

La condición cinematográfica. Apuestas estético-filosóficas y políticas en el quehacer cinematográfico



The film maker condition. Aesthetic-Philosophical and Political Bets in Cinematographic Work

Miguel Á. Díaz Jiménez

Boliviano. Magíster en Filosofía por el Centre Sèvres, Facultés Jésuites de París - Francia. Docente de la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Docente-investigador en el Instituto Latinoamericano de Misionología ILAMIS de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo".

angelicos30@hotmail.com

DÍAZ JIMÉNEZ, Miguel (2012). "La condición cinematográfica. Apuestas estético-filosóficas y políticas en el quehacer cinematográfico". Punto Cero, Año 17 – N° 25 – noviembre 2012. pp. 55-64 Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Cochabamba.

Resumen

La consideración del cine en el concierto de las producciones artísticas tanto clásicas como modernas supone un tratamiento sobre las artes mismas, en cuanto que en (a partir de) el cine se opera una reinterpretación de la idea misma de "arte". En efecto, en cuanto invención moderna y arte del siglo XX, el cine reclama algo más que un reconocimiento estético respecto a las otras artes. Por su misma especificidad, el cine contiene exigencias estéticas que van al fundamento mismo de las artes. En ese entendido, la condición de "arte industrial" no parece revelar la peculiaridad estética del cine, sino apenas un carácter general motivado por una tendencia clasificatoria de historia del arte. Por esa razón, se hace imperativa la necesidad de comprender aquel sentido de arte que el cine inaugura y desde el cual se comprende a sí mismo y permite comprender las artes modernas.

Palabras clave: Cine, arte, estética, creación, arte industrial, resistencia, sociedad de control.

Abstract

The understanding of the artistic classic and contemporary film productions suggests its treatment as arts, because the cinematographic work operates a reinterpretation of the art idea itself. Thus, as a 20th century modern invention and art, cinema demands something more than an aesthetic judgment respect the other arts. By its specificity cinema has aesthetic demands that go to the very foundation of the arts. Therefore, its "industrial art" status does not reveal its aesthetic peculiarity, but just a general character motivated by a qualifying trend of art history. For that reason, we need to understand that sense of art that cinema opens and from which it understands itself and allows understanding modern arts.

Keywords: Cinema, art, aesthetic creation, industrial arts, resistance, social control.

Résumé

La considération du cinéma dans le concert des productions artistiques classiques et modernes suppose la compréhension de l'art, puisque le cinéma opère une réinterprétation de l'idée même de « l'art ». En effet, en tant qu'invention de la modernité et art du XXème siècle, le cinéma demande quelque chose de plus que la reconnaissance esthétique face aux autres arts. D'après sa même spécificité, le cinéma contient des exigences esthétiques qui vont à la base même des autres arts. Dans ce sens, la condition « d'art industrielle » ne semble pas révéler la singularité esthétique du cinéma, mais seulement un caractère général motivé par une tendance classificatoire de l'histoire de l'art. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de comprendre ce sens de l'art que le cinéma inaugure et d'après lequel il se comprend à soi-même et permet aussi de comprendre les arts modernes.

Mots – clés: Cinéma, arts, création esthétique, arts industrielles, résistance, contrôle sociale.

Introducción

La aparición del cine entre las artes modernas del siglo XX, se constituye en un asunto que tiene que ver con la modernidad misma del siglo XX, con las apuestas culturales, estéticas y sociales con las que ésta está obligada a cumplir. No por nada, a la hora de referirse al cine, salta a la vista el estatuto que en principio se le asigna, a saber: aquel de “arte industrial”. El surgimiento de la cinematografía coincide, en efecto, con la inauguración de una era industrial precedida por la revolución de la ciencia moderna, que marca significativamente la configuración mundial, sobretodo, a partir del siglo XX.

En ese contexto, la invención del cine¹ resulta sin duda alguna parte de la producción industrial orientada a la satisfacción de necesidades del mundo moderno, entre ellas aquella del entretenimiento. Bajo esas condiciones, difícilmente podía hablarse del cine en términos estrictamente de “arte”. No obstante sus condiciones materiales bajo las cuales se intentaba reducir su valor a simple invento del siglo XX, su capacidad productiva y de convocación de un “gran público”, muy pronto, le fue reconocido el estatuto de arte, aunque muy diferente de las demás artes².

Conviene ponderar en este punto la afirmación de Marrati cuando sostiene que el cine “Ha sido un arte, pero también ha acompañado a generaciones enteras en la vida cotidiana. Arte *moderno*, al menos porque ha conseguido ser, como ningún otro arte en el siglo, una parte de nuestras vidas” (MARRATI 2006: 13). La intuición de fondo de ese enunciado pone el acento en la singularidad del cine respecto a otras artes emergentes o ya constituidas del siglo XX, puesto que en esa singularidad se juega la cualidad del cine de “acompañar generaciones en la vida cotidiana” y, en consecuencia, llegar a formar “parte de nuestras vidas”. En esa perspectiva, se hace inevitable la confrontación con una concepción tradicional del arte, según la cual la apreciación correcta de una producción artística pasa por una capacitación adecuada que, bajo códigos estrictos de valoración, restringe su público a ciertas élites.

La condiciones tecnológicas de aparición del cine permiten entrever forma(s) alternativa(s) de pensar el “arte” en el siglo XX. De hecho, y como se verá más tarde, gran parte de las artes modernas se vieron beneficiadas por esa reforma en la concepción del arte inaugurado por el cine. Ahora bien, conviene entonces preguntarse en virtud de qué se le asigna tanta importancia al cine en el siglo XX, o bajo qué criterios el cine alcanza un sitio determinante entre las artes modernas del siglo, en definitiva: cuál es la especificidad de cine que hace de éste justamente una “novedad” y “un rasgo esencial” del siglo XX (Ibíd.). Estas y otras tantas interrogantes, obligan, de este modo, a encarar un estudio minucioso de las condiciones internas de aparición y constitución del cine en tiempos modernos.

1. El problema del cine como “arte industrial” y su estatuto estético entre las artes modernas

El reconocimiento del cine como “séptimo arte” respecto a las artes tradicionales a las que sucede en el orden de aparición, parece denotar la peculiaridad de una invención moderna irreductible a sus condiciones materiales de producción. En efecto, el cine, más allá de un mero mecanismo complejo de proyección de imágenes para entretenimiento de un público, quiere reivindicar para sí una posición estética, particularmente en cuanto al arte se refiere. Esta apreciación no viene sin problemas puesto que las artes tradicionales, al menos aquellas que advienen en el siglo XX (la música clásica, el ballet, el teatro, la literatura, etc.), marcan pautas de valoración artística en las que difícilmente el cine puede reconocerse. No es que el cine deje de ser arte, sino que a éste le toca buscar por sí mismo una noción de arte que le conceda “carta de ciudadanía” entre las producciones artísticas de larga data. Difícil asunto si los cánones ya están rígidamente establecidos. Pese a esa dificultad, en un afán de clasificación propio de la historia del arte, el cine acaba siendo reconocido como “arte industrial”. En cuanto tal, en el cine se deja traslucir su doble naturaleza técnica y artística,

que en modo alguno resuelve el problema de su estatuto estético.

De un modo general, resulta evidente que la materialidad cinematográfica viene a constituirse en un condicionante fundamental de su producción artística. Las razones son simples: los costos de su realización técnica, la cantidad y variedad de elementos y el personal que todo ello moviliza suponen una producción altamente compleja sin cuyo dominio difícilmente llegaría a conseguirse imágenes cinematográficas, y mucho menos imágenes artísticas. La producción musical o literaria no tiene el imperativo de tales condicionantes materiales. Su simplicidad permite un dominio acorde con el fin artístico pretendido. Justamente en ese punto el cine se separa de las otras artes, y por ese motivo Alain Badiou termina sosteniendo que “el cine es un arte absolutamente impuro y lo es desde sus comienzos. Por que el sistema de sus condiciones es un sistema material impuro” (BADIOU 2004: 64). Badiou se refiere al condicionante monetario que haría del cine una “inversión” que empañaría en cierta forma su valor estético. De ahí que en el cine salga a relucir un carácter “industrial”. Ahora bien, no obstante esa condición de “impureza” del procedimiento cinematográfico, Badiou insiste en decir que “el cine comienza por una infinidad pura, y el trabajo del arte es extraer de esa impureza algunos fragmentos de pureza, una pureza local” (Ibíd.: 65). Desde esa perspectiva se entiende que “lo artístico” en el cine es justamente ese trabajo de “purificación”, esa labor de crear pureza en medio de las condiciones industriales de impureza. La introducción de mayor tecnología en el cine (tercera dimensión, efectos especiales, etc.) no hace más que dificultar en cierta medida ese trabajo de purificación, pero por eso mismo las propuestas artísticas son mayores. Es decir: a mayor cantidad de elementos y procedimientos técnicos, mayor posibilidad de potencial artístico, siempre y cuando el trabajo de “purificación” o simplicidad sea arduo.

Se dijo desde un principio que la especificidad estética reclamada por el cine no va sin dificultades. Su condición de “arte industrial”

viene a ser esta conquista infatigable del cine en pos de un lugar entre las artes, un sitio que no es el mismo que las demás artes comparten entre sí. La lucha constante por abrirse camino entre las artes corresponde a la lucha que se libra al interior mismo del cine: el dominio de la infinidad de elementos de los que se compone el cine, es decir: la purificación de sus condiciones de producción que son vastas y múltiples. Por eso que en definitiva

El cine es una lucha con lo infinito. Una lucha para la purificación de lo infinito: infinidad de lo visible, infinidad de lo sensible, infinidad de las otras artes, infinidad de músicas, infinidad de textos disponibles. El cine en su esencia es este cuerpo a cuerpo con lo infinito de lo sensible. Por lo tanto, es el arte de la simplificación, mientras que todas las demás artes son, en general, la creación de una complejidad. (Ibíd.: 66)

El cine reclama un estatuto artístico para sí en la medida en que logra conseguir una simplicidad en la producción de las imágenes. Este esfuerzo es aún más notable en cuanto involucra el modo propio en que el caos del mundo resuena en el cine. El cine no representa en modo alguno ese caos, ni tampoco lo suprime sino que lo afronta operando una labor de purificación desde la cual se puede ver imágenes que expresan algo. Sin importar si se trata de una caos sonoro o visual, en el cine se produce una transformación de los elementos que finalmente deja traslucir imágenes nuevas capaces de “decir algo”. Los ejemplos se multiplican si se refiere a las imágenes más banales que pudiesen existir como material de uso para la cinematografía. Badiou, a la hora de referirse al ruido, los autos, la actividad sexual y las peleas o tiroteos, no pretende más que identificar imágenes en principio banales que forman parte del caos del mundo, pero que en su tratamiento cinematográfico (purificación) se transfiguran de tal modo que logran contribuir a la construcción artística de un film.

Desde esa caracterización estética del cine, Badiou no duda en referirse al cine en términos de tratamiento de una “imagería

contemporánea” en virtud de una producción de imágenes cinematográficas con las que luego se expresa a su público, de ahí esa gran familiaridad entre el cine y las masas, y por eso mismo la comprensión del cine como “arte de masas” (Cf. *Ibíd.*: 69). Éste es un rasgo a notar igualmente al momento de distinguir la especificidad artística del cine respecto a las otras artes. En efecto, eso es lo que a una cantidad de espectadores les permite hacerse de un juicio luego de asistir a la proyección de un film, a diferencia de un público selecto de conocedores de la pintura u otras artes, que se hacen de un juicio a partir de una formación específica.

En razón de esa fuerte afinidad entre el cine y el mundo contemporáneo de cuya imaginaria se sirve la producción cinematográfica, no podemos aún establecer la diferencia entre un gran film y un film puramente comercial. La distinción se hace a partir del tratamiento de ese material sensible³, de esa imaginaria contemporánea. Si el cine se limita en su esfuerzo a solamente reproducir imágenes del mundo (ruidos, diálogos, relaciones, etc.) sin mayor tratamiento, eso revela que el propósito de purificación absoluta no siempre es bien logrado. Aquí cabe reconocer que nunca hay un logro absoluto de esa pureza (lo cual finalmente conserva al cine en su especificidad en cuanto “arte de masas”), es decir: no hay un dominio total de los materiales. Sin embargo, no se trata de una imperfección estética, que vendría de la tentación de comparar al cine con el resto de las artes, sino de la más propia especificidad artística que el cine reclama para sí, a saber: el combate inagotable que el cine libra en virtud de una conquista artística de la pureza, de la simplicidad.

En el cine no hay un triunfo definitivo, triunfo pese a los logros obtenidos, pero tampoco hay una derrota total que impida seguir en combate contra la impureza. En ese combate artístico al interior de cine, se distingue en consecuencia un buen film de aquel que no lo es; en palabras de Badiou: “un gran film es un film donde hay muchas victorias. Algunas derrotas y muchas victorias. Y por eso un gran film tiene algo de heroico, porque realmente es un batalla y una victoria” (*Ibíd.*: 71). Así pues, para nadie es

extraño que en un film se tenga una imagen pura que logra desprender una experiencia única e irrepetible después de la *cual ya no pensamos igual, no volvemos a ser los mismos, simplemente ya nada es como antes*. Estas y otras expresiones revelan con acierto esas victorias artísticas del cine. Aun los materiales más violentos, obscenos, escalofriantes, incluso absurdos pueden dejar traslucir imágenes conmovedoras, emocionantes, cautivadoras, intensas gracias a las batallas que el cine libra contra la “impureza infinita”, en el campo de lo real, del caos del mundo.

Hasta el presente, los resultados obtenidos respecto de la particularidad estética del cine revelan rasgos de una producción artística sin precedentes en el concierto de las artes tradicionales. Ahora bien, aún falta esclarecer ciertos rasgos de esa estética cinematográfica que logren dar razón de la constitución del cine en “arte moderno” *par excellence*, y en consecuencia: “arte característico del siglo XX”. Obviamente eso involucra una comprensión diferente de las artes contemporáneas del cine. En ese marco, el interés de esta investigación se dirige a la comprensión de aquello que en el cine se opera con tal innovación que introduce una reconducción de la idea de arte a un modo eminentemente cinematográfico. La respuesta no puede ser otra que aquella que viene de lo propio del cine, de su especificidad.

2. (Re)conducción estética de las artes modernas desde la “especificidad” cinematográfica

Desde la postura de Gilles Deleuze en *Cinéma 1. L'image-mouvement* y *Cinéma 2. L'image-temps* se concentra, y a través de una lectura de Bergson en clave cinematográfica, se asume que la peculiaridad cinematográfica se expresa en modo eminente en los conceptos filosóficos de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*. En el marco de esos conceptos propios del cine, se puede entender a éste como el “arte de las imágenes-movimiento e imágenes tiempo”.

La “imagen”, bergsonianamente entendida, es

liberada de la psicología, es decir de la tiranía de la conciencia, acostumbrada por lo general a formarse una imagen para representar las cosas sensibles que se perciben. Así pues, la imagen no depende más de la mirada de un sujeto, sino que forma parte de un universo inmanente, universo de imágenes entre las cuales la conciencia viene a ser una imagen más entre otras, una imagen-percepción. En el origen están las *imágenes-movimiento*, y eso constituye radicalmente la esencia del cine, un universo cinematográfico de *imágenes-movimiento*.

Desde esa posición resulta comprensible entrever una imagen alejada de toda filosofía de la representación. En efecto, se trata justamente de lograr eso desde el interés deleuziano. El punto de apoyo de estas consideraciones no podía ser otro que aquel que Bergson propone en *Materia y Memoria* cuando aborda explícitamente la imagen en un plano de inmanencia. En ese plano, las imágenes son anteriores a cualquier sujeto, y de ese modo tenemos que las formas de experimentación de las imágenes son infinitas en un universo en el que nada ha sido determinado. El universo cinematográfico, al menos ese concebido en *Materia y Memoria*, se aproxima adecuadamente a ese universo bergsoniano de las imágenes-movimiento. Aunque en *La evolución creadora* el diagnóstico bergsoniano tiende a asimilar el mecanismo cinematográfico a aquel de la percepción natural, donde el movimiento está reducido al espacio, y por ende se trata de un falso movimiento que se despliega en un tiempo abstracto. No hay que perder de vista que se trata de los inicios del cine, es decir del cine primitivo que en sus comienzos aún es deudor de la percepción natural tal como Bergson sostiene⁴. Sin embargo, las intuiciones de *Materia y Memoria* conciben acertadamente con la evolución del cine, el cine moderno, irreductible al modelo de la percepción natural gracias a la introducción de la cámara móvil y otros recursos técnicos. En ese sentido, la imagen cinematográfica contribuye a una liberación del movimiento de una sujeción espacial, y en modo similar se recupera un tiempo cualitativo, la duración,

completamente distinto del tiempo abstracto. Con este precedente quizá convenga reconocer una suerte de experimentación estético-cinematográfica en las artes modernas.

En cuanto a la *imagen* no representativa conviene aquí hacer referencia a las pinturas de Francis Bacon, puesto que en los cuadros de éste tenemos figuras que se resisten a ser captadas en un momento determinado, por eso que en modo alguno podríamos atrevernos a conceder un significado. El puro devenir de esos cuerpos en el cuadro hace que estos se muestren irreductibles a “algo determinado”, una forma definida de la cual extraer un sentido o reconstruir una historia. No obstante su carácter de “extrañeza” e indefinición, su potencial estético se juega en la pura experimentación de sus imágenes: su capacidad de producir expresiones atmosféricas y reinventar los espacios en torno a las figuras en tránsito, en devenir perpetuo.

Respecto al *movimiento*, la consideración de un movimiento real que acontece indisociable de la imagen, revela su anterioridad respecto de la representación subjetiva. Esto acarrea una liberación de la percepción natural acostumbrada a privilegiar lo estable e inmóvil de la realidad. El movimiento que da (*dona*) la imagen cinematográfica no se reconstruye por medio de una sucesión cronológica de poses en un espacio. La capacidad del cine de revelar imágenes sin precedentes e imprevisibles atestigua justamente de un movimiento cualitativo real que se desenvuelve en la apertura de una duración, y por eso mismo permite el surgimiento de algo novedoso. Desde esta manera de entender el movimiento real revelado en la imagen cinematográfica, resulta comprensible la introducción de la danza moderna en el concierto de artes del siglo XX cuya ejecución está completamente liberada del privilegio de ciertas poses como en el caso de la danza clásica, para una pura expresión del movimiento en cuanto tal. Aquí es innegable la influencia ejercida por el género musical en el cine moderno.

La cuestión del *tiempo* resulta ser un asunto

sumamente importante en cuanto que es irreductible a una sucesión de instantes condicionados por un presente. Ésta apenas es una forma de entender el tiempo, una forma en cierta medida superficial. Lo importante aquí es que el tiempo en su relación con la imagen revela un carácter temporal mucho más profundo que el cronológico, que dé cuenta finalmente del cambio. En ese cometido, la noción bergsoniana de duración introduce una temporalidad que progresa en intensidad. Por eso es que desde ese modo de entender el tiempo, el pasado es contemporáneo del presente, en cuanto que conservándose en sí mismo coexiste con el presente. La conservación del pasado no es asimilable a la memoria representativa, más bien se trata de un pasado virtual de contenido siempre creciente. Esta concepción bergsoniana del tiempo queda bien expresada en el cine, por eso mismo resulta permitido entrever posibilidades inéditas de experimentación temporal, tal el caso por ejemplo de las imágenes ópticas, imágenes sonoras, imágenes sueño, imágenes recuerdo, etc. La repercusión de este *otro modo* de experimentar el tiempo repercute innegablemente en las artes, al menos en el teatro moderno, la nuevas formas musicales y literarias donde la linealidad del tiempo cronológico cede el paso a la intensidad de una duración capaz de producir escenas sublimes, tonalidades de un “creciente fértil”, como en caso del jazz, momentos de suspensión como en el relato de la “madeleine” en *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

3. Tiempo de la creación de lo Nuevo

La comprensión del tiempo en virtud de la *duración* bergsoniana se constituye en condición de toda creación. La creación está contenida en un tiempo que involucra el cambio cualitativo constante, aquello por lo cual todo cambia. En esta noción del tiempo se abre la posibilidad de invención puesto que en la duración el *todo que cambia* incesantemente no está dado, sino que deviene y deviniendo produce “lo nuevo”. Este tiempo de la creación

difiere notablemente de aquel tiempo cronológico que remite a la sucesión lineal de instantes que privilegia un presente determinado, y en consecuencia una parte estática del devenir. El tiempo de la creación produce lo nuevo en un pasado y futuro ilimitados en ausencia de un presente de fijo y estático.

En esta suerte de apertura temporal, la imagen acontece en una existencia autónoma y expresiva. De ahí que viene a fraguarse una estética antirepresentacional cuya tarea estrictamente productiva responde más a la pura experimentación que al discurso y la teoría. La imagen cinematográfica remite a esas dos lecturas contrapuestas que se tiene del tiempo. En sus inicios, el cine se reclama de un tiempo cronológico en razón de su asimilación a la percepción natural. Al igual que ésta, el cine primitivo busca satisfacer sus necesidades de conocimiento y acción de acuerdo a recortes (“encuadres”) del mundo en instantes presentes bien definidos. El predominio de la subjetividad en esa operación cinematográfica primitiva declinará con la incorporación de nuevos mecanismos de producción de la imagen, sobretodo, con la aparición de la cámara móvil y la evolución del montaje en el cine de la posguerra. El cine moderno, en contraste con el cine primitivo aún tributario de la imagen de la representación, da cuenta de ese tiempo de la creación que irrumpe en la linealidad del tiempo de lo presente. De ahí la emergencia de la imagen-duración que lejos de establecer una teoría sobre el tiempo, desvela un potencial creador de una estética cinematográfica de la experiencia de la heterogeneidad de la materia, de la multiplicidad de situaciones, de las singularidades imprevisibles, de lo transitorio, de la fragmentación.

4. Acerca de Qu'est-ce que l'acte de création? en clave de creación cinematográfica

La vinculación esencial que Deleuze establece entre la creación artística y la lectura bergsoniana del tiempo a partir de la duración, contiene fuertes resonancias respecto de la

creación cinematográfica. En ese entendido, la particularidad de esta forma moderna de producción estética encuentra una serie de orientaciones en una conferencia ofrecida por Deleuze el 17 de marzo de 1987 a los estudiantes de la Escuela Superior de Oficios de Imagen y de Sonido (FEMIS). Bajo el título “*Qu’est-ce que l’acte de création?*”, la conferencia busca producir momentos de “encuentro” entre la filosofía y el cine en virtud de su semejanza en cuanto pensamientos creadores y poner en evidencia resonancias estético-políticas.

La conferencia tiene como punto de partida una invitación tanto a filósofos como a cineastas para decir lo que cada uno hace a la hora de realizar lo que es propio de su actividad y, de algún modo, en qué términos tendrían que decirse algo el uno al otro⁵. Ante la tentación teórica de subsumir el cine dentro de la filosofía, Deleuze conserva la irreductibilidad de ambos protegiendo celosamente su autonomía y diferencia. Esto no impide que tanto la filosofía como el cine se encuentren gracias a una misma vocación creadora. Aunque las creaciones no son las mismas, Deleuze se sirve de esa capacidad creadora para producir interacciones entre ambos⁶. Aquí el punto más relevante es la capacidad que tiene la filosofía de crear conceptos en virtud de lo cual se permite proporcionarle conceptos propios al cine. De ningún modo se trata de pensar filosóficamente “sobre” el cine. El cine tiene sus recursos para pensar por sí mismo, pero no está entre sus capacidades crear conceptos, por lo cual se ve en la necesidad de acudir a la filosofía.

Ahora bien, por su capacidad de crear bloques de *imágenes-duración*, el cine tiene ciertas “ideas” particulares en su producción. De ahí que Deleuze en su conferencia introduzca una nueva preocupación que tiene que ver con lo que es *tener una idea en cine*⁷. Cuando Deleuze habla de una “idea” en el cine no se refiere con ello a una noción general o un concepto ya elaborado, sino simplemente a la particularidad de aquellos bloques de *movimiento-duración* por medio de los cuales se produce un film; a eso justamente se refiere

cuando dice que una idea *c’est un évènement rare* (un acontecimiento raro, “extraordinario”), producto mismo de la creación de una imagen. En ese sentido, la idea en el cine expresa la singularidad de la creación de un bloque de imagen-duración. Por eso es que Deleuze recomienda tratarlas como *potentielles déjà engagées dans tel o u tel mode de expression, et inséparable du mode de expression, si bien que je ne peux pas dire « j’ai une idée en général »* (potencialidades ya comprometidas en tal o tal modo de expresión, e inseparables de ese modo de expresión, de manera que no puedo decir “tengo una idea en general”). La aparición de una idea está en función de la necesidad de un acto creador, y esa necesidad es la que singulariza la idea. La singularidad de una idea en el cine puede sentirse próxima de una idea en otro arte, por ejemplo la literatura. La capacidad creadora compartida, limitada apenas por la creación propia de un espacio-tiempo, propicia en las artes el encuentro de sus ideas sin perder singularidad. El ejemplo al que nos remite Deleuze es aquel referido a los filmes de Kurosawa *Vivir* y *Siete Samurais* y la novela *El idiota* de Dostoievski. Ambas creaciones artísticas producen ideas singulares del *idiota*, propia de sus necesidades creadoras.

Es en ese entendido que la singularidad de la idea de *idiota* en la novela de Dostoievski tenga su correspondiente en la idea de *idiota* en cine, con la particularidad de que esta idea va a cobrar singularidad gracias al proceso cinematográfico en el que se encuentre, en este caso aquel de Kurosawa. Esto permite pensar que en la creación cinematográfica, aun en la adaptación de una novela mediocre, pueda una idea adquirir tal singularidad cinematográfica que produzca un gran film. La afinidad que Deleuze reconoce entre Kurosawa y Dostoievski no parte del hecho de entretener ideas afines, sino que ambos creadores comparten asuntos o problemas comunes: los personajes de Kurosawa están en las mismas situaciones de urgencia pero preocupados por asuntos más urgentes que aún desconocen; esa es la situación del *idiota* (una “cuestión de idiota” dirá Deleuze) que aparece en la novela de Dostoievski. En ambos la situación es la misma, pero en

ambos las ideas juegan su singularidad en espacios-tiempos creados en modo diferente.

Una idea en cinema puede responder igualmente a un proceso estrictamente cinematográfico, es decir: ser una idea propiamente cinematográfica que impide participación alguna de otras disciplinas. Deleuze hace referencia a la idea de disyunción entre lo visual y lo sonoro: una voz habla de algo que nos hace ver, o bien habla de algo y nos hace ver una cosa distinta, o finalmente aquello de lo que nos habla está por debajo de lo que nos está mostrando (la palabra se eleva y lo que vemos se hunde).

De acuerdo a esas consideraciones, *tener una idea* en cine, y en otras disciplinas, difiere enormemente de lo que viene a ser la comunicación. Deleuze entiende que la comunicación tiene que ver con la transmisión y la propagación de una información, es decir: con un conjunto de consignas (*mots d'ordre*), algo que se supone que debemos creer o comportarnos como si creyéramos en eso que se nos dice. En este punto Deleuze es sensible al contexto de una sociedad de control, que difiere de una sociedad disciplinaria constituida por medios de encierro (prisión, escuelas, hospitales, fabricas). Una sociedad de control halla su correlato justamente en esos mecanismo de control que la información vehicula. En el marco de esas preocupaciones, este filósofo apela a una contra-información que sólo resulta efectiva en la medida que deviene acto de resistencia.

Un acto de resistencia no es ni información ni contra-información, sino la efectividad de una contra-información. Para Deleuze si hay algo que resiste es justamente el arte, con la salvedad de que no toda obra de arte es acto de resistencia. En el caso del cine, el acto de resistencia se expresa por medio de la creación de imágenes no representativas, ideas en cine, que resisten a la definición de un mundo dado, a un fin de la historia, a cánones establecidos, a una estandarización y unidimensionalidad de la relación con el mundo, a una homogenización de la cultura.

Consideraciones finales

Los aspectos sugeridos a partir de los conceptos filosóficos que se refieren a la peculiaridad cinematográfica, dejan entrever una suerte de estética deleuziana en la que la consideración sobre el arte ya está involucrada. Se trata de apuestas artísticas que el cine introduce a través de su propia producción estética en cuanto a creación y experimentación de imágenes cinematográficas que liberan el movimiento real y propician un tiempo cualitativo. La creación cinematográfica se reconoce como tal a condición de entronizar imperativamente una imagen antirepresentacional. En ese sentido se trata de un “arte expresivo” que nada tiene que ver con una labor de interpretación del arte, sino de la pura producción.

Detrás de esa propuesta estético-cinematográfica hay que entrever igualmente apuestas de orden político que no resultan sino de la esencia misma del cine, a saber de su acto de creación. La noción de resistencia responde acertadamente a ese posicionamiento de las imágenes respecto a un mundo ya dado y con el cual los vínculos parecen desaparecer. El potencial expresivo de la imagen tendrá a bien asumir ese reto en la producción cinematográfica.

Notas

- 1.“Como todo invento complejo, el cine surgió como fruto maduro tras una acumulación de hallazgos y experiencias diversas, en cuya base hay que colocar el invento de la fotografía” (GUBERN 2010:15).
2. “Si en sus orígenes no tuvo el cine ambiciones que fueran más allá de un simple recreo óptico, de un espectáculo tan sorprendente como ingenuo, valga la paradoja, hoy, en cambio, aspira a la hegemonía de la belleza en el arte plástico y de la expresión directa en la literatura” (BIBLIOTECA HISPANIA 1984: 13).
- 3.“En el fondo, la idea es que la diferencia entre el cine comercial y el cine de arte es una cuestión interna de cada filme, y finalmente, ¿qué hace que se diga ‘tal filme es sólo comercial’? Que no podamos participar en él como un combate de pensamientos. Es una reproducción del imaginario existente. Por lo tanto es una repetición, y esa repetición solo libera material (...) En definitiva, un filme comercial o un programa de televisión cualquiera no es más que un elemento del mundo. No hay mucha diferencia entre mirar eso y luego comer en un McDonald’s; es lo mismo, y no es un crimen. Es la existencia ordinaria” (BADIOU 2004: 80).

3. "Para Deleuze, la crítica de Bergson es válida en los orígenes del cine, en la época de la cámara fija. Aquí, debido a las limitaciones técnicas, el cine estaba forzado a imitar la percepción natural, el movimiento se manifestaba a partir de los elementos que se desplazaban en un espacio fijo. Es lo que Deleuze llama la imagen-en-movimiento. Por el contrario, con el advenimiento de la cámara móvil y el montaje, se obtienen imágenes-movimiento" (MARTIN 2010: 4).
4. "Qu'est-ce que vous faites au juste quand vous faites du cinéma? Et moi, qu'est-ce que je fais au juste quand je fais, ou j'espère faire de la philosophie? Eh, est-ce qu'il ya quelque chose a nous dire en fonction de cela ?" (DELEUZE 1987).
5. "C'est en fonction de ma création que j'ai quelque chose à dire à quelqu'un" (Ibid.).
6. "Ou bien, je pourrais poser la question autrement: qu'est-ce que c'est avoir une idée au cinéma? Si l'on fait du cinéma ou si l'on vais faire du cinéma, qu'est-ce que c'est avoir une idée ?" (Ibid.).

Bibliografía

- BADIOU, Alain (2004) "El cine como experimentación filosófica", en YOEL, Gerardo (comp. y prólogo) *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires. Manantial. Páginas 23-81
- BASSA Joan, FREIXAS Ramón (2000) *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona. Paidós.
- BERGSON, Henri (1942). *La evolución creadora*. Montevideo. García & compañía ed.
- BERGSON, Henri (1943). *Materia y Memoria*. Buenos Aires. Cayetano Colomino ed.
- BLACK Gregory D. (1999). *Hollywood censurado*. Madrid. Cambridge University Press.
- BRICMONT Jean, SOKAL Alan (1999) "Gilles Deleuze y Félix Guattari" en *Imposturas intelectuales*. Barcelona. Paidós, páginas 157-168.
- COLABORACION (En) (1984). *El cine, su técnica y su historia*. Barcelona. Sopena.
- CRUBELLIER, María Isabel (2010). "Esperando una utopía" en Revista *Imagofagia* Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), N° 2 <<http://www.asaeca.org/imagofagia>> (23/05/2011).
- DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*. Paris. Minuit
- DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris. Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris. Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1987). "Qu'est-ce que l'acte de création?" (Video).
- DELEUZE, Gilles (1988). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (DVD). Paris. Regards.
- DELEUZE, Gilles (1996). *Conversaciones (1972–1990)*. Valencia. Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (2006). *Gilles Deleuze. Cinéma* (6 CD) Paris. "À voix haute". Gallimard.
- GUBERN, Román (2010). *Historia del cine*. Madrid. RBA coleccionables, S.A.
- MARRATI, Paola (2006). *Gilles Deleuze: Cine y Filosofía*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- MARTIN Jorge (2010). "La imagen-movimiento: Deleuze y la relación Beckett-Bergson" en *ARETÉ Revista de Filosofía*, Vol. XXII, N° 1, pp. 51-68.
- RODRIGUEZ, María del Carmen (2004). "Imágenes del tiempo en el cine (versión deleuzeana)" en YOEL, Gerardo (comp. y prólogo) *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires. Manantial, páginas 91-126.
- TRUFFAUT François (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid. Alianza Editorial

ZIZEK Slavoj (2006). "Arte: las cabezas parlantes" en *Órganos sin cuerpo*.

Sobre Deleuze y consecuencias, Valencia, PRE-TEXTOS, páginas 173-208.

DÍAZ JIMÉNEZ, Miguel (2012). "La condición cinematográfica. Apuestas estético-filosóficas y políticas en el quehacer cinematográfico". Punto Cero, Año 17 – N° 25 – noviembre 2012. pp. 55-64 Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Cochabamba.

Recepción: 29/06/2012.
Aprobación: 21/09/2012.