deleuze nos habla en el capítulo titulado *Imagen-acción* y

⁶²Ibíd. Pág. 204.

era representada por la figura de un reloj de arena en la que la parte de arriba simbolizaba una situación uno, la mitad simboliza el cambio en la situación (por la acción de uno o varios personajes) que irá a desembocar en una situación dos (transformada) simbolizada por la parte de abajo del reloj.

Ahora bien, en la imagen acción aparece un nuevo elemento que impide la prolongación de la percepción en acción, dicho elemento se manifestaba como un pensamiento que atravesaba todo el filme y de cierta manera dejaba a los personajes más capacitados para ver y oír lo que estaba sucediendo y menos aptos para actuar. En otras palabras, los personajes han perdido sus facultades motoras, en lugar de reaccionar ante la situación en la que se encuentran, la comprenden y son afectados por ella, pero no pueden hacer nada al respecto, ya no se da ese vínculo acción-reacción, que caracterizaba a la imagen acción, ya que la situación es ahora dispersiva y no globalizante.

Con el inicio de la guerra se dieron diferentes cambio tanto a nivel social, económico, político y moral que no sólo fracturaban la infraestructura de las ciudades, las casa o los parques, a su vez cambiaban la forma en que el hombre se concebía a sí mismo, al mundo y a su relación con éste, de igual manera el arte también sufrió una modificación en su interior y el cine no era un excepción. Un ejemplo de lo anterior es el surgimiento de nuevos caracteres en la imagen, tales como vagabundeo, situaciones dispersivas y los vínculos sensoriomotores débiles que dejaban a los personajes imposibilitados para actuar, ya no eran capaces de hacerlo. La imagen-acción estaba en crisis, puesto que esa línea que prolongaba unos acontecimientos en otros había perdido su fuerza. “lo que tiende a desaparecer en esta nueva clase de imagen son los vínculos sensorio-motores, toda una continuidad sensorio-motriz que constituía lo esencial de la imagen-acción”⁶³.

⁶³ Ibíd. Pág. 296.

Por medio de la crisis de la imagen acción empezaba a entreverse otro tipo de imagen, puesto que la forma en que se conectaban unas imágenes con otras tendía a desaparecer en función de otra imagen nueva en la que los personajes se convirtieron en una especie de videntes más que hacedores de una situación, dicha imagen posee un elemento que la conecta directamente con el pensamiento, lo que abordaremos más adelante con detenimiento.

El paso de una imagen regida por lazos sensoriomotores a otra en la cual los personajes han dejado de actuar debido a que perdieron su capacidad motriz fue dado en un comienzo por films en los que predominaban las situaciones dispersivas en lugar de los antiguos acontecimientos que envolvían por completo a los personajes dentro de ellos” la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva”⁶⁴. Los antiguos héroes del realismo ya no se involucra de lleno en el medio en el que se encuentran, en su lugar se desplazan de un lugar a otro, azarosamente, sin rumbo fijo, bajo formas de vagabundeo, paseo o errancia, puesto que la situación se ha vuelto más grande ellos. En consecuencia son incapaces de actuar porque la situación les ha sobrepasado como si fuera algo insoportable ante lo cual se ven impedidos para reaccionar y por más que lo intente sus acciones ya no cambian el estado de cosas en el que se ven inmiscuidos, en pocas palabras, su función pasa a ser la de un espectador que reconoce la situación por medio de sus sentidos sin prolongar sus reacciones en algo más que altere su entorno. Por consiguiente, la crisis de la imagen-acción es determinada por una nueva clase de imagen, a saber, una imagen mental que establece relaciones en lugar de actos, interpretaciones en lugar de suscitar cambios en la situación ⁶⁵, Hitchcock fue quien introdujo este nuevo elemento en la imagen cinematográfica haciendo del personaje una clase de espectador, ya que, éste comprende de una manera más clara las relaciones mentales que se dan entre las acciones, percepciones y afecciones y que eran imperceptibles ante los ojos de los personajes del cine de preguerra. Por esta razón el personaje es ahora

⁶⁴ Ibid. Pág. 288

⁶⁵ Cfr. Ibid. Pág.279.

una suerte de vidente de todo el film, de las diferentes relaciones que se dan en el interior de éste.

Este nuevo carácter se refleja en un pensamiento que relaciona una a una todas las imágenes del filme, atravesándolo como un hilo imperceptible que en lugar de prolongar las percepciones en acciones, conecta las primeras directamente con el pensamiento, lo que incapacita muchas de las veces a los personajes para actuar modificando su medio, pero que se abre a una nueva imagen óptica y sonora. Como ya lo mencionamos Hitchcock incluyó un personaje-espectador en el cine que antes de ser actuante era un vidente de su situación, de sí mismo y de las demás cosas que se encuentran en su entorno. Esta nueva clase de personaje es el personaje-vidente, que por un lado ha perdido su capacidad motriz y por el otro su fuerza para ver y oír se ha multiplicado, de esta manera ya no está envuelto totalmente en la situación, ha tomado distancia de ella y la puede ver desde afuera, antes que ejercer una acción para transformarla.

Ahora bien, esta nueva imagen que hace referencia a lo mental, como su dato directo, como lo que termina relacionando la afección y la acción en una imagen-pensamiento. Es lo que Peirce denominaba como terceidad, lo que es tres por sí mismo y que incluye la relación de la primeidad (Imagen-afección) y la segundeidad (imagen-acción) elevando dicha relación a un estado nuevo, que antes apenas intuíamos, pero que ahora hace presencia por sí mismo gracias a la relación. Hitchcock terminó llevando la imagen- acción a su límite, hasta su punto de quiebre, para crear en el séptimo arte un nuevo tipo de imagen que toma la relación como ese lazo que entrelaza las imágenes, ya no un lazo motriz, sino uno mental en el cual las relaciones entre imágenes se nos hacen presentes por medio del pensamiento. Para lo cual utilizaba procedimientos como “el plano único” en el que subordina el todo (de las relaciones) al cuadro y nos muestra unos personajes que se han vuelto videntes de su situación, que han logrado entender las relaciones que se van dando a medida que la película continua, pero que a pesar de eso han perdido la posibilidad para actuar y que termina dejándolos

mareados, en un desequilibrio constante frente a sí mismos, hacia el medio, rodando a merced del azar.

Ya no pareciera que ejerciendo tal o cual acción se pudiera obtener la reacción deseada, en cambio la nueva relación se hace patente por medio del montaje y del uso de la cámara, ya que, no es una relación que se haga explícita en el argumento de la película, sino en las diferentes imágenes que van sucediéndose unas a otras como las olas que van a descansar en la playa.

Esta nueva imagen creada por Hitchcock determinada por nexos sensoriomotores débiles, situaciones límite, y en su lugar imágenes en espacios cualquiera, unos personajes en constante devenir, en un deambular incesante y al mismo tiempo indefinido. Dicha imagen reclama nuevos signos, ya que los signos de la antigua Imagen-acción son insuficientes; ya no se da una situación globalizante, por el contrario se hace dispersiva, abierta, interminada y fluyente hacia todas sus puntas y de alguna manera logra conectarlas todas en su continuo fluir. Los antiguos encadenamientos sensoriomotores que unían una situación a una acción, una acción a una reacción y una excitación a una respuesta se han roto; poniendo en crisis la estructura de la Imagen- movimiento y con ella la forma en la que se hacía cine hasta ese momento. Harán falta nuevos signos propios del neorrealismo, a saber, la marca, la desmarca, el símbolo y por último, el opsigno y el sonsigno. Estos nuevos signos son la evidencia de esta nueva imagen que aparece con la posguerra, a saber, la imagen tiempo que ha surgido de la crisis de la imagen- movimiento a través de una nueva forma de concebir el mundo y nuestros lazos con él, con nuestra propia vida y nuestro destino.

3. CINE DE ALAN PARKER A LA LUZ DE IMAGEN-TIEMPO

3.1 Alan Parker y su crítica a la sociedad

Cuando queremos entrar en la obra de un determinado artista, al mismo tiempo nos internamos en su forma de ver el mundo, de pensar y hasta en su forma de sentir. Ciertamente, dependiendo del artista y de la técnica utilizada, ya sea el cine, la escritura, o la música, es ante todo la concepción que el creador tiene tanto de sí mismo, como de la realidad que le circunda lo que se pone de manifiesto en su obra.

En este sentido, la obra artística del director británico Alan Parker da cuenta de su visión crítica de la sociedad, tal como lo vemos con toda la situación del racismo en los Estados Unidos de los años sesenta en *Mississippi Burning*, donde las personas negras son hostigadas, humilladas y masacradas sin el más mínimo remordimiento, y en la mayoría de los casos por no decir que en todos, sin castigo alguno. Es clara la denuncia que hace Parker en este filme como en otros de su autoría, en los que no sólo se expresa su rechazo ante situaciones de desigualdad social sino que son cargados de un sentimiento de lucha constante por restablecer un orden, un equilibrio entre unos y otros.

Ahora bien, a lo largo de su obra cinematográfica Parker no sólo da cuenta de la crisis de una sociedad convulsionada por las consecuencias de la guerra, también vemos una exaltación de las cualidades humanas, como lo único que le queda al hombre, lo único que realmente termina perteneciéndole, lo que le salva y puede de alguna manera hacerle recobrar el sentido de su vida.

Asimismo, los personajes de sus filmes se nos muestran cargados de sensaciones que los mantienen dispersos, tambaleantes y perturbados, aunque conscientes por los acontecimientos que los envuelven y que una y otra vez los absorben, los

engullen y luego los arrojan sin más posibilidad que la de un observador atento. Aunque a medida que rueda la película tratan de modificar su situación, de luchar y combatir con todas sus fuerzas, terminan en una esquina retorciéndose por la imposibilidad de cambiar un destino que parece trazado con tinta indeleble. Creo que la característica más interesante en los distintos personajes del cine de Parker es la carga emocional tan fuerte que los define, que los hace una amalgama entre la parte oscura que los quiere devorar y los sentimientos más puros y nobles por los cuales se tratan de levantar entre todo el polvo y la ceniza de su realidad.

Como ya lo mencionamos, en los diferentes filmes del cineasta británico podemos observar un reproche a los distintos esquemas de la sociedad, la forma en que se coarta al ser humano y que hacen aún más grandes la desigualdad y la discriminación de unos hacia otros, ya sea por su posición social, su sexo raza o credo.

De esta manera, el cineasta británico capta esas fuerzas presentes en la vida misma y a su vez se hace testigo del acontecer del tiempo y sus cambios, y los pone de manifiesto en su obra cinematográfica; utilizando de alguna manera como telón, la imagen que tiene de su realidad y al mismo tiempo conjugándolo con el sonido y los colores que terminarán por darle forma a una obra como las que a continuación será mi objetivo analizar.

3.2 Birdy y la imagen-tiempo

Con el surgimiento del cine de la posguerra se dio una inversión del tiempo sobre el movimiento, ya no se obtenía una imagen indirecta del tiempo por medio del movimiento, en su lugar la imagen tiempo se hacía presente por sí misma ante el espectador. Los personajes de la imagen-acción antes capaces de reaccionar por medio de lazos sensoriomotores se han quedado impávidos ante los acontecimientos, olvidaron como actuar, qué hacer, quedando estupefactos ante los hechos, se han convertido en videntes incapaces de ejercer algún tipo de

acción, es decir, la percepción ya no se prolonga en acción. Hay un nuevo elemento presente en el cine, a saber, nuevos signos capaces de desbordar el movimiento hacia situaciones ópticas y sonoras puras. En este ascenso el personaje se ha transformado en un espectador dentro del film, un observador atento a su situación, desconoce cómo actuar, ya no sabe cómo hacerlo, ya no se le permite esto, vaga por el film viendo, oyendo, registrando casi como una cámara que graba todo a su alrededor, podría decirse que sus sentidos se han elevado al nivel de un vidente, está ahí parado mirando, solo mirando.

Los nexos sensoriomotores se han desvanecido, la imagen- acción que estaba en crisis le está dando paso a una nueva imagen, le da origen a unos nuevos signos ,los opsignos y los sonsignos que la componen, se dan también los espacios desconectados y vacíos, espacios cualesquiera llenan la pantalla. Esta se ha vuelto la hora del sentimiento, de la vivencia, de las pasiones y del pensamiento, la imagen-movimiento a la imagen-tiempo se ha completado, lo cual no quiere decir que se hayan roto los lazos entre ella y el tiempo, sólo que ahora podemos ver el tiempo en su máxima expresión, en su cara más límpida, directamente de la imagen a nuestras manos, una imagen tiempo directa que impregna al personaje del tiempo que emana de ella. Ahora es el movimiento el que se subordina al tiempo, se dan movimientos aberrantes, los personajes se mueven en un vagabundeo, yendo de aquí para allá en situaciones cotidianas, como si estuvieran perdidos ellos mismos en sus pensamientos, sin atreverse a cambiar la situación.

El cine ha dejado de mostrarnos personajes actuantes, que revoloteaban de escena en escena transformándolo todo, ya no se va de una situación uno, a una acción que desembocaría en una situación dos innovada, se agitan dentro de la escena como marionetas a las que se les han cortado los hilos, quizás hay algo insoportable, algo ante el cual lo único que queda por hacer es dejarse llevar. ¿Es acaso ella misma un compuesto de sensaciones? Respuesta rápida: sí, ésta nos muestra lo que siente el personaje (lo vemos) y oímos lo que piensa. De esta

manera será mi objetivo en el presente texto analizar la película titulada *Birdy* del director norteamericano Alan Parker, tomando como apoyo para esto el concepto de Imagen- tiempo que trabaja el filósofo francés Gilles Deleuze en el texto que lleva por nombre *La imagen –tiempo Estudios sobre cine 2*. He querido analizar a dicho director, ya que considero que en él se conjugan tanto la técnica como la creación de sensaciones a partir de las imágenes que él utiliza en sus filmes. En este sentido, *Birdy* logra dejar al espectador flotando en una nube de perceptos y afectos, ya no es Al quien sufre por la locura de su mejor amigo, no es Birdy quien resiente el encierro, el apresamiento en la jaula que representa su celda en el manicomio, las sensaciones han atravesado la obra y se han posado suavemente en nuestros asientos, quedamos temblando ante el médico y su resolución de no ceder más ante Al. Durante los 120 minutos fuimos afectados, tocados por las cadenas invisibles que ataban a Birdy y la angustia de Al por no encontrar respuestas, vimos y oímos al igual que los personajes y de la misma manera no podíamos actuar, sólo pudimos esperar y pensar, sentimos esa imposibilidad de reaccionar, de gritar, de cambiar los hechos.

Para llevar a cabo la labor anteriormente mencionada será necesario en una primera instancia analizar el texto *La Imagen- movimiento, estudios sobre cine 2* a fin de mostrar cómo se dio esa crisis de la imagen-acción y que terminó por anular los nexos sensoriomotores para darle lugar a una nueva imagen directa del tiempo, una que se nos muestra en situaciones ópticas y sonoras puras. En una segunda parte abordaré algunos aspectos que son esenciales a la hora de analizar algunos de los filmes del director norteamericano, además de encontrar en ellos una alusión a la filosofía planteada por Deleuze. He querido trabajar a Alan Parker, ya que, en su filmografía he encontrado aspectos interesantes tales como las distintas imágenes tiempo que el director utiliza, así como los sentimientos que se hacen presentes al espectador a través de ellas.

Ahora bien, el tiempo como lo concibe el filósofo francés es un tiempo no cronológico, puesto que, en él se dan simultáneamente la coexistencia de capas

de pasado, un grado más contraído de éste (presente) y la preexistencia de un pasado general, esto es “el pasado aparece como la forma más general de un ya-ahí, de una preexistencia en general que nuestros recuerdos suponen, incluso nuestro primer recuerdo – si lo hubiera – y que nuestras percepciones, incluso la primera utilizan”⁶⁶. Es así, como el presente se nos da como la parte más contraída del pasado, un presente sucesivo, que pasa a cada momento, en cambio el pasado se manifiesta por la coexistencia de círculos, de regiones más o menos contraídas, en las cuales unas contienen a las otras, tal como círculos concéntricos de los cuales el presente es el más reducido de ellos, el límite. En tanto que en este pasado general encontramos diversas capas que lo componen, cada una como lo dice Deleuze con sus puntos brillantes, con sus tonos o sus singularidades.

De esta manera el presente se convierte en pasado y solo será sucesivo psicológicamente en relación con el grado más contraído, a saber, las puntas de presente. El pasado en sí no debe confundirse con las imágenes- recuerdo, ya que, éstas toman su germen de él, en este sentido cada vez que intentamos recordar algo o somos forzados recordar, lo primero que hacemos es ir al pasado en general y ya estando ahí exploramos en las regiones de nuestra vida en las que creemos que puede estar el recuerdo que buscamos, en este momento saltamos a la región que puede o tiene el recuerdo, ahí en ese antiguo presente que está esperando a ser descubierto, es donde está el origen de la imagen-recuerdo, es en esta virtualidad que se actualizará por medio de dicha imagen y volveremos al presente teniendo en la mano ese *recuerdo puro* y se ha conservado en el tiempo, en una memoria-ser, en una memoria-mundo. Asimismo, nuestro pasado está compuesto por diferentes capas, las de nuestra infancia, adolescencia, y hasta el momento mismo de nuestro nacimiento, en las que están involucradas muchas personas que hacen parte de ese pasado nuestro y que al igual que en el ejemplo puesto por Deleuze de la película *Citizen Kane*, si hemos

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1987, pág. 136.

de reconstruir nuestro pasado o buscar alguna información de nuestra vida podríamos ir a preguntarles a esas personas que han participado en esas regiones de pasado y hacerlas evocar, llevarlas a esa virtualidad con la finalidad de encontrar ese punto brillante que necesitamos, “ es igual que en la percepción: así como percibimos las cosas ahí donde están presentes, en el espacio, las recordamos ahí donde están pasadas, en el tiempo y salimos de nosotros mismos tanto en un caso como en el otro”⁶⁷.

Esto lo podemos entender mejor desde el esquema del cono invertido⁶⁸ en el que la punta del cono es el límite, el pasado en su forma más contraída (el presente) y las franjas paralelas que hay alrededor del cono son las capas de pasado que van a componer ese pasado en general, algunas capas más profundas que otras, hay algunos recuerdos que parecen estar más en el fondo que otros, que se hacen más difíciles de encontrar y que en muchos casos contienen una carga emocional más fuerte. Es gracias a la profundidad de campo que el recuerdo se muestra al espectador, se va desde las capas de pasado al presente y viceversa, es precisamente cuando se da el esfuerzo de evocación y la exploración de las regiones del pasado para encontrar ese recuerdo que se cumple la función de esta técnica, su función de memoración, ya que aparece como *una figura de la temporalización*. Es así como se hacen presentes las diversas formas del tiempo, un recuerdo, una incapacidad de recordar, un recuerdo perdido y que luego será encontrado pero que al mismo tiempo será insuficiente, son muchas las posibilidades que nos trae la profundidad de campo, son diversas las representaciones en que se nos manifiesta el tiempo por medio de ella, nos deja ver esas nebulosas, esos puntos brillantes que alimentan la imagen-recuerdo, ese aspecto del tiempo no cronológico que se plasma en el cine, la coexistencia del pasado en general con sus respectivas capas y un hecho presente, un estado de cosas del cual se parte, es ese punto diminuto, ese límite que es el presente “para esto sirve la profundidad de campo, las casillas más alejadas se comunican en el

⁶⁷ Ibid. pág. 135.

⁶⁸ Ibid. pág. 113.

fondo. Pero ¿Cuál es el fondo común a todas las capas, de donde salen y dónde vuelven a caer fracturándose?⁶⁹ Este fondo es la memoria –ser, la memoria-mundo, ese punto en el que convergen todas las historias y personajes, todos los pensamientos y los sentimientos, es allí donde hacemos parte tanto de nuestra historia como de la de otros, compartimos un pasado común, somos espectadores de la vida de otros, actuamos en la de los más cercanos y en este sentido componemos capas, circuitos más o menos contraídos, más o menos dilatados de un pasado común. Estamos en el presente pero lo que evocamos en muchas ocasiones con tanta fuerza no es tanto la situación como el sentimiento, los miedos, las pasiones, la soledad. Son los sentimientos lo que saltan de capa en capa, no los personajes, ellos están ya en el presente o sencillamente se han perdido en el tiempo, pero el sentimiento ha permanecido en la memoria, dentro del personajes pero éste lo ha olvidado, ha querido hacerlo o se ha perdido en él, ya no puede actuar o ya no puede ni siquiera pensar, solo puede ver, oír, sentir, se ha vuelto un espectador más dentro del film.

Solo puede recordar, o intentar hacerlo como lo hace Al, es el pasado el que lo obliga a pensar, va a ese pasado fuera del manicomio, va buscando una solución al adentro, a esa incapacidad del pensar, sus nexos sensoriomotores se han roto, ya no puede actuar o reaccionar ante el médico, ante Birdy, solo puede sentarse a verlo, hacer un esfuerzo por recordar o hacerlo buscando una respuesta, una solución a la locura que parece tener Birdy, va allí a sus recuerdos esperando ver ese punto brillante que haga que Birdy sea el mismo, que actúe, que piense o reaccione finalmente. De esta manera, la punta de presente de la que parte la película es el estado mental en el que se encuentra Birdy, su reclusión en el manicomio, esta es la parte límite, el punto más contraído de pasado, de donde se va hacia al pasado por medio de flashbacks de imágenes recuerdo y de nuevo se vuelve a este presente, buscando encontrar una respuesta de cómo se ha llegado hasta este punto, es responder a la pregunta de qué es lo que ha dejado a Birdy

⁶⁹ *Ibíd.* Pág. 156.

en ese estado, viviendo un devenir, como si ya no comprendiera, ya no puede hacer algo respecto a su situación, está ahí vacilante entre ese ser que como humano y su animalidad. Al va y viene del pasado al presente, explorando las capas de pasado en las que él se involucra en la vida de Birdy, unas veces lo hace por medio de la palabra, relatándole a su amigo las aventuras que vivieron juntos y que él piensa lo van hacer entrar en razón, otras tantas se remite a ese elemento virtual y lo hace actual en esas imágenes-recuerdo, estamos en el dominio del tiempo, es el pasado el que sostiene al presente, donde buscará Al es en esos antiguos presentes que ya no se prolongan en una acción, solo observará en ellos, detenidamente tratando de hallar la solución a ese estado de cosas que es el presente, ayudar a su amigo.

En este devenir se dan lo virtual y lo actual en una relación nueva, se unen en una imagen-cristal, dicha imagen se encuentra en el circuito más reducido, con sus dos caras, por una lado lo virtual y por el otro su par actual pero sin confundirse. Todo virtual tiene su actual y viceversa, se nos muestran como indiscernibles, ese es su carácter, *el ser doble por naturaleza*. Un ejemplo claro de esta imagen son los espejos ya que, “la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo”⁷⁰. Una imagen de este tipo la podemos ver en la escena en la que Birdy se enfrenta al padre de AL por el carro, en ese momento se ve la cara de Birdy reflejada en el espejo y al mismo tiempo lo vemos a él en el pasillo, vamos del actual al virtual, las vemos en ese pequeño circuito, yendo sin cesar una tras la otra en ese movimiento que pareciera no terminar. Es en este punto donde la imagen virtual se actualizará en la otra cara, en el espejo y a su vez la imagen actual se virtualiza, queda sin luz, opaca. Luego, lo actual siempre se dará en presente, ese presente que pasa y se torna rápidamente en pasado, mientras hay una nueva punta de presente reemplazándolo, es esta la característica de la imagen cristal, esto es lo que

⁷⁰ *Ibíd.* Pág. 100.

vemos en el espejo, el continuo movimiento entre el actual y su virtual, como la coexistencia del presente y el pasado en una misma escena. Es así como se conserva el recuerdo, esas imágenes virtuales que pertenecen al pasado, es lo que nos muestra el cristal, una imagen que se actualiza a cada instante respecto a este presente sucesivo y el pasado que ha dejado de ser presencia, vemos una imagen tiempo directa. Por último encontramos las diferentes series de recuerdos, unos son los de Al y otros los de Birdy que terminan haciendo parte de ese pasado que los une a los dos, dándose una relación entre lo virtual y lo actual, lo real y lo imaginario, distintas pero indiscernibles, ¿está realmente loco Birdy? ¿O acaso él se mueve entre la serie jaula y libertad, porque es más consciente de su devenir animal, de su naturaleza, de la libertad que ha perdido y recobra en el final de la película, tal como un ave cuando le dejan la puerta de la jaula abierta?

3.3 The Wall y el dominio de los sueños

De toda la filmografía de Alan Parker, podríamos decir que *The Wall* es el trabajo que más difiere del resto de sus obras, en la medida que está llena de símbolos representados a través de la animación que en muchos casos llega incluso hasta la abstracción. Es el mundo de los sueños, donde nada es como parece y donde todo es subjetivo al comportamiento del personaje que trata de recordar, pero que no puede y termina soñando, sin embargo, no podríamos decir que esta cinta esté tan desligada a las otras como parece, hay también un mundo de recuerdos como lo vimos en *Birdy*, pero en este caso lo característico será precisamente la incapacidad de recordar que ya mencionamos.

Cada una de las canciones nos introduce en un recuerdo o sueño diferente, en algunas ocasiones el personaje logra recordar algunos momentos de su pasado como la célebre escena de la canción del mismo nombre de la película en la que el protagonista recuerda los momentos vividos en su escuela, aun así, no logra

alcanzar el recuerdo de manera completa por lo que se cae en una ensoñación que hace que veamos las cosas de la manera en que él las percibía y no como podemos pensar que realmente fueron. Los niños con máscaras que se introducen en una máquina que los devuelve convertidos en alumnos ejemplares, cada uno en su pupitre y con máscaras que los hacen a todos iguales, sin posibilidad de distinguirse y terminan siendo “Another brick in the Wall”, un ladrillo más , igual al anterior, diseñado y fabricado dentro de una cadena sin terminar, en la que no es permitido ser diferente, no es permitido pensar, como lo muestra Parker con la vuelta a la escena que le evoca ese sueño al protagonista y que lo devuelve a la clase en donde el niño fue humillado por su profesor.

Más adelante, las imágenes nos muestran de manera clara el complejo del protagonista por la sobreprotección que tuvo de niño por parte de su madre, imágenes que luego se combinarán con las imágenes de su relación con una mujer y los recuerdos de su madre, e incluso en esta escena de la canción *Mother* en donde parece que se alcanzan de manera plena los recuerdos, el sueño hace pequeñas apariciones, como cuando se visualiza un cadáver en la cama junto a su madre. Por otra parte, el momento de la enfermedad con la canción *Comfortably numb*, demuestra con exactitud la ensoñación en la que se encuentra el personaje, quien a medida que recuerda su relación con la rata (que aunque es corta, no deja de recordarnos a Birdy, la relación entre el protagonista y las aves devenir hombre-ave) empieza a distorsionar, no sólo sus recuerdos, en los cuales no podemos distinguir los que son reales de los que son falsos, sino incluso distorsiona su propia percepción del presente y de sí mismo, al verse lleno de gusanos.

A medida que la película avanza, las escenas de sueños ya no tendrán tanto la función de recuerdos, sino que el personaje se entrega por completo a sus sueños, en donde empiezan a surgir las imágenes con *dibujos animados (creados por Gerald Scarfe)*, cargadas de simbolismos acerca de problemas sociales, políticos y hasta de la humanidad misma, pero este tema lo trabajaremos más

adelante. Por el momento, debemos mencionar que en estas escenas de canciones como *Goodbye blue sky* o *Sageone* muestran de manera exacta la concepción de Deleuze acerca de las imágenes-sueño, ya que por ejemplo se empieza por un par de flores que se convierten poco a poco en símbolos sexuales como un pene y una vagina, luego en un par de piernas y luego de nuevo en flores. A esto se refiere Deleuze cuando menciona que la imagen-sueño, logra de mejor manera lo que con los recuerdos no se alcanza del todo y esto es: la ruptura de los nexos sensoriomotrices para rarificar el movimiento, hacerlo movimiento de mundo, y liberar al tiempo⁷¹.

Para Deleuze, las imágenes recuerdo, si bien alcanzan a mostrar el tiempo, aun no lo liberan, ya que, el recuerdo implica sólo una suspensión momentánea de las conexiones sensoriomotrices que se recuperan cuando la narración pasa al sueño, y como ya lo mencionamos, sin la aparición que las imágenes puramente ópticas y sonoras en las que el personaje no puede actuar, o es incapaz de ello, no será posible la aparición del tiempo de forma directa. Contrario a esto, con el surgimiento de las imágenes sueño el movimiento se anula o se rarifica, se hace de mundo, de tal manera que los nexos sensoriomotores ya no funcionan y se da paso a *imágenes-tiempo* mucho más puras, en las que el pasado ya no se actualiza en un recuerdo, sino en sueños y a su vez las imágenes de los sueños se transforman unas en otras, se actualiza cada imagen en otra nueva.

El ejemplo de esto lo encontramos con facilidad en *The Wall*, pues aunque ya hemos mencionado que las que se presentan son imágenes-sueño, no hemos explicado porqué. Las últimas canciones o escenas presentadas, son quizá las más evidentes en este sentido, en la medida que por ejemplo, las flores pasan a ser genitales y estos a su vez se hacen aves y las aves se transforman en armas y luego las armas se hacen jeringas, y así hasta el final del video en donde aparece el símbolo del martillo, el más repetido durante la cinta. Esta transformación de unas imágenes en otras, lo podríamos ver como la actualización del sueño que

⁷¹ Cfr. *Ibíd.* Pág. 362.

pasa de un lugar a otro sin detenerse, que va saltando de imagen a imagen, pero que sólo lo vemos como una secuencia de lo real y lo imaginario, de lo objetivo y lo subjetivo, del sueño y la vigilia y de la manera en que se van perdiendo uno en el otro, como lo dice el filósofo francés van corriendo uno tras el otro y que Parker nos lo muestra a través de los sueños del protagonista, de sus evocaciones y hasta en esos momentos en los que pierde la lucidez. Ahora bien, el sueño también está presente en los recuerdos, que al no alcanzarse del todo, se mezclan con los sueños mismos y no sabemos cuáles de ellos son reales y cuáles no.

Así, alcanzamos otro problema que no podemos dejar a un lado y que se hace necesario mencionar, a saber, el problema del devenir. Recordemos que Deleuze señala que la característica fundamental del devenir en el cine de tiempo es la de producir una nueva narración que haga que tengamos que decidir entre presentes indecibles y pasados no necesariamente verdaderos⁷². En este sentido esta es la situación que se vive con este filme de Alan Parker, en donde la introducción de los sueños en los recuerdos que el personaje trata de evocar, nos deja en una zona de indiscernibilidad, no sabemos cuáles de los elementos del recuerdo sean falsos y cuáles verdaderos; no sabemos de qué manera era realmente la situación en la escuela, así como no sabemos cómo era su profesor o su doctor, incluso no sabemos cómo era su madre, estamos introducidos en el mundo de su subjetividad.

No obstante, aunque todos estos elementos son de gran relevancia, no debemos olvidar nuestro norte y dejar a un lado el tema que en este caso nos interesa más. Aunque es verdad que en esta cinta del director estadounidense, encontramos un gran número de imágenes expuestas por Deleuze en sus estudios sobre cine, queremos poner en consideración los elementos que evidencian los bloques de sensación que se presentan en la película y que de seguro se relacionarán con el resto de su obra, aunque consideramos que en esta cinta Parker tiene la posibilidad de mostrar algo que en ninguna de sus otras cintas logró.

⁷² Cfr. *Ibíd.* Pág. 365.

The Wall, es una película que como ya habíamos mencionado al principio está llena de símbolos, las imágenes que dentro de los sueños se presentan hace constante referencia a temas como la sexualidad, el amor, la guerra, la religión, el progreso, la segregación, el fascismo, entre otros. Así la escena en la que las flores se transforman en genitales y luego continúan transformándose, se muestra cómo desde el amor se parte para la guerra. La educación y los estudiantes que se transforman en *Another brick in the Wall* son el reflejo de una sociedad educada para el consumo, la segregación, la guerra; es una educación al servicio del fascismo en la que se lleva a los estudiantes a perder su identidad y convertirse en una unidad sin individualidad.

El martillo por su parte es el elemento más común dentro de toda la cinta, que podríamos decir, representa dos funciones, la primera y sólo en contados casos, como el de los estudiantes que derriban los muros de su escuela, de rebelión, de resistencia a ese fascismo que busca imponerse; y la segunda, de represión y control por parte del fascismo, por eso los martillos se muestran como parte de las maquinarias en la escena de la escuela o caminan miles de ellos al mismo compás y se convierten en bocinas o cornetas encargadas de hacer orden. Adicionalmente el martillo tiene unos colores particulares que recuerdan una época que todo el mundo quisiera olvidar, la segunda guerra mundial, con los colores rojo y negro del nacional socialismo de Hitler.

En donde se hace quizá más evidente la simbología de la guerra, es en la escena de *Goodbye blue sky*, pues los aviones bombardean el mundo y mientras sobrevuelan se convierten en cruces, que buscan mostrar la relación de la guerra con la religión. Finalmente nos encontramos de frente con imágenes memorables como la del muro en la escuela que no sólo representa el encierro al que son sometidos los estudiantes, sino también esa gran construcción que se logra con la unión de todas las personas que han perdido su identidad y no se diferencian unas de otras. Pero el muro también simboliza el progreso, en la escena en donde avanza destruyendo todo a su paso, incluso las más grandes y poderosas iglesias

y dividiendo todo a su marcha; es el progreso implacable, y mientras tanto se vuelve a mostrar la manera como la educación se enfoca a la guerra y al fascismo con el niño que se transforma en policía sin perder su rostro de niño parte en dos el cráneo de la persona que se encuentra a su lado.

Incluso en la canción *Mother*, que parece ser la menos simbólica de todas, está llena de referencias al complejo de Edipo, como ya lo habíamos dicho. Esta característica de los símbolos que maneja el filme, es una interesante muestra de la manera en que se conjuga el pensamiento y la concepción del mundo que maneja Pink Floyd en sus canciones y que de seguro comparte Alan Parker. Podríamos pensar que el grupo musical estadounidense maneja unos bloques de sensación que hacen que Parker quiera expresarlos pero con imágenes, imágenes que no necesitan más que la música y de sí mismas para explicarse. Esta película es realmente única como ninguna otra en la historia del cine y el trabajo realizado por su director es realmente sensacional. Ahora, aunque es evidente lo que pretende mostrar el autor, a la hora de exponer los bloques de sensación que la película genera la tarea es un poco más compleja.

Escenas como la del bebé que crece y golpea a la persona a su lado hasta romper su cráneo, la primera sensación que generan es de repulsión, pero evidentemente el autor no parece querer mostrar ternura o amor, sino precisamente el efecto logrado. Pero ¿con qué intención querría Alan Parker generar sensaciones de repulsión o incluso de terror? Evidentemente su intención no es únicamente comercial, ni tampoco es la de una película de suspenso o de terror, en donde el miedo o la curiosidad por lo que va a pasar generar una especie de placer, tanto en el momento previo como en el momento en que sucede lo que tiene que suceder. En este caso la violencia de la imagen es diferente y la sensación buscada también; podríamos decir que la sensación que se busca es de repulsión y odio hacia lo que se ve, pero esa sensación genera a su vez una gran admiración por la mismas o por la genialidad con la que es mostrada, en donde

evidentemente la música tiene mucho que ver para que la imagen tenga el efecto buscado.

No podemos decir, sin embargo, que la intención de Alan Parker sea la de generar el pensamiento automático en el espectador, como sí se pretendía en el cine clásico, específicamente en el caso de Eisenstein o Dreyer, en la medida en que el director no es explícito en sus imágenes. Podríamos acercarnos más a lo mencionado por Žižek en su libro *Lacrimae Rerum*, cuando habla de la intención de Hitchcock de mostrar unas imágenes específicas para las cuales construía toda una historia que le permitiera filmar estas escenas. En este caso diríamos que el director ya no tiene ni siquiera que construir una historia, el argumento ya lo tienen las canciones, incluso todo el disco está construido alrededor de la historia de una estrella de rock ficticia que se encierra en su propia vida debido a los golpes que le da de la misma, pero había que hacerlo imagen.

Y es ahí en donde podemos encontrar las sensaciones que el autor quería darle o que incluso él mismo sintió al escuchar la música. El odio y la repulsión, son sin duda las dos sensaciones que se busca transmitir en toda la cinta, el odio a todos esos símbolos y la repulsión hacia los mismos y por eso la fuerza de las imágenes. No se logra repudiar la guerra, hasta que no vemos las consecuencias que genera o no odiamos la educación hasta que no vemos la clase de personas que forma. Evidentemente la empatía que de todas formas generan las imágenes, es gracias al ejercicio de reflexión que implican, por eso cuando pensamos detenidamente la educación y vemos que o puede ser o es lo que la película nos muestra, entonces odiamos y repudiamos las imágenes, pero al mismo tiempo nos identificamos con ellas. De igual manera saber que los efectos de la guerra y el fascismo son incluso más insostenibles de ver que las imágenes de la película, entonces sentimos odio y repulsión ante ellas, pero nos identificamos con la cinta. No se trata ni siquiera de identificarnos con el personaje y sentir sus sensaciones de miedo y desesperanza, sino de odiar y repudiar los símbolos de la actualidad que sus sueños muestran.

CONCLUSIONES

En la primera parte de mi trabajo de grado abordamos el concepto de bloque de sensación, intentando esclarecer lo mejor posible dicho concepto, trabajarlo a lo largo y ancho del primer capítulo. Vimos la forma como se hacen presentes estos compuestos de sensaciones que se dividen en perceptos y afectos, sensaciones maximizadas, en un estado puro, listas para ser sentidas y percibidas, como la vida creada a través de la piedra y el óleo. Es por medio de las sensaciones que el mundo se expresa y son estas sensaciones el tema de interés de esta primera etapa de mi trabajo, ya que, es la base, del hilo que uniré paso a paso todas las piezas que dan una explicación a la vivencia del cine.

De esta manera, con la cuidadosa lectura de Imagen- movimiento y luego de haber estudiado los bloques de sensaciones dimos un paso más allá y nos acercamos para estudiar las imágenes que produce el cine, las técnicas que se han desarrollado y las diferentes sensaciones que hacen sentir al espectador. En este capítulo nos adentramos en las diversas imágenes usadas por los directores de cine y que terminan dándole vida a diferentes sensaciones.

En esta última parte de mi trabajo quise poner en práctica los conceptos estudiados previamente, ya que, uno de los aspectos que considero más relevantes en la filosofía Deleuziana es que no se queda en los libros, va a la práctica, a la acción, a lo cotidiano, al cine como parte de nuestra vida, como el arte que se ha introducido en nuestra rutina. Asimismo, tomamos las técnicas que introdujimos en el capítulo anterior y la aplicamos a las películas en las que se hace presente todo lo que en las primeras partes del texto eran solo concepciones, palabras y ahora son imágenes y sensaciones que saltan del papel a nuestros sentidos. Para lograr este objetivo analicé dos diferentes películas del director Alan Parker, a la luz del concepto deleuziano (imagen-tiempo) demostrando que si es posible este viaje a través de los bloques de sensaciones, de las diferentes imágenes y su representación gracias a la materia.

De esta manera podemos ver como un filósofo nos habla, nos postula sus teorías y éstas a su vez llegan a muchas personas en diferentes esferas de la sociedad. Aunque la filosofía parece centrarse a una parte específica, a las bibliotecas y a los libros y muchos creen que ahí termina su desempeño, en este capítulo dejaremos de lado todo esto y nos enfocaremos en la practicidad de la filosofía estética y en el caso especial del cine. Por último exploraremos las diferentes sensaciones que dejan las películas en los espectadores y de qué manera ellas amplían su horizonte de sensibilidad.

BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix; (1993). *¿Qué es la filosofía?* Traducción de: Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama.

DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1. Ediciones Paidós: Barcelona, 1984.

DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2. Ediciones Paidós: Barcelona, 1987.