

**RELACIÓN FILOSOFÍA Y CINE DESDE EL CONCEPTO DE
IMAGEN- PERCEPCIÓN EN GILLES DELEUZE**

ROSA ELENA FUENTES JAIMES

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA**

2013

**RELACIÓN FILOSOFÍA Y CINE DESDE EL CONCEPTO DE
IMAGEN- PERCEPCIÓN EN GILLES DELEUZE**

ROSA ELENA FUENTES JAIMES

Monografía para optar al título de filósofa

Director:

**JORGE FRANCISCO MALDONADO SERRANO
DOCTOR EN FILOSOFÍA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA**

2013

Mis más sinceros agradecimientos:

A Dios, por iluminar mi vida y mi corazón.

A mi querida madre María Jaimes que la amo y quien ha sido el pilar fundamental en mi formación personal, por apoyarme siempre en cada uno de mis proyectos y brindarme fortaleza para salir adelante, por su incontable esfuerzo por ayudarme en mis estudios, por velar siempre por mi bienestar y enseñarme el valor de la vida, por hacer de mí la mujer que soy. Por eso y más te agradezco infinitamente.

A mis Hermanos Jainer, Tuto, Eduardo, Jaquelíne y Adriana por su apoyo, consejos, buenos deseos y por compartir conmigo la culminación de esta etapa.

A Andrés Nuñez por contribuir en mi formación académica y profesional.

A mi gran amiga Johana Ardila por su sincera amistad, comprensión y confianza.

A mis compañeros de carrera: Stefania, Didier, Andrés Silva, Adriana Álvarez, J.C y Oscar, por su apoyo y experiencias en esta grandiosa universidad.

Y Finalmente a Ney, por su cariño infinito, sus palabras de aliento y por compartir conmigo tantas experiencias inolvidables.

*Dedicado a mi madre María Jaimes y a mi padre Eduardo Fuentes
por su amor y compañía,
A mi hermano tuto por cada sonrisa que produjo en mí mientras
estuvo a mi lado,
y a mis sobrinas Andreíta y Sofía que con sus rostros angelicales me
transmiten felicidad.*

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. RELACIÓN CINE Y FILOSOFÍA	12
1.1 NOCIÓN DE FILOSOFÍA PARA DELEUZE	13
1.2. CONSIDERACIONES SOBRE EL CINE Y LA FILOSOFÍA	16
1.3. EL CINE Y EL MOVIMIENTO	20
2. LA IMAGEN PERCEPCIÓN.....	26
2.1 LO OBJETIVO Y SUBJETIVO EN LA IMAGEN-PERCEPCIÓN.....	30
2.2 SISTEMAS DE LA IMAGEN-PERCEPCIÓN: LÍQUIDO Y GASEOSO.....	35
3. EL FILM Y LA IMAGEN PERCEPCIÓN.....	40
3.1 <i>EL PIANISTA</i>	41
3.1.1 Ficha técnica.....	41
3.1.2 Descripción.....	41
3.1.3 Análisis.....	44
CONCLUSIONES.....	51
BIBLIOGRAFÍA.....	53

RESUMEN

TÍTULO: RELACIÓN FILOSOFÍA Y CINE DESDE EL CONCEPTO DE IMAGEN-PERCEPCIÓN EN GILLES DELEUZE*.

AUTOR: Rosa Elena Fuentes Jaimes*[Ⓜ].

PALABRAS CLAVE: Cine, Filosofía, Imagen, Imagen-movimiento, Imagen-percepción, Film.

DESCRIPCIÓN:

El séptimo arte ha resultado ser en el siglo XXI uno de los principales medios por el cual el hombre se instala a captar, sentir, y manifestar de alguna u otra manera la existencia de él mismo. Las experiencias, sueños, fantasías e ideas se hacen posibles a través del cine. Es en éste donde finalmente se descarga el deseo por conocer y sentir lo desconocido.

La filosofía por su parte se ha encargado de estudiar una diversidad de temas, tales como: la existencia, la moral, el lenguaje y los sentimientos. Las dos áreas abarcan el mismo tema, a saber: la existencia del hombre en el mundo. La filosofía se encarga de analizar la vida del hombre y sus inquietudes, y el cine se encarga de presentar y hacer explícitas estas situaciones en la pantalla grande.

No queda duda que existe una relación notoria entre la filosofía y el cine, y que esta radica en el comportamiento del hombre, sus ejercicios y limitaciones. Por esta razón, el presente trabajo afirma dicha unión acudiendo a algunos de los conceptos planteados por el filósofo francés Gilles Deleuze, principalmente en lo que concierne a la imagen-percepción, siendo ésta importante para entender la cercanía que hay entre el mundo real y cuasi-real mostrado en el film *El pianista* como una forma de constatar dicha relación.

[Ⓜ] Trabajo de grado.

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

[Ⓜ]

ABSTRACT

TITLE: RELATION BETWEEN PHILOSOPHY AND CINEMA SINCE THE CONCEPT OF IMAGE-PERCEPTION IN GILLES DELEUZE*.

AUTHOR: Rosa Elena Fuentes Jaimes*[□].

KEY WORDS: Film, Philosophy, picture, image-movement, image-perception, Film.

DESCRIPTION:

The seventh art has proved to be in the twenty-first century one of the major means by which man is installs to capture, feel, and express in some way or another the existence of the same. The experiences, dreams, fantasies and ideas are made possible through the medium of film. This is where they finally download the desire to learn and feel the unknown.

The philosophy for its part has been responsible for studying a variety of topics, such as: the existence, the moral, the language and feelings. The two areas cover the same subject, namely, the existence of man in the world. The philosophy is responsible for analyzing the life of man and his concerns, and the film is responsible for presenting and make explicit these situations on the big screen.

There is no doubt that there is a notorious relationship between philosophy and film, and that this lies in the behavior of man, their exercises and limitations. For this reason, the present work affirms that union flocking to some of the concepts raised by the French philosopher Gilles Deleuze, mainly in what happens to the image-perception, and this is important to understand the closeness between the real world and quasi-real shown in the film and the analysis of the film *The pianist* as a way to make sure that relationship.

[□]Thesis

^{□*} Faculty of Humas Sciences. School of Philosophy. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano.
[□]

INTRODUCCIÓN

Gilles Deleuze en sus estudios acerca del cine, parte de algunas teorías basadas en el pensamiento del escritor y filósofo francés Henri-Louis Bergson, con la pretensión de desarrollar una teoría cinematográfica. Muestra una filosofía del cine donde presenta una clasificación de las imágenes; esta clasificación permite dilucidar la forma en que se exhibe el cine, sus partes y sus formas. El compendio de estas ideas se despliegan en dos libros, el primero titulado, *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984), y el segundo *imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987).

Conforme a lo teorizado, el séptimo arte se convierte en un medio donde el cineasta pone en juego su capacidad de llevar imágenes a la percepción del ser humano. Así pues, éste puede ser estudiado desde muchos enfoques. Uno de ellos es a través de la filosofía, puesto que es por medio de ésta que se le llega a entender de una mejor forma. El acto reflexivo utilizado en la filosofía es el que nos brinda la posibilidad de interpretar los efectos de la imagen- movimiento que produce el cine. Esto se puede ver en el film, el cual no es más que un acumulado de imágenes o fotografías, donde el hombre deja plasmado ante la sociedad una porción de sensaciones, ideas y pensamientos. También puede representar cosas, hechos y situaciones reales, o mezclar, por medio de la imaginación, ideas fantásticas con la realidad. En otras palabras, es en el film donde el hombre divisa los límites de su imaginación. Es por esto que en el presente trabajo se pretende exponer algunos de los conceptos importantes que el filósofo francés teoriza respecto al cine. Principalmente lo que acontece en relación a la percepción, más específicamente a la imagen-percepción, siendo ésta importante para entender la cercanía que hay entre el mundo real y el mundo cuasi-real, presentado por el cine. Para esto se tomará como base teórica el primer libro *Imagen- movimiento* y

con base en él analizaremos la relación existente entre la filosofía y el cine, desde el concepto de imagen percepción que presenta Gilles Deleuze.

Este trabajo se encuentra dividido en tres capítulos: el primero, titulado “Relación cine y filosofía”, intenta señalar y justificar la relación que existe entre las dos; con este fin, el capítulo se dividió en tres acápite en donde se logra ver ordenadamente la correspondencia existente entre la filosofía y el cine. En el primero se expondrá cómo ve Deleuze a la filosofía y qué significado tiene para él esta rama del conocimiento; posteriormente, con la ayuda de Alain Badiou se mostrará la analogía existente entre ésta y el cine al identificarse una y otra como creadoras; y en el tercer acápite, ya se muestra uno de los temas principales que unen estas dos: el movimiento, aquí se logra ver al cine como creador de una imagen- movimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, Deleuze ha distinguido tres tipos de imagen- movimiento: imagen-percepción, imagen-acción, e imagen-afección. Nuestro interés se centra únicamente en la imagen- percepción. Es por eso que en el segundo capítulo ya se hablará como tal de este tipo de imagen. Primero intentaremos especificar en qué consiste y luego se señalarán los dos tipos de percepción, a saber, el objetivo y el subjetivo. Posteriormente se señalará la imagen líquida y gaseosa como una muestra de la existencia del ojo no humano: la cámara, y así recalcar la función de la imagen- percepción y su necesaria presencia en la pantalla grande.

Por último, en el tercer capítulo se analizará una película: *El pianista*, en donde se mostrará la función y la importancia de la imagen-percepción en el cine, pues es en ella donde se logra ver la relación cine y filosofía.

1. RELACIÓN CINE Y FILOSOFÍA

El presente capítulo tiene como principal enfoque la relación entre la filosofía y el cine. La intención, entonces, no es más que demostrar que sí existe dicha relación, y por ello se intentará señalar cuál es la conexión que surge entre ellas. Para esto, se tendrán en cuenta algunas consideraciones de Deleuze acerca de la filosofía y también algunos pensamientos del filósofo marroquí Alain Badiou, quien hace un análisis sobre el tema a tratar.

Para empezar, es preciso decir que Gilles Deleuze fue un filósofo francés que produjo distintas obras filosóficas, enfocándose en los temas que le han acontecido al hombre en su historia, tales como: la política, la literatura y la pintura, entre otros. Sin embargo, nuestra intención recaerá en su interés por el séptimo arte, más específicamente en los libros donde lleva a cabo los estudios sobre cine. En ellos abre paso a lo que será un verdadero análisis sobre el cine, un análisis de las imágenes, lo cual es una verdadera clasificación, pues lo que se propone hacer es una categorización de las mismas. Aquí surge una pregunta al respecto, ¿qué lleva a Deleuze a pensar, a hablar sobre cine? Esto se podría responder desde el punto de vista de la filosofía, siendo ésta la principal área de estudio de las vivencias del ser humano. Ya que el cine es vivencia, es acción y efecto, es creación, es interpretación e imaginación, y como la filosofía es la encargada de estudiar todo lo referente al universo y de responder aquellas preguntas formuladas por la incertidumbre humana, es indudable que Deleuze encuentra en el cine un tema más para poder esclarecer algunas dudas en lo concerniente a los planteamientos cuestionados por la historia de la filosofía. En el cine encuentra una ayuda que le facilita el entendimiento de la existencia misma. Para exponer la relación que existe entre el cine y la filosofía, primero daré cuenta de algunas meditaciones hechas por el filósofo en el libro *¿Qué es la filosofía?* (2001) Y luego lo relacionaré con los pensamientos de Badiou.

1.1 Noción de filosofía para Deleuze

En el libro *¿Qué es la filosofía?* Deleuze, con la colaboración de Félix Guattari, intenta dar respuesta a esa pregunta. Por ello, en un primer momento se dice que “(...) la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos (...)”

¹. Y el filósofo se define como el especialista en conceptos, ya que se encarga de definirlos, mirar cuál enunciación es más viable para poder desarrollar el concepto como tal y saber si realmente está bien ideado. Entonces el filósofo viene a ser el amigo del concepto, quien se haya en poder del concepto, es decir, que puede crearlo, modificarlo, analizarlo, ver si es viable o no, para luego idealizarlo como concepto. Según esto, en un segundo momento se podría ver a la filosofía como la encargada, ya no de formar, sino más bien de crear conceptos². En este sentido ya se podría encontrar una clara similitud entre la filosofía y el cine, pues siendo éste un arte, en donde se pone en claro la sensibilidad del ser humano al momento de crear, no queda duda que la función de ambas es el arte de crear.

La filosofía crea conceptos. El filósofo está en la potencia de crearlos, y al examinarlos y considerarlos, puede llegar a desconfiar de cualquier concepto mientras no haya sido su propia creación. Por esto, Deleuze insiste en aclarar la respuesta sobre qué es la filosofía. Lo que intenta es esclarecer el concepto mismo de ella. Para esto, dice que no hay que confundir la contemplación, la reflexión y la comunicación, como términos definitorios de aquella, si bien estas tres palabras equivalen o se utilizan al momento de filosofar, no son propias de la filosofía, puesto que también se comparten en otras áreas de la vida común, por ejemplo: la contemplación es el mismo hecho de considerar una cosa al momento de crearle el propio concepto; la reflexión la realiza cualquiera y sobre cualquier cosa, no se necesita ser filósofo para reflexionar, sin embargo muchas veces se

¹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Editorial Anagrama, 2001, Pág. 7

² Cfr. *Ibíd.*; pág. 11

reflexiona desde la filosofía; y la comunicación equivale a expresarse, a opinar sobre algo, pero a la filosofía no le interesa opinar o crear discusión, sino crear conceptos. Lo que se logra ver en lo expuesto, es que estos tres términos son útiles para cualquier otra definición, no poseen una singularidad, por el contrario se utilizan para constituir universales en las distintas disciplinas; es lo inverso a lo que equivale el concepto como creación, puesto que la creación es singular, y por ende, el concepto constituye una singularidad. De esto se define el primer principio de la filosofía, y es que “los universales no explican nada, tienen que ser explicados a su vez”³.

Ahora bien, Deleuze aclara que no es propio de la filosofía el hecho de crear, debido a que hay otras áreas donde también se puede crear y pensar, como el pensamiento científico, pero ello no quita la verdadera posición de la filosofía, en cuanto a ser la única que se enfatiza en la función de crear conceptos. Sin embargo, otras áreas como la psicología, la lingüística, y aún el psicoanálisis, han tratado de reemplazar a la filosofía misma y se han adueñado de la palabra concepto. Pero ¿qué es lo que diferencia a la filosofía de dichas áreas? El autor explica que el concepto no es dado, sino creado, y es ese punto singular el verdadero asunto de la filosofía.

Para continuar con lo ya expuesto, es preciso dilucidar de forma clara y precisa la idea de concepto. A través de la historia de la filosofía se han logrado ver los diferentes conceptos creados por los filósofos, y algo que identifica a las distintas concepciones es que el concepto nunca es simple, puede ser doble o triple, es decir, cada concepto está formado por diferentes componentes que, a pesar de ser distintos y heterogéneos, se articulan y forman un todo, en el sentido que se complementan el uno con el otro para ofrecer una idea. De igual forma, dichos componentes se pueden tomar como conceptos mismos. De esta manera, Deleuze dice que lo propio del concepto es volver a los componentes inseparables

³ Ibíd., pág. 13

dentro de sí, puesto que al mantenerse unidos se podrá lograr una idea que defina bien lo que se intenta aclarar⁴. Dado esto, se sabe que lo que se intenta dilucidar en el concepto es la idea de algo corpóreo, de una cosa que tiene existencia y que forma parte del vivir y actuar en la vida, pero ello no quiere decir que el concepto sea corpóreo, es totalmente lo contrario, incorpóreo. Así, el concepto es absoluto en cuanto a su síntesis y totalidad, pero a la vez relativo, en cuanto a lo fragmentario de sus componentes. Cada vez que se crea un concepto nuevo, éste por obvias razones se debe encontrar en el contexto de la situación real, es decir, el concepto como tal debe tener en cuenta las situaciones espacio-temporales en las que se encuentra el hombre, sus vivencias y relaciones, su existencia y sus cambios. Ya que el concepto expresa un acontecimiento. Para terminar, Deleuze dice que el concepto vale por su posición incomparable y su idea de creación, hecho que realmente unifica al concepto como creación propia de la filosofía.

En síntesis, queda claro que la filosofía se encarga de crear conceptos, y que estos a su vez se definen por sus componentes, que a pesar de ser heterogéneos se entrelazan y unifican para la creación del concepto. Una de las formas en las que se puede hallar la relación entre la filosofía y el cine estriba, entonces, en el hecho de que ambas son el principio de alguna creación. Aclarando con esto que ni el cine intenta suplantar a la filosofía respecto a la forma de preocuparse, crear e instaurar pensamientos, ni la filosofía intenta minimizarlo con sus teorías y conjeturas, puesto que no son lo mismo, aunque se relacionen la una con la otra.

⁴ Cfr. Ibíd., pág. 24

1.2. Consideraciones sobre el cine y la filosofía

El esclarecimiento de ideas, tales como: la existencia, la moral, el lenguaje, el conocimiento, los sentimientos y emociones, son el objeto de estudio de la filosofía. Las reflexiones de ésta se basan en la existencia misma y en el actuar del hombre en el mundo. No obstante, ella no es la única que se interesa por considerar dichas situaciones. El cine también se encarga de mostrar bajo representaciones expresadas en imágenes las distintas situaciones del ser humano. En el cine se puede ver a un hombre feliz, uno triste, uno bueno y otro malo, uno pobre y otro en condiciones económicas muy favorables, alguien completamente solo y otro con familia y amigos por montón, alguien dotado de conocimientos, que medita y se interroga sobre sus problemas; y otro que no le interesa sino vivir el presente. Podemos ver cosas reales y también irreales, aquellas que solo están presentes en nuestra imaginación. Las dos áreas abarcan el mismo tema, a saber: la existencia del hombre en el mundo. Aquí ya se puede ver otra cuestión que enlaza al cine y la filosofía. La filosofía se encarga de analizar la vida del hombre y sus inquietudes, y el cine se encarga de presentar y hacer explícitas estas situaciones en la pantalla grande.

Ahora bien, es notoria la relación que existe entre las dos; por ello se puede decir que tienen una relación de transformación, donde el cine transforma a la filosofía. En párrafos anteriores se decía que ambas se relacionaban en la posibilidad de crear, ya que si la filosofía crea conceptos, el cine crea nuevas ideas que le permiten a la filosofía pensar y analizar acerca de su desarrollo en conceptos, como también le ayuda a transformar la misma noción de idea.

De acuerdo con esto, el filósofo Alain Badiou se atreve a decir que el cine sería entonces una situación filosófica, es decir, “un encuentro entre términos

extraños”⁵. Él refiere a la filosofía tres tareas: el esclarecimiento de las elecciones del pensamiento; saber distinguir la distancia entre las verdades que presenta la filosofía y las que nos impone la autoridad; y por último, aclarar el valor de la excepción, del acontecimiento, de la ruptura⁶. Estas labores de la filosofía se hacen presentes precisamente en situaciones de la vida, por ejemplo, algunas veces nos encontramos en circunstancias donde prevalece la conversación ante dos o más tipos de pensamientos, y nos hallamos en la posibilidad de tomar una decisión frente a ellos, de elegir tomando en cuenta nuestra posición. Con esto se puede ver que en una situación filosófica se practica la elección. Por otro lado, en lo que refiere a la distinción entre filosofía y autoridad, no siempre nuestros pensamientos, hechos o principios, van a coincidir con las leyes exigidas e impuestas por el gobierno, por eso se dice que es necesario distinguir la distancia existente entre el pensamiento y el poder. Badiou se basa en el planteamiento de que la unión entre diferentes ideas, muestran una ruptura en la que la filosofía entra en juego, pues ésta no es más que la que crea conceptos a través de rupturas. Por ejemplo, entre el individuo y el estado hay una relación, una dependencia entre las leyes que imponen y las que se siguen, aunque algunas veces se incumplen estas leyes y ahí se estaría cometiendo una falta ante lo estipulado por la autoridad, lográndose ver una ruptura, que con la ayuda de la filosofía se podrá esclarecer y cambiar. Vemos entonces que, paradójicamente, la filosofía crea una relación donde sólo conviven términos opuestos, quiebres contradictorios que evidencian el papel primordial de la dialéctica.

Lo anterior da a entender que para desempeñarse en el mundo, la filosofía ofrece la elección, la distancia y la excepción como formas de situaciones con las que se puede llevar una vida con sentido. Así pues, de esta manera la filosofía es fundamental en la vida, por medio de ella se puede cambiar de rumbo. Se puede

⁵ BADIOU, Alain. *Pensar el cine 1: imagen ética y filosofía*. Compilación y prólogo a cargo de Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial, 2004. Pág. 23

⁶ Cfr. *Ibíd.*, pág. 26-27

cambiar la existencia con el sólo hecho de decidir, pero sobre todo de saber elegir. Esto sería una situación que fundamenta la existencia de la filosofía, como existencia de relaciones paradójicas, poniendo de manifiesto que en el actuar y en el pensamiento del hombre se viven acontecimientos de ruptura donde siempre se encuentra la posibilidad de decidir.

De esta manera, dice Badiou, “el cine se define por una paradoja”⁷, puesto que resulta ser una relación singular entre el artificio y la realidad, entre apariencia y esencia, y según esto ya se puede resaltar otra relación en nuestro tema, a saber, que el cine resulta ser una situación filosófica, pues muestra una conexión entre aquello donde hay una ruptura, cosa de la cual se encarga la filosofía de analizar y reflexionar, ya que estas paradojas surgen en el pensamiento mismo. Así pues, la filosofía puede estudiar el cine desde muchas formas en términos de relaciones; desde la cuestión del tiempo, que finalmente es lo que muestra el cine, deja ver su continuidad en sus distintos estados; en comparación con las demás artes como la pintura, el teatro, o la danza, el cine muestra sus respectivas generalidades, volcando toda la complejidad en la sutil existencia de la imagen; u observando la ética y la moral que el cine presenta en sus distintos films. Todo esto hace pensar en él como un arte de la imagen.

Con esto resulta fácil entender que la filosofía siempre está presente en toda situación donde haya una ruptura, y por ello, aquella intenta establecer una relación, una unión, pretende crear una síntesis allí donde se supone que hay algo contrario. Platón planteó una síntesis entre el ser y el no ser, y la denominó *lo otro*. Esto resulta ser una verdadera creación filosófica, es decir, un concepto, en el que se designa al *no ser* como *lo otro*, algo desconocido⁸. En este sentido se halla relacionada la filosofía con el cine. En la existencia del hombre se vive una realidad y el cine nos muestra una realidad que no es real, es decir, el cine nos

⁷ Ibíd. Pág. 28

⁸ Cfr. Ibíd., pág. 56

muestra una fantasía, o en otras palabras, una realidad fantasiosa. Encontramos aquí una nueva correspondencia de la filosofía con el cine, puesto que el cine nos muestra lo otro: aquello que no conocemos. Nos permite ver a través de la imagen la psicología de una persona y nos la muestra en un espacio y tiempo diferente al nuestro e inclusive totalmente nuevo. En el cine se logran escuchar distintas formas de sonidos, oír música con imágenes. A partir de allí nos proyectamos hacia la idealidad que el cine nos muestra, descubrimos las acciones más sutiles y también las más desagradables a las que puede llegar el ser humano; y hasta se le puede encontrar el lado divertido a la muerte en un caso de desesperanza y tristeza, como lo muestra *Guido* en el film *La vida es bella*. Todo esto se puede ver como una fantasía, que se haya entre una ruptura con la realidad, en cuanto que lo visto y percibido por el espectador no sucede en el momento.

El cine aumenta la posibilidad de pensar en lo nuevo, es así como propone nuevas síntesis. Más allá de eso el cine nos presenta la creación de imágenes, como las imágenes- movimiento y las imágenes –tiempo, las cuales permiten crear un pensamiento del mismo cine. Según esto se dice que “el cine piensa con imágenes mientras que la filosofía piensa con conceptos”⁹, por ello el cine se encarga de producir imágenes y la filosofía las clasifica, como lo hace Deleuze en sus libros sobre cine. Él filosofa creando una clasificación de las imágenes y los signos, y a la vez conceptualizándolas, como conceptualiza el tiempo, el movimiento, los tipos de imagen, y por supuesto los films que finalmente son los encargados de producir estas imágenes. Por ello se logran hacer distinciones entre los tipos de imágenes, como las imágenes percepción, acción y afección. Esto le permite a la filosofía ver desde otro punto los conceptos que ya tenía y transformarlos, ubicándose en la realidad del hombre.

Finalmente se logra ver que el cine no se expresa con imágenes a partir de la nada, el cine toma de la realidad opiniones, situaciones y actitudes del ser humano

⁹ *Ibíd.*, pág. 61

para hacerse posible y crear así pureza, entendida como aquello que no tiene mezcla alguna, siendo algo que también hace la filosofía. Ella, a partir de las rupturas que encuentra en lo concerniente a la existencia del hombre en el mundo, crea síntesis de conceptos, de ahí que nuestro interés por el cine, sea el de percibir, conocer y sentir todo aquello que si bien ya hemos vivido, podemos verlo desde el otro lado de la pantalla, podemos ver lo que acontece a través de una imagen y con ello de alguna u otra forma pensar y crear conocimiento.

1.3. El cine y el movimiento

A continuación se intentará explicitar las tres tesis sobre el movimiento expuestas por Deleuze, que ayudaran de alguna forma a ir mostrando cómo la filosofía se relaciona con el cine. Líneas atrás se decía que bajo el estudio de la filosofía se han intentado responder los cientos de interrogantes planteados por el ser humano. Las distintas concepciones que se han derivado en la filosofía, se han dado a través del análisis, donde el pensante toma como inicio de investigación el todo y sus partes, es decir, Intenta conocer la cosa. Para esto, opta por estudiar, distinguir y separar los elementos de ésta, y al poder reconocer lo que la compone es que llega a conocer. Es el análisis, en últimas, el medio por el cual se llega a conocer. Pero, no cabe duda que este análisis se da por medio de los sentidos, siendo la percepción uno de los factores más influyentes en el conocer del ser humano. Pues es por medio de ella que se logra tener una primera idea de las cosas, al brindar la posibilidad de recibir e identificar algo.

Una idea clara que se tiene del mundo según Bergson es que está lleno de mezclas, conformado por mixtos, es decir, que todas las cosas existentes están combinadas, mezcladas. Éstos son el principal enfoque investigativo de la filosofía, pues lo que se busca es analizarlos y en dicho examen introducirse en la

búsqueda de lo puro, aquello que realmente está libre de conjuntos, de partes. Estos mixtos se presentan en el tiempo y en el espacio; es por esto que nos encontramos en la posibilidad de percibirlos. Sin embargo, cada pensador ha intentado entender y definir el movimiento de estos mixtos de una forma propia, llegando a establecerse conceptos tan variados entre unos y otros que se hacen evidentes sutiles diferencias, que pueden llevar incluso a la contradicción. Así pues, si antes se tenía una conceptualización de la idea del movimiento, con la llegada del cine ésta se pone en claro y logra sintetizar una diferenciación entre lo que se entiende por movimiento y lo que éste pasa a ser luego de haberse producido.

De ahí que la idea de movimiento sea un tema importante en este trabajo, puesto que su realización en el cine es una de las cosas con las que se puede llegar a demostrar la relación existente entre el cine y la filosofía. Esto, claro está, desde la concepción del filósofo francés Gilles Deleuze. Es por esto que a continuación se intentará exponer tres tesis sobre el movimiento planteadas por el filósofo francés Henri Louis Bergson y que a su vez fueron tratadas y comentadas por Deleuze. Dichas tesis le ayudaron a entender la estructura del mundo cinematográfico.

La idea que los mixtos nos son dados en el tiempo y en el espacio logra complicar la comprensión del movimiento, es por esto que Bergson en su primera tesis presenta una distinción: “el movimiento no se confunde con el espacio recorrido”¹⁰ principalmente porque los tiempos en que estos dos se dan son completamente distintos, el movimiento es presente, es el mismo acto de recorrer; mientras que el espacio recorrido es pasado. Esto quiere decir que si se reconocen como lo mismo, sencillamente el movimiento como tal no existiría. Por dicha razón se logra identificar al espacio recorrido como aquello que ya está hecho y que, por ende, es divisible al infinito; en oposición al movimiento que es indivisible o puede llegar a

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff, Barcelona: Editorial Paidós, 1984, pág. 13

dividirse, pero siempre sufrirá un cambio cada vez que se logre esta división. Por tanto, los movimientos son heterogéneos e irreductibles entre sí, mientras los espacios recorridos se dan en un mismo espacio homogéneo¹¹ .

En vista de ello, Bergson dice que no “(...) se reconstituye el movimiento con una sucesión de instantes (...)”¹². La sola idea de multiplicar los instantes -cortes inmóviles- con el fin de unirlos y ponerlos a funcionar en el movimiento resulta inadmisibles, y aún si se les agregara la idea de una sucesión de dichos cortes en un tiempo abstracto se estaría vagando, puesto que para él sencillamente el movimiento no funciona de esa manera. Hay dos funciones que si le acontecen al movimiento: la primera es que siempre se efectúa en el intervalo entre dos posiciones; y la segunda, es que siempre lo hace en una duración concreta. Así que tratar de reconstruir el movimiento de las formas anteriores estaría contradiciendo el verdadero significado de éste, ya que siempre se efectúa a espaldas del pensador. Bergson rectifica esto con su argumento sobre las parábolas de Zenón, en el que defiende la idea de que todos los movimientos concretos, como los del hombre, el caballo o el león, tienen su propia articulación, es decir, tienen sus divisiones propias, y si se presentaran en un movimiento real, dichos movimientos serían irreductibles entre sí, en tanto se dan en una misma duración, muy opuesto a si se confundiera con el espacio recorrido, ya que éste es divisible, o si se tratara de reconstruir el movimiento. En este caso el movimiento ya sería cualificado, en el sentido que cada personaje o mixto perteneciente al movimiento tendría su propia duración concreta.

A esta vaga forma de reconstruir el movimiento, Bergson la llama ‘ilusión cinematográfica’, y ya estaría prediciendo lo que sería el séptimo arte con sus innumerables técnicas e innovaciones al futuro. Con su llegada, el cine logra

¹¹ Cfr. *Ibíd.*, pág. 13

¹² DELEUZE, Gilles. *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Traducción y notas del equipo Buenos Aires: Editorial Cactus, 2009, pág. 23

mostrar una nueva visión del mundo, una nueva comprensión del movimiento, es así como logra servir de visualización para lo que sería una verdadera imitación del movimiento. Con su técnica de formar la equidistancia, éste presenta unos cortes instantáneos denominados imágenes y muestra un tiempo impersonal y abstracto que se da por medio de la cinta, por donde se desplazan las imágenes. El movimiento en el cine es producido a través de las instantáneas (imágenes) que finalmente son las que presentan la ilusión. Aquel, muestra una imagen no a la que se añade un movimiento, sino que es una imagen-movimiento, en donde ya no existen cortes inmóviles, sino cortes móviles mas un tiempo abstracto. Así, Bergson denomina a este tipo de reproducción totalmente ilusoria y engañosa. Sin embargo, Deleuze propone una forma de ver el cine y es como creador de una nueva percepción, que da a percibir un movimiento, por eso en palabras del filósofo francés “las condiciones artificiales del cine vuelven posible una percepción pura del movimiento”¹³. Aquí Deleuze ve al cine como inventor de una síntesis perceptiva en la que se logra ver una imagen con un movimiento. Con esto se logra ver, que si bien Bergson tiene razón al tratar al cine como un ilusionista del movimiento al ver su condición de reproducción como artificial, Deleuze modifica esta visión al considerarlo creador de percepción pura.

En otra de sus tesis, Bergson le rinde al movimiento ser el promotor del cambio en la duración, al presentarlo como corte móvil de ésta. El movimiento equivale a una traslación en el espacio, que conlleva un cambio cualitativo en un todo. Éste se identifica como lo abierto, que está en constante cambio, y también como relación, ya que gracias a las relaciones los objetos realizan un cambio en el todo. No hay que confundirlo con los conjuntos, puesto que estos son cerrados y están en el espacio, esto es, no se dan en la duración. A estos se les refiere la idea de los cortes inmóviles mas el tiempo abstracto. Las partes del conjunto resultarían ser dichos cortes. Según esto, el movimiento expresa un cambio en el espacio, en el todo. Y como acontece entre objetos, es la relación que hay entre ellos la que

¹³ *Ibíd.*, pág. 28

permite finalmente lograr el cambio en el todo. De esta manera, lo anterior lleva a Deleuze a constatar la existencia ya no de las imágenes instantáneas como los cortes inmóviles del movimiento, sino a probar la existencia de imágenes-movimiento que al fin de cuentas son los mismos cortes móviles de la duración.

Así pues, el filósofo francés determina que el movimiento fue el eje central que permitió el paso del cine a la filosofía; esta idea figuraba desde los griegos quienes consideraban el movimiento como la distancia recorrida entre dos puntos inmóviles. Ahora bien, el cine nos demuestra que la tesis de Bergson es cierta, en tanto que una imagen en sí misma contiene un movimiento, debido a que las imágenes pueden cambiar en cada una de sus partes y así hacer que el todo cambie. Así, Bergson permite diferenciar dos fases del movimiento como tal: una de ellas, permite verlo como ilusión generada mediante cortes inmóviles (partes de un conjunto); y la segunda da a conocer el movimiento como cortes móviles que originan un cambio en tanto su durabilidad, la cual nos dirige a un todo que cambia.

Por tanto, el movimiento es un movimiento que no traslada objetos, sino que es un movimiento que moldea, transfigurando lo que toca¹⁴. Por eso uno de los pilares de toda la teoría deleuziana del cine será la imagen-movimiento, tomada como primer concepto que permite a Deleuze denominar una sucesión de imágenes, las cuales hallamos aquí: imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción, imagen-reflexión y finalmente la imagen-relación; cada una cuenta con elementos cinematográficos en todos los géneros, que hacen posible su percepción, siendo ésta principalmente la iniciativa de este trabajo.

¹⁴ Cfr. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Óp. Cit., pág. 26

Finalmente, las reflexiones anteriores dejan ver la notable relación existente entre la filosofía y el cine, la una tratando de reconciliar para encontrar el concepto respecto al movimiento, y el otro reconstituyéndolo, de tal forma que se muestra como creador de una percepción pura del movimiento.

2. LA IMAGEN PERCEPCIÓN

En el capítulo anterior, se intentó mostrar la relación existente entre la filosofía y el cine. Esta relación se hizo explícita en diferentes momentos, por eso la importancia de haber trabajado algunos aspectos de la reciprocidad existente entre ellas reside en la presencia de un movimiento cuasi-real mostrado en el film. Lo anterior, permite abrir paso al objeto de estudio de este trabajo, a saber, la imagen-percepción como precursora del vínculo existente entre estas dos áreas.

Se dijo en un principio que el objeto de estudio de la filosofía era la existencia del hombre en el mundo y sus experiencias con éste. De igual manera, el cine posee la capacidad de llevar estas experiencias a la visión del hombre, donde el espectador tiene la posibilidad de experimentar nuevas sensaciones y de percibir las condiciones que el cineasta crea en su afán por reproducir la realidad. La importancia de trabajar el concepto de la imagen-percepción como unificadora de la relación cine y filosofía radica en que a través de ella se logra ver al cine como transformador de la filosofía, ya que cada vez que nos encontramos frente a la pantalla, estamos percibiendo. Percibimos a través de imágenes. Pero dicha percepción se distingue de la percepción natural, y es en este sentido que se le puede conceder al cine el título de innovador o aclarador de conceptos.

Para entender esto, primero se intentará esclarecer la vieja creencia de la psicología, que trata de encajar las cosas en la conciencia y a los cuerpos con los movimientos; luego se precisará la diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo para hallar una correspondencia con la imagen semi-subjetiva, de tal manera que se acerca a una definición de lo que es la imagen-percepción del cine. Finalmente se expondrán los dos sistemas en el cine, de manera que se intenta aclarar la idea de lo objetivo y subjetivo, y se señalaran los estados de percepción que muestra el cine, a saber: el líquido, sólido y el gaseoso, formas que permiten dilucidar la

forma creativa en el que a partir de la imagen logramos ver un desplazamiento de una acción hacia una reacción en el cine.

Deleuze en su libro intenta aclarar la vieja idea de la psicología clásica, en la que se creía que había imágenes en la conciencia, y movimientos en el espacio, o sea en los cuerpos. Para eso presenta a la fenomenología y a Bergson como impulsores a superar esa dualidad entre la imagen y el movimiento, y la conciencia y las cosas. Como representante de la fenomenología está Husserl, quien se vale de la frase “toda conciencia es conciencia de algo”¹⁵, mientras que Bergson dice algo diferente: “toda conciencia es algo”¹⁶. Los dos intentan superar esa separación, pero lo hacen de manera diferente. La fenomenología intenta disolver esa dualidad a través de la percepción natural y sus condiciones. Una de esas condiciones que presenta la fenomenología es el concepto de “anclaje” para indicar que el sujeto se halla anclado en el mundo. Así, se puede ver al movimiento percibido como “(...) una forma sensible (Gestalt) que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación”¹⁷. En este sentido, se puede ver que el cine no cumple con las condiciones de percepción natural, debido a que suprime el anclaje presentado en la fenomenología, por el contrario presenta una nueva forma de ver el mundo, de percibirlo en otras condiciones, pues hace del mundo un irreal, hace del mundo una imagen, en palabras de Deleuze: “con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen”¹⁸. De esta manera Deleuze encuentra que la fenomenología es en cierto sentido precinematográfica, puesto que todavía vincula al movimiento con poses (existenciales). Por eso ésta acusa al cine de mostrarse en condiciones infieles a las de la percepción natural.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 88

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 89

Por otra parte, Bergson explica la dualidad especificando la diferencia existente entre la imagen y la conciencia, concretando que ésta no puede contener imágenes puesto que todo lo existente en el mundo son imágenes: una mesa, un caballo, un automóvil, incluso nuestros órganos no son más que imágenes. Identifica la materia (cosas) con imágenes. Por ende la misma conciencia no puede contener imágenes al ser ella misma una imagen. Bergson dice que no hay dualidad entre las imágenes y el movimiento, porque al fin y al cabo no hay ni conciencia ni cosa. Lo que se presenta es una unidad entre imágenes-movimiento.

Al identificar las imágenes-movimiento como las partes existentes en el universo, se logra ver que las imágenes están en un vaivén, en el sentido de que accionan y reaccionan unas con otras. Las imágenes transmiten movimiento y el sujeto restituye movimiento, por eso se dice que todo en el universo no es más que movimiento, todo está en un constante cambio. Dado esto, se logra identificar la imagen-movimiento con la materia. Mi cuerpo, mi cerebro, son materia, al igual que son imágenes en movimiento.

Todo ese conjunto de imágenes se constituyen en un plano. Existen entre sí, sobre un plano de inmanencia, que resulta ser “(...) el movimiento (la cara del movimiento) que se establece entre las partes de cada *sistema* y de un sistema al otro, que los atraviesa a todos, los agita y los somete a la condición que les impide ser absolutamente cerrados.”¹⁹. Al identificarse el plano con el movimiento se deduce que éste es un corte móvil, en tanto el movimiento se relaciona con el tiempo. Esto le permite a Deleuze denominar ese universo del plano no como mecánico, sino más bien como maquinístico. Según esto, se ve explícita la consideración del cine como maquinístico, pues se le podría considerar como reproductor de una imagen-movimiento presentada a través de un plano inmanente, el cual abre paso a la percepción, pero no una percepción natural,

¹⁹ *Ibíd.* Pág. 91

debido a que éste no concibe el anclaje, sino como dice Deleuze a una percepción pura del movimiento.

Otra de las cosas que hacía parte de la crisis de la psicología clásica era tomar la conciencia como equivalente de luminosidad, situación que conservó la fenomenología. Deleuze aclara este punto basándose en Bergson. La luz no está en la conciencia, sino en las cosas, en las imágenes. Así como se identifica las imágenes con el movimiento, entonces la materia lo hace con la luz. El plano de inmanencia no es más que luz. Es luz que se propaga por medio de las imágenes. Entonces, antes se creía que nosotros- nuestro ojo- era luz y las cosas eran las oscuras, ahora con la idea de Bergson queda claro que los oscuros –pantalla negra- somos nosotros. Gracias a esa oscuridad es que logramos percibir las imágenes, pues la luminosidad que se propaga en el plano sólo se puede revelar o reflejar a través de dicha opacidad²⁰. Con esto se puede aclarar la célebre frase de Bergson de “toda conciencia es algo” por toda imagen es luz, o toda imagen es movimiento.

Una vez expuesto lo anterior, se podría decir que las imágenes movimiento no se hacen posible gracias a mi ojo o a mi cerebro, en cuanto que todo es imagen-movimiento. Estas imágenes son las que perciben, y no están esperando a ser percibidas, “las cosas perciben por sí mismas, las cosas son percepciones”²¹. De ahí que se logre identificar a las imágenes-movimiento como percepciones.

Para finalizar, cabe aclarar lo que opina Deleuze acerca de las imágenes en cuanto a sus acciones y reacciones. Existe un intervalo entre la acción que ejecutan y la reacción recibida, esto sucede debido a que existe una imagen especial (materia viva) que es la brecha, el intervalo y que algunas veces se muestra indiferente ante las acciones que suceden, puesto que esta imagen sólo

²⁰ Cfr. DELEUZE, Gilles. *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Óp. Cit. Pág. 139-140

²¹ *Ibíd.* Pág. 144

retiene lo que le interesa de la cosa que percibe, deja escapar aquello que no es de su interés y retiene, sustrae de la cosa (imagen) aquello que le concierne. Dicha imagen especial se reconoce como centro de indeterminación o pantalla negra. Ésta se identifica con el sujeto, el ser humano. El espectador resulta ser el centro de indeterminación. Así, “a la imagen reflejada por una imagen viviente se le denominará, precisamente, percepción”²². Las cosas no son más que percepciones en sí mismas, es decir, imágenes que accionan y reaccionan unas sobre otras. Aquí se logra identificar la importancia de la percepción, ya que gracias a ella se logra identificar tres elementos: cuerpo, cualidades y acciones. Esta distinción permite dilucidar la manera en que conocemos el mundo, ya que si se habla de imágenes-movimiento, algo que es claro es que la percepción es sensorio-motriz. Y por eso cuando se habla de centros de indeterminación se debe reconocer que cada cosa (imagen) es un compuesto de tres tipos de imágenes, a saber: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección.

2.1 Lo objetivo y subjetivo en la imagen-percepción

Cuando se percibe una cosa, se retoma de ella todo menos aquello que no interesa. Cuando se percibe se realiza una sustracción en la cosa. El sujeto, que viene a ser un centro de indeterminación, es una imagen que se halla en la posibilidad de seleccionar, sustraer, dividir y elegir algo entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado²³. Bien se dice que las cosas son percepciones, pero cabe aclarar que ellas no perciben, sino más bien son percibidas, un ejemplo de ello es una silla: el sujeto puede percibir el objeto, pero este objeto no se puede percibir a sí mismo, ella no puede hacer una selección o sustracción. Según esto, existe entonces una diferencia entre la cosa y la percepción de la cosa. De esto se

²² DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Óp. Cit., pág. 96

²³ Cfr. DELEUZE, Gilles, *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Óp. Cit. pág. 162

deriva la existencia de dos polos que hacen referencia a las imágenes: el objetivo y el subjetivo.

Deleuze dice que “la cosa es una percepción total de todo lo que sufre y de todo lo que ejecuta”²⁴. Otorga las cosas como aprehensiones, puesto que aprehensión es a la vez percepción y captura. Cada cosa es una percepción total, una aprehensión. Y cuando se percibe la cosa, se está aprehendiendo de manera parcial, en el sentido que se toma de ella algo que me interesa. No se toma en su totalidad. Por el contrario, la cosa misma resulta ser una aprehensión o percepción total. Por ello se define a la percepción como “la cosa misma menos algo”²⁵. Existen percepciones cosas (objetos) y percepciones que yo tengo de éstas. Hay entonces dos tipos de percepciones: una percepción objetiva y una percepción subjetiva.

La primera, hace referencia a la cosa en sí, en tanto se relaciona constantemente con otras cosas (imágenes) y frente a las cuales reacciona. La cosa misma se presenta como una percepción completa, inmediata. Así pues, ésta se percibe a sí misma. La imagen objetiva se define en un principio como aquella “(...) imagen sin punto de vista”²⁶, es decir, la cosa tal como es. Pero, posteriormente se le reconoce como aquella “imagen tomada desde un punto de vista que no pertenece al conjunto correspondiente” que es vista desde afuera. Este tipo de imagen es muy común en el cine, la mayoría de las veces, las imágenes que nos muestra son de carácter objetivo.

La percepción subjetiva, se define como “la imagen de un conjunto tal como es visto desde el punto de vista de alguien que forma parte de dicho conjunto”²⁷. Se decía líneas atrás que existe un centro de indeterminación equivalente al ser

²⁴ Ibíd. Pág. 164

²⁵ Ibíd. Pág. 165

²⁶ Ibíd. Pág. 190

²⁷ Ibíd.

humano o al sujeto, y que este centro hace el papel de una pantalla negra en el cual se reflejan las imágenes presentadas en el plano de inmanencia. El sujeto realiza una sustracción que hace que lo reflejado sea algo menos de la cosa, de la imagen. Se podría decir que recibe, capta y refleja por medio de su oscuridad aquello que es de su interés. Un ejemplo de este tipo de imagen se presenta en una escena del clásico film *Titanic* donde su protagonista Rose, tras su muerte, se dirige hacia la parte interna del barco donde se hacen presentes todos los tripulantes esperando a su encuentro. Al entrar y caminar entre ellos, ella les observa a cada uno, pero su objetivo es encontrar a Jack, su enamorado (coprotagonista). En ese momento, ella representa a una parte del conjunto que está observando el conjunto en su totalidad, de manera que el papel que ella ejecuta en ese instante, hace referencia a lo que Deleuze llama imagen subjetiva.

Ahora, la percepción subjetiva presenta tres tipos de imagen: factores activo, perceptivo y afectivo. Al primer caso se le reconoce como aquella imagen que actúa indirectamente sobre la percepción, es decir, aquella imagen donde la percepción subjetiva está en completo dinamismo.²⁸ La escena descrita anteriormente sustenta esta idea, ya que Rose mientras se encuentra oculta tras la cámara, observa a cada pasajero del barco, llevando a cabo la acción del dinamismo. Por su parte, el factor perceptivo, se trata de una percepción redoblada, cuando se ve una imagen tal y como la ve el sujeto en tanto que le ha sucedido algo. Ejemplo, en el film *Ceguera* se hace patente una escena en la que un hombre al estacionarse en un semáforo, empieza a sufrir de una ceguera repentina, éste describe el hecho como una nube nebulosa, un mar de leche blanca y tras eso comienza a gritar desesperadamente.

Finalmente, la imagen con carácter afectivo se refiere a aquel tipo de imágenes que se enfocan en mostrar una situación o una persona con un aspecto de emotividad. Queda claro, que el cine a través de las imágenes movimiento, se es

²⁸ Cfr. Ibíd. Pág. 191

mostrado por medio de la percepción. Ya sea a través de actos, sujetos o afecciones, siempre encontramos en el cine algo que retener, captar y percibir. Algo que es común entre la imagen objetiva y subjetiva, es que ambas remiten a un punto de vista, a un lugar, una situación, una cosa que se ve. Aunque el cine se presenta la mayor de las veces a través de la imagen objetiva. Éste nos presenta la posibilidad de distinguir estas dos condiciones de la percepción por medio del film. Pero algo que cabe aclarar es que el cine no siempre se desarrolla en un sólo tipo de percepción, ya que presenta la posibilidad de ir de una imagen a otra. Así pues, se halla en un constante vaivén de imágenes-percepción objetivas a imágenes-percepción subjetivas y viceversa.

Ahora bien, una vez dilucidado estos dos polos de la imagen percepción, cabe aclarar que Deleuze encuentra una manera de definir ese punto, ese intervalo en el que se pasa de una imagen a otra. El cine propone el campo y el contracampo como formas para presentar los dos puntos de vista de una imagen-movimiento. Por medio del campo nos muestra a un personaje que observa, mientras que por el contracampo lo que observa.

Hasta ahora queda claro que la imagen-percepción remite constantemente a dos polos, el objetivo y el subjetivo; y que estos dos polos están en variable oscilación. Una imagen muestra a un personaje que observa, y luego nos muestra lo que éste observa. Pero no siempre en el cine se mostrarán momentos singulares de cada una de estos dos polos. Hace falta algo que unifique esta oscilación de las imágenes. Deleuze considera a la imagen-percepción como una imagen semi-subjetiva, en el sentido que da cuenta del devenir recíproco manifestado entre los dos polos.

La imagen semi-subjetiva se encarga entonces de mostrar una consistencia. Esto lo hace gracias a la cámara, a un “estar con” de ella, que es la encargada de mostrar un equilibrio en el que se muestra que “la imagen subjetiva siempre pueda

devenir objetiva y la imagen objetiva devenir subjetiva”²⁹. Algunas veces la cámara se desplaza detrás de un personaje; pero otras deja de perseguir para trasladarse de un lugar a otro, entre otros personajes que hacen parte del conjunto. La imagen semi-subjetiva no muestra una oscilación, sino una inmovilización, se muestra entonces como una imagen bipolar, pero consistente a la vez.

Para explicar de manera conceptual el tema de la imagen semi-subjetiva, Deleuze se vale de la propuesta de Pasolini en donde plantea la existencia de una imagen subjetiva libre indirecta. Esto lo explica a partir del discurso. Lo que se reconoce como una imagen-percepción subjetiva es un discurso directo, cuando un personaje habla y ve algo que pertenece a su mismo conjunto; por el contrario la imagen- percepción objetiva es un discurso indirecto, en cuanto quien expresa una acción no la sufre. Pero esto no permite dilucidar de forma clara lo esencial de la imagen, ya que ésta por su parte resultaría ser más bien como un discurso indirecto libre. Presenta una contracción de los dos tipos de discurso, del que habla y de aquel que relata lo que se habla³⁰. Esto se logra ver en el cine por medio de la cámara. El cineasta utiliza la cámara para mostrarnos el mundo cuasi-real desde dos puntos de vista diferentes pero que al final se entrelazan para mostrarnos una imagen-movimiento en continuo desplazamiento. Nos muestra el mundo tal y como lo ve algún personaje. El espectador se convierte en los ojos de éste. Esto se hace a través de la cámara, gracias a ella se logra ver lo que observa el personaje, la cámara toma conciencia de sí a través de la imagen subjetiva. Es así como se considera la existencia de una conciencia-cine.

A través de la imagen subjetiva, el cine toma conciencia de sí. A través de la cámara ocurre un desdoblamiento en la percepción al identificarse con el espectador que ve el film y con el personaje que observa, es decir, se logra ver una división en el sujeto, como si estuvieran presentes en un mismo momento dos

²⁹ Ibíd. Pág.194

³⁰ Cfr. Ibíd. Pág. 196-167

sujetos, dos “yo”: uno es el espectador que observa desde un lugar exterior al film la escena que otro efectúa; y el otro es lo que enfoca la cámara en posición a dicho sujeto³¹. De esta manera, la imagen semi-subjetiva, se refiere a la consistencia existente entre una imagen objetiva y una subjetiva. Es así como esta se asemeja al discurso indirecto libre, en tanto presenta una coexistencia de los dos polos, “por una parte percepción subjetiva del personaje. Por otra, conciencia fija de la cámara”³².

Finalmente, se logra ver al cine como creador de un tipo de percepción pura. Él nos muestra no sólo una percepción subjetiva u objetiva, sino una percepción semi-subjetiva, o según Pasolini, una imagen subjetiva indirecta libre. Como espectadores nos encontramos en la posibilidad de ver a un personaje que ve el mundo de cierta manera, y al mismo tiempo el cine nos muestra a través de la cámara ese mundo desde otro punto de vista; de manera que se piensa, refleja y transforma la forma en que el personaje lo ve³³. La cámara hace posible el reconocimiento de un nuevo tipo de percepción. Esta conciencia-cámara es la que se encarga de mostrar las imágenes desde diferentes perspectivas. Por medio de su enfoque, muestra en los cuadros diversas tomas, como también enseña otras formas de visión, una visión que se expresa en diferentes estados, como el líquido y el gaseoso.

2.2 sistemas de la imagen-percepción: líquido y gaseoso

Como vimos líneas atrás, la imagen percepción presenta dos polos: el polo subjetivo y el objetivo, los cuales se manifiestan en el cine a través de las diferentes tomas realizadas por la cámara para el desenvolvimiento de la escena. Pues bien, la imagen-percepción también muestra dos sistemas: un sistema objetivo y uno subjetivo. Estos dos sistemas son importantes en tanto son

³¹ Cfr. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Óp. Cit., pág. 112

³² *Ibíd.* pág. 112

³³ Cfr. *Ibíd.* Pág. 113

indispensables para la consideración de una imagen-movimiento: hacen parte del universo de las imágenes del cine. A continuación se intentará explicar en qué consiste cada una de ellas.

Ahora bien, la imagen-percepción va a estar presente siempre en el cine, ya sea por medio de un primer plano, que sólo capta el rostro; o el plano de conjunto que se encarga de mostrar un estado de cosas; o un plano medio que capta al personaje más o menos desde la cintura hacia arriba, mostrando algunas características particulares de su vestimenta, posturas, manías y gestos; logrando incluir en el encuadre que se hace, otros elementos, incluso otro personaje. Retomo esto de los planos, porque al fin y al cabo es a través de ellos que el cine nos muestra los distintos tipos de imágenes.

La imagen-percepción, en Deleuze contiene una teorización que se acerca mucho a lo que sería una metafísica de la imagen. Esto se puede explicar al mostrar los dos sistemas, lo que los diferencia no es solamente el tipo de encuadre con que se toma la imagen, sino además las cosas que cada uno busca expresar y cómo los tomamos en nuestra percepción. Por un lado, dice el mismo Deleuze, el sistema objetivo “es un sistema total que constituye el universo de las imágenes-movimiento”³⁴ Total, porque lo que nos muestra son imágenes-cosas, es decir, percepciones en sí, percepciones totales. La cosa acciona y reacciona variando en sí misma y por sí misma y en relación con otras cosas. Es en este sentido que se dice que es un sistema de percepción objetivo, debido a que trata la totalidad de las imágenes-movimiento.

El sistema subjetivo, por su parte remite “al sistema en el que todas las imágenes varían en relación a una imagen privilegiada supuesta, sea mi cuerpo, es decir, yo mismo en términos de imagen-movimiento, sea el cuerpo de un personaje, es

³⁴ Cfr. DELEUZE, Gilles, *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Óp. Cit. pág. 210

decir un personaje de imaginación”³⁵. Cobra una especificidad espacial y temporal, además que remite a un estado de cosas único, una situación, un tipo de comportamiento particular. Este tipo de imagen resulta presentar una percepción parcial, en cuanto se enfoca en algo específico que pertenece al conjunto. La idea de este tipo de imagen es mostrarnos y dejarnos bien claro que esa imagen hace parte del conjunto de historias particulares dadas en un lugar determinado. Por esto, el cineasta para buscar esa particularidad, puede enfocar al personaje, y luego enseñarnos lo que este ve.

Ahora bien, cabe aclarar que un film se compone de distintos tipos de imágenes, y éstas se expresan a veces por medio de una percepción objetiva o subjetiva. Ambas pueden converger en una misma película, aunque a una se le dará más preponderancia que a otras dependiendo del tipo de efecto que se quiera causar en el espectador, o del tema que pretenda expresar la película. Es el caso del film de tipo documental y el que se basa en el drama, ambos han sido considerados esenciales para el tipo de idea que busca expresar el film. El documental, se consideró en su momento como perteneciente al sistema objetivo total. Las imágenes variaban unas en relación con las otras, mostrando una interacción universal en las imágenes-movimiento. Por su parte, el drama se le reconocía como el otro sistema, el subjetivo. En éste se sustituye la idea de una homogenización de las imágenes en las que todas variaban en sí mismas, por una interacción de las imágenes en las que variaban en función de una imagen privilegiada, como la del personaje principal del film o cualquier otro personaje³⁶.

Pero luego se logra ver una especie de unificación donde los dos sistemas se unían en la imagen-movimiento. En el fondo, aquellas imágenes que eran de carácter documental, es decir objetivo, se adaptaban en procesos de dramatización donde se mostraba el otro sistema. Estos dos procesos en un

³⁵ Ibíd. Pág.210

³⁶ Cfr. Ibíd. Pág. 211

principio se mostraron en la escuela francesa con la creación de films donde se lograba la identificación de lo documental y lo dramático, por medio del oficio y la pasión. Mostrándose en escena el oficio como aquella actividad en la que un personaje actúa, lográndose percibir en una universal variación e interacción, y la pasión, como aquellas imágenes donde el personaje que pasa a ser un centro privilegiado, muestra su subjetivación respecto a las otras imágenes por medio de la emotividad. Esto lo representa en el film por medio de dos estados: el líquido y el sólido, mostrándose el primero como aquel donde el agua muestra una universal variación e interacción y el segundo, aquel que enseña los sentimientos terrenales expresados por un personaje a través de la imagen. Aquí se logra ver la función de la cámara en el film, ésta que se muestra como una conciencia-cámara se “convertía en un *reume*, porque se actualizaba en una percepción fluyente y de este modo alcanzaba una determinación material, una materia-flujo”³⁷.

Por otra parte, el cineasta Vertov con la propuesta de un cine-ojo, cambia totalmente esa idea, al mostrar que la cámara puede hacer con el cine un conjunto de imágenes que actúan y reaccionan entre sí unas en función de las otras, en todas sus partes y caras sin importar la posición en que se filma, ni las tomas. Esa postura se corrige al considerar que no es únicamente la cámara la que ayuda a la creación de un film, sino ella junto con el montaje son los encargados de presentar la percepción de las imágenes en movimiento. Si la imagen líquida con su reflejo era perteneciente a lo objetivo donde se lograba ver una universal interacción de las imágenes unas con otras, que dejaba ver una división entre la tierra y las aguas. Entonces lo sólido se consideraba como lo parcial, lo subjetivo donde las imágenes varían según un punto de vista privilegiado, que se mostraba a través de la cámara-conciencia. Esta cámara se convierte en una especie de ojo, pero un ojo no humano, que viene a presentarse como el ojo de la percepción total. A Vertov le parecía insuficiente la imagen líquida como grano de la materia. Él presenta entonces el signo de la imagen cinematográfica en el grama. Es por

³⁷ Cfr. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Óp. Cit., pág.121

medio del fotograma que se logra un nuevo tipo de percepción, sea esta la percepción gaseosa, en tanto viene a ser una creación tomada y sacada en el interior de las cosas y para todos los puntos del espacio³⁸.

Según lo anterior, se puede ver que Deleuze intenta justificar la existencia de las imágenes subjetivas y objetivas en el film, y cómo se muestran en diferentes formas, o estados, señalando los estados líquido, sólido y gaseoso como presentes en el film. Así pues, después de señalar la existencia de una cámara-ojo, se puede decir que es ésta junto con el montaje los encargados de entrelazar las imágenes para que de alguna forma todas interactúen entre sí de manera universal.

Finalmente, podemos ver que tanto en la práctica como en la teoría, la relación cine y filosofía se hace manifiesta en cada escena descrita a lo largo del texto. No queda duda, que la conexión encontrada entre la filosofía y el cine reside en la posibilidad de mostrar a través de la imagen-percepción todos los sentimientos, emociones, pasiones, decisiones, ilusiones y fantasías a las que se enfrenta el hombre cada día. De ahí que demos paso a un tercer y último capítulo en el que se quiere demostrar de forma más explícita esta relación a través del análisis del film, *El pianista*, en el que más hacer un análisis filosófico, lo que realmente se intenta es llevar al lector a presenciar la vivencia de un film

³⁸ Cfr. Ibíd. Pág. 128

3. EL FILM Y LA IMAGEN PERCEPCIÓN

Después de haber expuesto la relación entre nuestras disciplinas, a saber: el cine y la filosofía, queda claro que ambas se entrelazan. El cine nos muestra aquello que la filosofía investiga e intenta responder a través del conocimiento del hombre. Ya hemos dicho que lo esencial del cine, es su carácter innovador, es decir, éste a través de las imágenes nos transporta, nos lleva hasta la imaginación, y muchas veces más allá, nos permite reflexionar a través de la pantalla grande sobre la existencia del hombre en el mundo.

Por medio del cine nos proyectamos hacia aquellas fantasías que sólo la pantalla grande nos puede mostrar, ya que las hace posibles. Por eso, a continuación nuestro interés será el de presentar el análisis de un film donde se intentará dejar plasmado la versatilidad del cine en cuanto a la creación de pureza, ¿en qué sentido? En el sentido de que por medio del film *El pianista*, se podrá mostrar algunas de las diferentes técnicas utilizados en un film para poder llevar a cabo la creación de pureza. Las representaciones que muestra el cine son llevadas a cabo a partir de una idea, esa idea se va desplegando a través de las imágenes por medio del montaje y es finalmente éste el que permite mostrar la primicia de un director al momento de realizar el film. Se podría decir que un film es la realización de un compendio de ideas fantásticas realizadas por un hombre (director) para otro hombre (espectador). Un film como ya se había dicho, consta de imágenes-movimiento, y son estas imágenes las encargadas de transmitir dicha idea. El término de creación le pertenece en su totalidad. Veamos por qué.

3.1 El pianista

3.1.1 Ficha técnica

Título: El pianista

Dirección: Roman Polanski

Producción: Roman Polanski, Robert Benmussa, Alain Sarde, Gene Gutowski.

Guión: Ronald Harwood (Adaptación)

Władysław Szpilman (Libro)

Música: Wojciech Kilar. Contiene obras de Frédéric Chopin, Ludwig van Beethoven y Johann Sebastian Bach

Sonido: DTS Dolby Digital

Fotografía: Pawel Edelman

Montaje: Hervé de Luze

Protagonistas: [Adrien Brody](#), [Thomas Kretschmann](#), [Frank Finlay](#), [Maureen Lipman](#), [Emilia Fox](#), [Ed Stoppard](#), [Julia Rayner](#), [Jessica Kate Meyer](#).

País: Alemania, Francia, Polonia, Reino Unido

Año: 2002

Género: drama

Duración: 150 Minutos

Productora: [Studio Babelsberg](#), [Canal+](#), [StudioCanal +](#)

Distribución: Focus Features

Universal Studios

3.1.2 Descripción

El pianista es una película que se sitúa en la época de la segunda guerra mundial, el personaje principal del film es Wladyslaw Szpilman un hombre cuya vida se desarrolla en el contexto caótico de la guerra en el país de Polonia. Szpilman es

un hombre de origen judío quien vive con una pequeña familia en un barrio humilde de la ciudad, él era considerado uno de los mejores pianistas de su país.

Un día Szpilman se encontraba trabajando en la estación de radio, tocaba el piano con tanta pasión cuando de repente bombardean la estación. Luego de eso él regresa a su hogar. Allí su familia se prepara para huir del país, sin embargo oyen en la radio que la guerra acabará pronto, por ese motivo deciden quedarse y celebrar. Pero lo que no saben es que esa decisión define el momento crucial en el que su vida les cambiará totalmente. Se da un quiebre en la vida del hombre debido a su origen. Recordemos, que en ese entonces, en Alemania, a los judíos se les era considerados seres despreciables. De ahí que el control a la masa judía tanto en lo económico, social y político, se hiciera más extensivo y represivo. La crisis económica era persistente en el hogar. Por este motivo, Szpilman lo poco que podían conseguir, le tocaba encubrirlo para que no se les fuera arrebatado por los Alemanes y así pudieran tener con que alimentarse.

Posteriormente, la igualdad y posición que tenían los judíos se fue subordinando, ya sus derechos era contados y su vida era totalmente limitante. En el año 1940 los obligaron a trasladarse al Gueto de Varsovia. Lugar de persecuciones, humillaciones, hambre, miedo, torturas y muertes. Después los judíos son deportados al campo de exterminio de Treblinka, de donde Szpilman es salvado por un policía judío conocido de la familia. Una vez sacado de las innumerables personas con rumbo a la muerte, Szpilman sobrevive pero queda completamente solo. Inicia a trabajar de obrero en el gueto, primero cargando ladrillos y luego en la despensa. Estando allí, los nazis anunciaron que cada día un judío podría salir a la ciudad y comprar cierta cantidad de comida, hecho que aprovecharon los mismos judíos, ya que fueron planeando la organización de una lucha contra los nazis. No obstante, Szpilman decide huir de ese lugar y en una oportunidad se embarca en busca de algunos amigos que no eran judíos: entre ellos estaban unos amigos suyos artistas y quienes eran parte de la resistencia: Janina que era

cantante y Andrezej que era un actor, quienes lo ubicaron en un lugar que al parecer era seguro y quedaba en frente del Gueto donde se llevaba a cabo la lucha de resistencia. Allí presencia los horrores cometidos en la guerra por los nazis y es testigo de la muerte de casi todos los rebeldes ubicados en el Gueto. Por errores cometidos le toca huir y llegar donde una amiga llamada Dorota, que precisamente había conocido en el bombardeo de la radio estación. Ella junto a su esposo lo ayudan a esconderse. Sin embargo los nazis y las armas no eran sus únicos enemigos, estuvo a punto de morir a causa de enfermedades y la desnutrición.

Posteriormente, Szpilman se esconde tras las ruinas de unas casas, Allí, estando en lo más recóndito y cercano a la muerte, donde el hambre y el frío eran ahora los principales enemigos, encuentra una lata de pepinillos, cuando la intentaba abrir, ésta cae en los pies de un capitán nazi, quien lo descubre pero no lo asesina, sino más bien siente curiosidad por saber cómo ha sobrevivido, y en preguntar datos de la vida de Szpilma. Cuando se entera que es pianista, le pide que toque algo para él. El capitán queda tan sorprendido con la interpretación, que más adelante le lleva comida al pianista y también le obsequia su chaqueta para abrigarse del frío.

Tiempo después los alemanes inician su retirada, pues aparecen refuerzos de las tropas polacas y soviéticas. El pianista casi muere en su encuentro con las tropas debido a que llevaba puesto el abrigo del alemán. Sin embargo, a pesar de la persecución que le hacen él logra comunicarles a las tropas aliadas que es un judío y que lleva el abrigo solo por protección. Al final, Szpilman vuelve a trabajar en la radio polaca y la escena final muestra a Szpilman convertido en un pianista muy famoso interpretando una pieza de Chopin para una gran audiencia en Varsovia.

3.1.3 Análisis

Hay que tener en cuenta que la película *El pianista* es un film dirigido por Roman Polanski y está basado en una historia real. Cabe aclarar que el fin de este análisis no es utilizar por completo la trama argumentativa de la película, sino más bien tomar algunos momentos, escenas del film donde se logre ver las distintas situaciones en las que se desenvuelve el personaje principal, en este caso a Szpilman, y ver como él logra afrontar dichas circunstancias, teniendo en cuenta la influencia del director, ya que de él dependen las diferentes técnicas y tomas de las distintas imágenes para su realización. De este modo, se intentará analizar el film retomando algunas ideas de Deleuze ya expuestas.

Bien se sabe, que no se puede extraer la verdad de una imagen cinematográfica, pero de alguna manera sí es posible pensar ésta filosóficamente a partir de la imagen en movimiento. El hecho de pensar y reflexionar sobre las ideas propuestas en un film deja ver lo rico y abundante que resulta ser éste para el espectador. La singularidad del montaje como recurso principal del lenguaje cinematográfico varía según el director de cine y su idea. Para Deleuze, el cine resulta ser utilizable para explicar logros filosóficos que se pueden formular o reformular, ya que por medio del cine, se pueden entender conceptos como el tiempo, la memoria, el movimiento y la acción. El cine se puede tomar como una reflexión sobre las posibilidades humanas de crear conceptos sobre experiencias en su existencia. Esto se logra ver en *El pianista*, película donde prevalecen las situaciones emocionales que presenta el protagonista, como el miedo y la soledad. En este sentido, el cine como lo plantea Deleuze, va a establecer es una analítica de la imagen, en donde se emplea una metodología novedosa la cual se practica en diversas maneras.

Se había dicho que existen tres tipos de imágenes, a saber: la imagen- acción, imagen-afección, y la imagen-percepción. En este trabajo nos enfocamos

principalmente en esta última partiendo de la idea que bajo este tipo de imagen se desarrollan las otras dos, a continuación será necesario ofrecer una pequeña definición de estos tipos de imagen para mostrar cómo se presentan estas en el cine y de qué manera influyen en la comprensión de una imagen- percepción en el film *El pianista*.

Para empezar, La imagen-acción se muestra a través del cine usando el plano medio. Este plano capta al personaje más o menos desde la cintura hacia arriba, mostrando algunas características particulares de su vestimenta, posturas, manías y gestos; pudiendo incluir en el encuadre que se hace otros elementos, incluso otro personaje, un ejemplo de ello se da cuando Szpilman va caminando por la calle junto a Dorota su fiel admiradora, ahí se logra ver como se intenta mostrar la manera en que estos dos personajes entablan una conversación que poco a poco va corriendo con más fluidez. Lo que no permitiría un primer plano que sólo capta el rostro o el plano de conjunto que se encarga de mostrar más bien un estado de cosas; sin embargo, estos dos planos mencionados sirven para expresar los otros dos tipos de imágenes: imagen-afección, que corresponde al primer plano; e imagen-percepción, al plano de conjunto.

Dado esto, los dos pares de imágenes: imagen-afección e imagen-acción se diferencian, no solamente en el tipo de plano con que se toma la imagen, sino además las cosas que cada una de estas imágenes busca expresar y como las tomamos en nuestra percepción. Por un lado, dice el mismo Deleuze, que la “La imagen-afección (...) es (...) un tipo de imagen y un componente de todas las imágenes”³⁹. Por ende la imagen-afección, es especialmente idealista, así pues podemos decir que este tipo de imagen busca desprenderse de cualquier tipo de determinación que le pueda hacer el observador, lo que busca una imagen tal es mostrar la esencia misma de las cosas. Además al mostrar una imagen en la que el artífice de esta busca desprenderla de todo tipo de determinación, de mostrar

³⁹ Ibíd. Pág. 131

un afecto en su esencia, sin miramientos de la época en la que se desarrolla la historia, del género del personaje o de cualquier otro tipo de determinación, alcanza entonces una universalidad. Por ejemplo, Polanski nos muestra una historia, unas circunstancias específicas y hasta un lugar particular en el mundo (Polonia) pero desprende de todo aquello un componente universal, es decir, la esencia misma de la destrucción y la maldad, una maldad universal que podría ocurrir en cualquier otra época y en cualquier otro lugar del mundo porque lo que nos muestra es la maldad pura. Cuando de cine se trata el cineasta ha encontrado dos medios de lograr ese efecto, como lo muestra Polanski, por un lado muestra el rostro de Szpilman al inicio del film cuando éste toca el piano con tanta delicadeza y de repente se da inicio a un bombardeo, allí se muestra un primer plano en donde prevalece la cara de Szpilman y éste a pesar del caos continua interpretando la música como intentando expresar que a pesar del desorden la música puede silenciar y tranquilizar todo. Se muestra entonces su sentimiento de angustia y preocupación, de esta manera se saca de la particularidad y lo lleva a mostrar su pasión por la música en toda su esencia. Pero además esta escena también logra mostrar lo que Deleuze llama un lugar cualquiera, pues si nos detenemos a mirar el lugar donde se lleva a cabo es una radio estación cualquiera.

La imagen acción, por su parte refiere a la realidad, cobra una especificidad espacial y temporal, además que remite a un estado de cosas único, una situación, un tipo de comportamiento particular. La idea de este tipo de imagen es mostrarnos y dejarnos bien claro que esa imagen hace parte del conjunto de historias particulares dadas en un lugar determinado. Por esto un plano medio, es buscado por el cineasta para buscar esa particularidad, puede enfocar al personaje, pero con un vestuario muy particular de una época, un lugar muy determinado gracias a las cosas que muy apropósito saben poner ahí para que las detalles también hablen por el personaje, por lo cual se puede decir que el medio

en este sentido cobra una importancia vital, ya no es un lugar cualquiera, sino un lugar determinado.

Ahora bien, cabe aclarar que una película no se compone únicamente de imágenes-acción, o imágenes-afección o imágenes-percepción, sino que las tres pueden converger en una misma película, aunque a unas se les dará más preponderancia que a otras dependiendo del tipo de efecto que se quiera causar en el espectador o del tema que pretenda expresar el film, pero una cosa si es segura y es que la imagen-percepción resulta ser la principal, puesto que es gracias a ella que tanto el film como el espectador se relacionan el uno con el otro, es gracias a esta última que es posible la unificación de todas las imágenes.

Estas escenas, que ofrece la película de Polanski, presentan distintas formas y estructuras debido al montaje, y hacen referencia a la manera como el cineasta juega con las acciones, circunstancias y realidades en las que se haya el personaje principal. Todas las imágenes se entrelazan y unifican para la creación de una historia, la historia de Szpilman. Que al fin de cuentas no es más que una reproducción, al igual que el movimiento, resulta ser la reproducción de una historia de vida. Gracias al cine podemos retomar y de alguna forma vivir y presenciar hechos sucedidos en el pasado y que por más que intentamos padecerlos no lo haríamos sin la presencia de un film.

El film de Polanski presenta una cantidad de imágenes que oscilan en la distinción de situaciones objetivas y subjetivas que son llevadas a cabo por la cámara y cada uno de sus encuadres, haciendo con ello la producción de una historia, que si bien podría ser ficticia, en este caso resulta ser real. Tanto las imágenes objetivas como las subjetivas son producto de una experiencia de vida, la supervivencia de un hombre en la segunda guerra mundial, tema que ha sido objeto de estudio en muchas áreas. Veamos pues, como se presentan estos dos tipos de imágenes en el film.

La cámara enfoca en un primer plano unas manos deslizándose por un piano, se escucha una melodía de Fryderyk Chopin, luego se desplaza suavemente hasta alcanzar un plano medio de un hombre que logra conmover con sus gestos y expresiones. Es el pianista. Su cara no transporta sino pasión y placer por su interpretación. Luego se observa el entorno de la escena, es un estudio de grabación, una estación de radio en ella se encuentra sólo Szpilman y el locutor de la radio, todo es tan sublime, solo se siente el goce por la melodía, cuando de repente un fuerte estallido se apodera del lugar y abre paso a la destrucción y el desconcierto, produciendo una pequeña herida en el sujeto. Esta primera escena deja ver lo que será el cambio rotundo de una vida pacífica a una época de crisis e inestabilidad. Aquí Polanski permite dar cuenta a través del primer plano los diversos tipos de emociones que puede llegar a sentir un ser humano en corto tiempo. Esta escena presenta tres tomas en las que predomina la imagen objetiva. Lo que se haya dentro de la estación de radio pertenece a un conjunto, el pianista se haya dentro de ese y las tomas realizadas no son más que imágenes vistas desde alguien que no pertenece al conjunto, es decir, por el espectador. De allí que éste pueda llegar a sentir conmoción y fragilidad por las circunstancias en las que se haya el personaje principal.

Se nos muestran las manos en un primer plano. Se les da mucha importancia ya que representan el trabajo y la habilidad del pianista. Al fin de cuentas es gracias a sus manos y su capacidad de tocar tan bellamente el piano que logra subsistir y salir con vida del holocausto. Éstas eran lo único con lo que realmente contaba para vivir, esto se puede constatar cuando estando en el campo de concentración su trabajo fue tocar el piano, hecho que le ayudo a evadir las cámaras de gases. Como también lo fue cuando al tocar la melodía de Chopin al final del film logró conmover al capitán nazi. En este sentido se logra ver por qué Polanski decidió iniciar la película con la escena de las manos y el piano, éste representa la salida, al parecer la única salida de ese mundo lleno de maldad, un escape de la realidad

del protagonista a otro universo. Este instrumento es un elemento simbólico que representa una expresión artística dentro del mundo de Szpilman.

Posteriormente, el director presenta una imagen que se da en el Gueto, se encuentra cenando el pianista junto a su familia, cuando de repente oyen el sonido de motores de autos y todas las luces de los edificios se apagan rápidamente. Los nazis suben al edificio del frente y justo en el apartamento que da frente al de la familia de Szpilman encienden la luz. Allí se encuentra una familia de judíos sentados en la mesa, un nazi le exige que se pongan de pie, todos obedecen, excepto un miembro de la familia que es inválido. Como forma de castigo por no obedecer las órdenes de un nazi, lo avientan por la ventana. El judío muere instantáneamente. Polanski encuadra esta escena en un plano en conjunto, pero lo hace desde una perspectiva subjetiva, es decir, la cámara nos muestra tal cual Szpilman y su familia ve los sucesos. Así pues lo que se presenta es una imagen subjetiva, pues quienes ven la escena del homicidio son personajes que pertenecen al mismo conjunto, al del Gueto. Así pues, Szpilman, su familia y por supuesto el espectador, logran hacer una sustracción en la imagen, ya que su mirada se dedica exclusivamente a retener aquello que les interesaba, a saber, lo que le acontecía al inválido.

Otro tipo de imagen subjetiva se da cuando Szpilman se haya escondido en un lugar frente al Gueto, desde allí puede ver toda la panorámica de los enfrentamientos hechos por la resistencia y los nazis. Se logra ver por medio de un plano en conjunto los distintos nazis disparando y lanzando bombas al Gueto. Al instante se pasa a Szpilman observando la escena. Se pasa de una imagen subjetiva a una objetiva y viceversa. Aquí se logra ver el devenir recíproco que se manifiesta en los dos polos. Y esto es por lo que Deleuze llama a la Imagen-percepción una imagen semi-subjetiva.

Vemos pues, como en las pocas escenas analizadas encontramos realizadas las distintas imágenes-movimiento. Imágenes activas y afectivas, que se entrelazan entre sí para realizarse de forma universal. Este film utiliza constantemente los dos polos, unas veces se desarrolla escenas en imágenes objetivas y otras veces en imágenes subjetivas, lo que demuestra que el cine presentado como imagen-movimiento se desarrolla en imágenes semi-subjetivas que desplazan al espectador a vivir y sentir la película de una forma más directa. La historia narrada en *El pianista*, resulta ser suficientemente conmovedora como para hacer sentir al espectador y transportarlo al lugar y momentos en que realmente ocurrieron los hechos para vivenciarlos como si fuese parte del presente.

CONCLUSIONES

Considerando de esta manera lo anteriormente dicho, se puede decir con plena seguridad que existe una relación entre la filosofía y el cine. Parte de esta relación se justifica en el hecho de que ambas se centran en comprender y analizar la existencia del hombre y lo que lo rodea, la una desde el pensamiento y la razón y la otra desde las imágenes. Así, es preciso finalizar el análisis de este trabajo con las siguientes afirmaciones.

Para empezar es necesario recordar que una de las cosas que relaciona a los dos temas tratados es que juntos se encargan de la idea de creación: la filosofía se ocupa de crear síntesis de conceptos, y el cine por su parte, de crear pureza a través de las imágenes. El cine toma de la realidad opiniones, situaciones y actitudes del ser humano para hacerse posible y crear así pureza. La idea de movimiento es prueba de ello, ya que fue uno de los pilares que permitió el paso del cine a la filosofía. El concepto de imagen-movimiento planteado por Deleuze muestra cómo anteriormente se tenía una conceptualización errónea del movimiento en la que se le confundía con el espacio recorrido. Pero esto cambió con la llegada del cine. Ahora las imágenes en sí mismas contienen movimiento, tienen la posibilidad de cambiar en cada una de sus partes y por ende logran que el todo cambie. Se conoce entonces al cine como reproductor de movimiento que se da a través de cortes móviles que originan un cambio en tanto su durabilidad.

Por eso uno de los pilares de toda la teoría deleuziana del cine es el concepto de la imagen-movimiento. Gracias a esto, Deleuze denominó una sucesión de imágenes, como la imagen-percepción, la cual permite ver la notable relación existente entre la filosofía y el cine, pues lo que se logró ver es que el cine es un creador de percepción pura, dimos cuenta que no sólo muestra una percepción subjetiva u objetiva, sino una percepción semi-subjetiva que se logra a través de la cámara.

La relación entre el cine y la filosofía es, pues, una relación entre la imagen y el concepto. Un film nos muestra y transmite aquellos conceptos de la filosofía que resultan ser un poco abstractos, que si a veces no resultan fáciles de entender, el cine lo muestra a través de las pasiones, sentimientos y problemas existenciales de un hombre determinado. Un claro ejemplo de ello es *El pianista*, que resulta ser un film donde temas filosóficos como la libertad, el miedo y la maldad hacen presencia a través de una imagen.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff, Barcelona: Editorial Paidós, 1984

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

BADIOU, Alain. *Pensar el cine 1: imagen ética y filosofía*. Compilación y prólogo a cargo de Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial, 2004.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI. ¿Qué es la filosofía? Traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Editorial Anagrama, 2001

_____, *La imagen-Tiempo, estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff, Barcelona: Editorial Paidós, 1987.

_____, *Cine 1. Bergson y las imágenes*. Traducción y notas del equipo Buenos Aires: Editorial Cactus, 2009.

DURÁN CASTRO, Mauricio. *El cine como máquina de pensamiento*, (tesis de maestría) Pontificia Universidad Javeriana. 2008. Extraído: 9 enero de 2012, desde: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/filosofia/tesis55.pdf>

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *El espectador frente a la pantalla: Percepción, identificación y mirada*. Extraído: 18 de febrero de 2012, desde: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-espectador-pantalla.pdf>

FILMOGRAFÍA

Fernando Meirelles (2008) *Ceguera*

James Cameron (1997) *Titanic*

Roberto Benigni (1997) *La vida es bella*

Roman Polanski (2002) *El pianista*

Steven Spielberg (1993) *La Lista de Schindler*