

La perspectiva deleuziana del cine como medio para volver a creer en el mundo. Un análisis desde la filmografía de Peter Weir

La sociedad de los poetas muertos | Peter Weir | 1989 - *The Truman Show* | Peter Weir | 1998

Felipe Arthur Muñoz Becerra*

Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile

Recibido 12/07/2022; aprobado 25/01/2023

Resumen

El presente trabajo busca defender el cine como un medio artístico que puede ayudar al sujeto actual a volver a creer en el mundo, es decir, a reconectarse con su vida misma y la existencia, rescatando una visión positiva de la realidad donde el ser humano puede actuar y desarrollar su vida. Así, nos enfocamos en parte de la filmografía del director Peter Weir, más precisamente, en las obras cinematográficas: *La sociedad de los Poetas Muertos* y *The Truman Show: Historia de una vida*. De esta forma, iremos en busca de la misión encomendada por Deleuze al cine, cuyo objetivo es filmar la conexión entre el humano y su mundo, donde también buscaremos responder si parte del cine creado en las últimas décadas ha respondido o no a dicho llamado. Finalmente, repasaremos parte de la ruptura entre los individuos y su mundo como suceso ocurrido posteriormente a la Segunda Guerra Mundial.

Palabras Clave: Cine | Mundo | Deleuze | Arte

Deleuzian Perspective of Cinema as a Means to Believe in The World Again. An Analysis from The Cinematography of Peter Weir

Abstract

The present work seeks to defend cinema as an artistic medium which can help current people to believe in the world again, namely, to reconnect with his own life and existence, rescuing a positive perspective of the reality where the human being can work and develop his life. We focus in part of Peter Weir's filmography, more precisely in the movies *Dead Poets Society* and *The Truman Show*, and we will go in search of the mission entrusted by Gilles Deleuze to the cinema, whose objective is to film the connection between the human being and his world and if part of the cinema created in the past decades has responded to the said call. Finally we will review part of the fracture between the human beings and his world as an event occurred after the second world war.

Keywords: Cinema | World | Deleuze | Arts

1. Introducción

La situación del individuo actual sin duda no puede dejar de ser reconsiderada. El debate en torno a nuestra percepción del mundo, más aún, a cómo nos sentimos con él es una temática que consideramos pertinente volver a tratar actualmente. En cuanto a esto, notamos que nuestro vínculo con el mundo se ha debilitado, a diario podemos notar mensajes recurrentes en redes sociales o en boca de nuestros colegas sobre 'lo mala que están las cosas'. Parece haber un sentimiento de desilusión sobre cómo ha marchado el mundo últimamente. En cuanto a

esto es válido preguntarse qué nos sucede y cómo podemos remediar las cosas, pues el humano desde diversas áreas ha luchado por mantener a flote la realidad y, en última instancia, su vida misma.

Gilles Deleuze en su tiempo ya hablaba de una sociedad que había dejado de creer. La cierta 'fe' que se tenía sobre el mundo comenzaba a opacarse y hechos bélicos como la Segunda Guerra Mundial terminaban con la idea de la buena acción humana en la sociedad. Este marco social, situación que puede ser analizada por sí sola, fue relacionada por Deleuze con el cine, un medio artístico que sufría primeramente las consecuencias de esta nueva

* feliperfxnb@gmail.com

desesperanzadora situación que podemos trasladar hasta nuestra actualidad. Dicha cuestión será tratada en la primera parte del trabajo.

Así, últimamente, notamos que cada vez tenemos nuevas razones para dejar de creer en el mundo: guerras aisladas, invasiones militares, opresión política, atentados contra la humanidad y demás, nos hacen dejar de confiar en nuestro mundo y sociedad. Debido a esta desilusión y desgano con la vida, actualmente estamos creando nuevos escenarios que buscan evadirnos de nuestra realidad, tal como puede ser el metaverso, situación que dota de importancia a esta nueva problemática. El cine, en este caso, tiene la gran labor encomendada por Deleuze de llevarnos de vuelta a la vida y afirmarla, creer en ella y salir de nuestro letargo vivencial. Sobre esto, el autor francés hoy mencionado le da una nueva misión al cine posmoderno, no obstante, preguntamos: ¿Se cumplió dicha tarea? ¿Acaso ha querido el cine de las últimas décadas filmar con el fin de reconectarnos con la vida misma?

De esta forma, en la segunda parte de este trabajo nos enfocaremos en el cine como medio para recuperar la creencia en el mundo e igualmente iremos en busca de ciertos *filmes* que vieron la luz terminando el siglo XX, para analizar si acaso filmaron con el fin de dar al espectador un motivo de creencia en la vida o un impulso hacia la misma, motivándonos hacia la acción y obra en la existencia.

2. Pérdida de creencia en el mundo y su representación en el cine

El momento crucial en el cual debemos situarnos para comenzar la discusión sobre la ruptura del vínculo entre el individuo y el mundo es la Segunda Guerra Mundial. Este momento enmarca e inicia una nueva imagen del cine, que surge como respuesta casi inmediata a cómo se sentía el sujeto en aquella época tormentosa marcada por la guerra. Este suceso bélico junto al holocausto, cambiaron la forma que teníamos de comprender el mundo, nos hizo cuestionarnos nuestras bases humanas y replantearnos aquello que nos sustentaba, dando fuerza al pensamiento existencialista. Entre esto, el cine comenzó un nuevo proceso. Deleuze menciona diversas razones que ponían en entredicho al ser humano y su relación con el mundo, que surgieron luego de esta guerra, tales como el tambaleo del sueño americano, la nueva conciencia de las minorías, la crisis de Hollywood y los

viejos géneros, y demás (1984). Así comenzaba a gestarse una nueva era del cine y de la historia del ser humano, la cual sobre todo se reconocía por la ruptura del esquema sensoriomotor del sujeto.

Pero, ¿qué es el esquema sensorio motor para Deleuze? Pues bien, para entender el nuevo cine posterior a la Segunda Guerra Mundial debemos entender dicho esquema que se ve fracturado en esta época tormentosa para el individuo. Visto brevemente, dicho esquema es fundado por Deleuze en base a cómo el sujeto percibe la realidad basándola en tres avatares del movimiento. Así, en una primera instancia, cuando nosotros percibimos lo que nos llega de la realidad, se da la imagen-percepción. Percibimos por medio de los sentidos, la realidad llega a nosotros, nos percatamos de ella, la percibimos. Esta primera instancia del conocimiento y esquema sensorial del individuo es descrita como imagen-percepción, la cual ha de estar dirigida hacia nuestro cerebro (Deleuze 1984). Luego de esta tenemos la imagen-acción, la cual es la acción ejecutada una vez que la imagen-percepción llega a nosotros. Frente a la percepción podemos responder, dar una respuesta consciente, inteligente, gracias a nuestro cerebro podemos dar una respuesta no automática. Finalmente, tenemos la imagen-afcción la cual colma este momento sin llenarlo, va desde la percepción a la acción. Se basa fundamentalmente en sentir, no es un yo percibo o un yo hago, sino un yo siento (Deleuze 1984).

Volviendo a la situación del individuo en este período desolador de la humanidad, debemos mencionar que antes del período bélico al cual hacemos alusión, la integridad del esquema sensoriomotor defendía una unión entre el mundo y el ser humano. De manera que al estar ambos conectados en una relación recíproca, el individuo podía aportar al mundo sin quedar incapacitado por fuerzas que lo sobrecogieran, tal como sucede luego de la Segunda Gran Guerra. Podemos resumir esto en el siguiente párrafo:

El nexos sensorio-motor, el lazo entre la percepción y la acción presupuesto en los hábitos y en el comportamiento humano, garantizaba a los hombres un cierto dominio respecto a las situaciones y los acontecimientos que les incumbían. Los hombres creían todavía en el mundo, o cuando menos en su capacidad para transformar el mundo. Y el cine se dirigía a reforzar, a confirmar de algún modo esa creencia. (Álvarez, 2011, p. 7)

Luego de los desastres de la guerra, el pensamiento y la acción se comenzaban a petrificar, instalándose como impotentes para funcionar, para ser, mostraban la despo-

sesión de sí mismo y del mundo (Deleuze, 2016). El hombre ahora se convertía en un mero vidente del mundo sacudido por lo intolerable de lo que había allí fuera. Para Paola Marrati, en esta nueva etapa la percepción en lugar de encadenarse a la acción no dejaba de volver sobre el objeto, sobre lo percibido. Ejemplificado con el cine, esta autora menciona que los personajes corrían y se agitaban para accionar sobre el mundo y aun así no tenían poder sobre la realidad que los rodeaba (2003). Para Deleuze, después de la guerra se pone en duda el cine de acción debido a la ruptura del esquema sensoriomotor y el ascenso de situaciones antes las cuales no podemos reaccionar (2016).

El individuo en estos momentos se veía sobrecogido por la situación del mundo. Hechos no tan solo como la guerra, sino la crisis ética, la pérdida de valores y la sensación de abandono frente a un mundo que lo colma lo hacían sentirse incapaz de pensar y de actuar. El contexto lo sobrepasaba y lo absorbía hasta no poder pensar con sentido sobre lo que veía, ni accionar frente a ello. Marrati dice: “(...) no creemos más que una acción pueda tener influencia sobre una situación global o que pueda develar de ella (...) su sentido” (2003, p. 70). Así, esta pérdida de creencia en el mundo junto al contexto que parece superar nuestras fuerzas en todo sentido nos deja abatidos, por lo cual lo único que podemos hacer es observar, somos obligados a contemplar el mundo sin poder actuar sobre él. Para Álvarez: “la acción transformadora se ha tornado actitud contemplativa de un mundo que se nos escapa, el personaje de la acción, un vidente” (2011, p. 10).

De esta forma, el cine mismo cambiaba su imagen y comenzaba a predominar la imagen-tiempo, una imagen que interpreta la imposibilidad de representar el mundo, mostrando a personajes sobrepasados por un mundo que los desborda, que se les escapa, que no pueden contener. De manera que al igual que los personajes del cine, el sujeto posmoderno se da de bruces con la imposibilidad de prolongar la percepción del mundo en acciones sobre él (Ruiz, 2018), el cine entonces se manifiesta en esta época con un ascenso de situaciones en las cuales no se puede reaccionar. En los *films* comenzaban a aparecer espacios cualesquiera, vacíos desconectados, errancia de los personajes, poca participación hacia el mundo y una abnegación sobre la vida. Deleuze lo manifiesta en el siguiente extracto:

Aquí las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción, tal como lo exigía la imagen-movimiento. Son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no

sabe cómo responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga, en vagabundeo, en un ir y venir, vagamente indiferente a lo que le sucede, indeciso sobre lo que debe hacer. (2016, p. 361)

De esta forma, las nuevas características de la imagen-tiempo en la cual se estructuraba el cine de esta etapa se basaban en situaciones dispersivas, vínculos deliberadamente débiles, forma-vagabundeo, toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot y demás (Deleuze, 1984). La forma-vagabundeo nos parece la más interesante. Esta técnica del cine mostraba al personaje de los *films* en un ir y venir continuo, en un deambular urbano donde la estructura activa que lo sostenía y dirigía estaba desprendida. En esto consideramos interesante el *film Taxi Driver* de Martin Scorsese, en el cual Travis deambula por la ciudad sobre su taxi en una mera contemplación de la porquería e inmundicia que invadía las calles. También *Los 400 Golpes* parece evidenciar esto mismo, donde Antoine Doinel pasa sus días sin un rumbo claro escapándose de casa y de la escuela, terminando en cualquier parte sin un propósito específico que lo mueva.

La acción motriz comenzaba a ser reemplazada por una situación óptica o por una descripción visual en la obra cinematográfica. Se caía en un ciclo donde no se podía determinar ni discernir lo real de lo imaginario, lo físico o lo mental. Predominaban elementos contrarios al esquema sensoriomotor, la errancia, acontecimientos sin nexo causal entre uno y otro, las cosas que parecían suceder porque sí y finalmente, se reemplazaba la acción por la videncia tal como mencionamos anteriormente. Otro ejemplo son los *filmes* del director Jean-Luc Godard, el cual presenta vagabundeos en las películas creadas desde *Al final de la escapada* hasta *Pierrot el loco* (Deleuze, 2016).

Por lo tanto, la ruptura en el esquema sensoriomotor se basa en la ruptura misma del hombre con su mundo, este ahora parece preguntarse frente a la realidad: ¿qué puedo aportar yo a este mundo ya devastado? Pues se resalta la visión negativa sobre el mundo y se cae en una desesperanza y desilusión, reduciendo la vida a la nada. ¿No es el metaverso un claro ejemplo de esto? Parece ser que estamos tan cansados de nuestra realidad que vamos en busca de otra, creamos otro mundo para así fugarnos y le instalamos elementos que lo hagan más atractivo, sobre todo lo relacionado con el dinero, el poder y la diversión.

De esta forma nos corresponde hablar de un cierto nihilismo contemporáneo, pudiendo acaso nombrar todo lo anterior como una nueva forma de nihilismo.

Para Álvarez el avance de la modernidad y lo que implicamos con ello nos ha llevado a un abandono de la creencia en una realidad regida por una finalidad, el fin no lo tenemos claro, se pierde bajo el acecho de la maldad, de lo inestable. Frente a esto, Álvarez señala: “la pérdida del mundo y la situación de increencia en la que nos encontramos, son los signos del nihilismo contemporáneo” (2011, p. 11). ¿Por qué entonces hablamos de nihilismo si no es de una pérdida progresiva de vínculos y relaciones? Esto es lo que sostiene Javier Ruiz al analizar etimológicamente el término nihil que significa “sin hilo” (2018, p. 137). ¿Podemos estar de acuerdo entonces con un cierto nihilismo contemporáneo? Repasemos a Deleuze.

Para Deleuze, el hecho contemporáneo pos Segunda Guerra Mundial, que sin duda podemos trasladar al día de hoy es que ya no creemos en nuestro mundo, el vínculo individuo-mundo se ha fracturado y hemos dejamos de confiar y creer en lo que nos acontece. Deleuze señala:

El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos sucede, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine. Es el mundo que se nos aparece como un mal film. (2016, p. 229)

Al no creer en el mundo, estamos en un constante desconfiar de todo, el amor nos parece fútil y no queremos arriesgarnos con ello, la amistad parece vana y tampoco creemos en ella, no generamos relaciones, nos enemistamos entre nosotros mismos y tenemos cierto resquemor a vivir con fe en lo que tenemos. De cierta forma, caminamos con nuestra pseudo seguridad de la mano al no querer hacer ni involucrarnos en nada, solo nos dedicamos a mirar tal como una videncia pasiva. El individuo es incapaz de prolongar sus ideas sobre el mundo, no queremos accionar sobre él, tenemos incertidumbre respecto a nuestras conexiones y hemos petrificado el pensamiento, la creencia y la vida misma. Para Sinnerbrink, se trata además de que fuentes trascendentes de creencia ya no justifican nuestro mundo, la religión, la ideología o la creencia en el progreso ya no justifican el mundo, en vez de ello, el mundo mismo se ha convertido en un mal *film* del cual no creemos o no sabemos cómo actuar (2016). Nos concentramos en lo siguiente de Deleuze:

Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que sólo puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto, o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre

está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. (2016, p. 229)

Para Sinnerbrink (2016), en este pasaje citado Deleuze describe el nihilismo como una experiencia cinematográfica del mundo que involucra una pérdida de creencia, una desconexión entre percepción, afección y acción, una reducción del mundo a un solo aspecto donde la imagen satura nuestra experiencia y le quita sentido al mundo dejando los sentidos indefinidos y opacos. No obstante, junto a esto se propone una cierta escapatoria al nihilismo actual, una cierta salida. Es la creencia en el mundo que nos puede salvar y volver a llevarnos al afuera, a la conexión con nuestro mundo y con los otros. La misión que tenemos por delante se funda en creer y no en creer en otro mundo, no crear un mundo alterno ni seguir buscando la manera de fugarse, sino creer en el vínculo del hombre con nuestro mundo que ya tenemos, se trata de creer:

En el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: posible, o me ahogo. Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento. (Deleuze, 2016, p. 227)

De esta forma despertamos y potenciamos nuestro pensamiento de lo impensado que nos sirva para restituir nuestro vínculo con el mundo. Así, Deleuze se vuelve algo más existencialista en cuanto al problema de la creencia en el mundo el cual surge debido a la ruptura de los marcos representacionales imperantes. Según Sinnerbrink:

Ahora es el problema del cine y del nihilismo los cuales se convierten en focos de atención cultural y filosófica: la necesidad de renovar nuestras razones para creer en el mundo ante el escepticismo, falta de convicción, brutalidad y violencia¹. (2016, p. 62)

El tema ahora se traslada a la debida necesidad que hay en el mundo de reconectarnos con este mismo, restableciendo el lazo que nos une a la vida misma. De cierta forma, se considera una vuelta al afuera, al otro, a la realidad que pueda contrarrestar la situación nihilista actual. Se relaciona una situación que comprenda la necesidad de crear nuevas imágenes en respuesta a lo intolerable del mundo y que sostengan el sentido frente a la creencia menguante, en la coherencia del mundo como un escenario de acción motivada (Sinnerbrink, 2016).

Por lo tanto, ya hemos establecido que el vínculo fracturado entre el sujeto y el mundo es una situación que toma su mayor protagonismo luego de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, esta ruptura puede recu-

perarse por medio de la creencia en el mundo. No es un proceso fácil, parece fluctuar quizá con respecto a los sucesos últimos de la realidad. Necesitaríamos de esta forma estar en constante búsqueda de la vida y la reconexión con ella, sin embargo, lo interesante aquí es que el cine puede ayudarnos a conseguir tal fin.

3. El cine como medio para volver a creer en el mundo

Deleuze le otorga una labor importantísima al cine, el cual tiene la oportunidad de hacernos volver a la vida y de restablecer nuestro vínculo con el mundo. Deleuze afirma: “Volver a darnos creencia en el mundo, ese es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo)” (2016, p. 230). ¿Y por qué cuando no es malo? Pues bien, analicemos primero esta cuestión. Deleuze estaba al tanto de que el cine en su tiempo tuvo una decadencia clara que comenzó a basarse en la violencia de lo representado donde abundaba la trivialidad y la vulgaridad. Esto mismo tuvo efectos hasta el día de hoy, pues Wenger nos recuerda que basta con visitar la cartelera del cine de una ciudad cualquiera para percatarnos de la gran cantidad de películas de acción o violentas que hay sin un contenido enriquecedor, apoyadas además por el engranaje sensacionalista y consumista que nutre los espectáculos de masas (2016).

La oportunidad que en algún momento se veía en el cine de llevar el pensamiento a la altura de ideales emancipatorios y de revolución decayó rápidamente cuando comenzó a predominar la violencia mórbida del sexo y la sangre. Estos *filmes* buscaban un contenido chocante, un contenido lleno de horror y sensaciones simples para que hubiera menos pensamiento (Marrati, 2003). De esta forma, comenzaba la decadencia del cine en desmedro del pensamiento y la reflexión, el cual era opacado por la ambición que buscaba un cine basado en el entretenimiento barato y banal.

Junto a lo anterior, se aprovechaban de la idea de choque presente en las imágenes movientes del cine que despertaban en el espectador el pensamiento. Para Deleuze (2016) los primeros que hicieron cine partían de la idea de que este alcanzaba el auto movimiento, donde el movimiento era un dato inmediato de la imagen. De esta forma, las imágenes del cine no dependían de un agente externo que debiera dotar de movimiento a las imágenes, sino que la imagen cinematográfica posee el movimiento en sí misma, a diferencia, por ejemplo, de la imagen pictórica. Para Deleuze el movimiento como dato inmedia-

to de la imagen es crucial y marca un punto de quiebre, pues solo la imagen que tiene el movimiento impreso en ella “efectúa la esencia artística de la imagen, producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral” (2016, p. 209). Igualmente, para Chateau (2020), pensador del cine y de la teoría de Deleuze, la idea de que la imagen cinematográfica haga de ella misma el movimiento, hace nacer la idea de una relación privilegiada del cine con el pensamiento.

Así, el cine se convierte en un arte único que lo separa y diferencia de los otros debido a su relación cercana con el pensamiento y la reflexión del individuo. No es difícil recordar la última vez que observamos un *film* y este despertó en nosotros el pensamiento o en última instancia el refresco de las ideas que hasta ahora estaban quietas e inmóviles en nosotros. Deleuze señala: “es como si el cine nos dijera: conmigo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador” (2016, p. 210) Es decir, no podemos escapar a nuestro espíritu interior elevado en nosotros por la imagen moviente siendo justamente esto lo que busca o debe buscar el cine, comunicarnos un choque que nos despierte y no nos adormezca.

No obstante, el cine se confundió con el mal choque y el mal cine. Este último comenzó a aprovecharse de las emociones rápidas y superficiales que despertaban las imágenes violentas al igual que las morbosas en pos del deseo sexual como una atracción trivial. Ciertamente, el potencial de las imágenes movientes del cine puede por un lado adormecer nuestro yo interior y nuestro autómatas espiritual dejándolo inválido frente al renuevo del pensamiento, sin embargo, por otra parte, puede volver a hacernos creer en el mundo despertando la reflexión y restableciendo nuestro lazo con la vida.

El buen cine tiene la bendita capacidad de por medio de la reconexión con nuestro mundo volvernos a dar creencia en la vida y en los acontecimientos llevándonos de vuelta a la interacción con el mundo. Así mismo, busca darnos un renuevo de la reflexión e ideas que puedan mantener en movimiento la historia. Se trata con el cine de crear un ejercicio del pensamiento que nos restituya con la vida, que nos permita crear estrategias para resistir la banalidad cotidiana, para enfrentar los poderes de domesticación que se imponen en nuestro día a día (Wenger, 2016). De esta forma, el cine también juega un papel pedagógico fundamental en la creación de nuevos lazos individuo-mundo. La experiencia cinematográfica adquiere una importancia vital que busca resaltar su capacidad

de solucionar la situación de ruptura entre el individuo y su mundo donde se busca volver a darnos una creencia en el mundo (Álvarez, 2011).

Para Sinnerbrink, la apuesta modernista de Deleuze consiste en que el cine puede diagnosticar, responder y quizás superar el nihilismo actual, pues este provee una experiencia ética de significado por medio de imágenes que exploran el tiempo y el pensamiento en respuesta a la crisis de sentido posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Sinnerbrink señala: “podemos llamar a esto una ética cinematográfica de la conversión inmanente: una afirmación existencial del mundo a través de su reencantamiento estético, una experiencia revelada y expresada por el cine”²² (2016, p. 62). Así, exaltamos un cine como medio que vaya en favor de la vida y que pueda ayudar directamente al individuo en cuestión a superar su solipismo y pesimismo en cuanto al mundo, dejando atrás cuestiones relativas al conformismo e indiferencia.

Más aún, Sinnerbrink pregunta lo siguiente: ¿Podemos construir una ética y política de la imagen que pueda responder frente a la destrucción de la experiencia, una experiencia compartida e históricamente significativa, dentro de una modernidad mediatizada? Para este autor, preguntas como estas motivan a Deleuze y su apuesta existencial que pone sus fichas en el cine como una forma creativa de responder frente al nihilismo moral y cultural que socava las condiciones de la agencia política y social, una condición que bien el cine puede exacerbar o responder éticamente. Sinnerbrink dice: “Requerimos como respuesta frente al nihilismo, una reanimación de la creencia existencial-vitalista en la unión de los seres humanos y el mundo, en la inmanencia del pensamiento y la vida”²³ (2016, p. 63).

De la mano de lo anterior, Santiago Díaz (2014) en base a Deleuze menciona que el arte puede invocar sensaciones que persistan y encarnen el acontecimiento para así abrir en lo finito la potencia de lo infinito. Por lo tanto, si consideramos el cine como un arte debemos reconocer en este la capacidad de otorgar una novedad al mundo al igual que la capacidad de componer en el caos, dándole a la realidad un acontecimiento nuevo, un suceso, algo no histórico que pueda ayudarnos a religarnos con la existencia. Para Deleuze y Guattari: “el arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida” (2002, p. 191). Por esto mismo, podemos considerar el cine como un instrumento que vaya en ayuda de la realidad y en favor de componer la vida, fundando en ella la fuerza creativa del arte que combata la inmovilidad del pensar y la pérdida de la creencia en el mundo.

Igualmente, el artista crea composiciones abiertas que inventan nuevas sensaciones, las hace devenir en el mundo en favor de las fuerzas creativas de la vida, una vida que se mueve y se concreta frente a lo nuevo y al refuerzo de la creencia en ella. Es por esto que el arte constituye nuevos modos de vida, pues “el arte como modo creativo de pensamiento es el poder que afirma la vida, simultáneamente como la vida es la fuerza activa del pensamiento” (Díaz, 2014, p. 71). Por esto mismo si el afuera es un caos, un lugar que nos es difícil de creer en él, Deleuze y Guattari dicen: “el arte, la ciencia, la filosofía, exigen algo más: trazan planos en el caos” (1993, p. 202). Así, el arte nos une a la vida componiendo formas de vida misma, religándonos a ella e invitando a la acción y a la creencia.

Pues bien, ya en este punto podemos hacer un análisis práctico de ciertos *filmes* y juzgar si el cine ha ido en busca de filmar una reconexión entre el sujeto y su mundo, renovando la realidad e invitando a creer, a sumergirnos en la vida e igualmente a actuar. La videncia solo puede ser superada por medio de la acción, que junto a la fe en la vida y sus acontecimientos nos permiten como individuos ir al afuera y obrar en el mundo. De esta forma, nos adentraremos en parte de la filmografía del director Peter Weir la cual nos parece que en sus primeros *filmes* entrega una clara invitación a la acción y a exaltar la vida como un medio para los seres humanos que deben hacer de ella un lugar propio e identitario. Así, hemos hecho una selección de dos obras cinematográficas que, aclamadas por la crítica, representan ellas mismas una conexión con la vida y que consideramos más que pertinente traer a colación hoy. Pues bien, vayamos en busca de dicho análisis.

3.1 *La Sociedad de los Poetas Muertos*

Este *film* lanzado en 1989 marcó un antes y un después en la historia del cine, en la carrera de Robin Williams y continúa marcando la vida de sus espectadores. Su excelso contenido emocional, filosófico, pero más que nada humano penetra profundamente en nuestras concepciones de vida dándoles un giro personal y dirigiendo nuestra mirada hacia lo esencial de la vida. Esta obra maestra cinematográfica se centra en la vida de seis estudiantes de la academia Welton, una institución de prestigio que mantiene como inamovibles sus valores, la tradición y la disciplina. El año en que estos estudiantes ingresan llega como nuevo integrante del cuerpo de pro-

fesores el académico John Keating (interpretado por Robin Williams), un célebre docente que será el encargado de hacer el curso de poesía.

Durante la primera clase, el maestro Keating lleva a sus estudiantes a una vitrina de la academia que contiene trofeos, copas y fotografías antiguas de alumnos que pasaron por dicha institución. Keating desea expresarles el valor de la vida al exponerlos frente a una situación límite, la muerte. Todos aquellos estudiantes del pasado que estaban en dichas fotografías ya no estaban en el mundo más que enterrados tres metros bajo tierra. De la mano de esto, como primera lección, Keating desea enseñar el significado de “Carpe Diem”. Así, desea que sus estudiantes aprovechen el día, además de que sin dar nada por sentado conjuguen el precioso tesoro de sus vidas bajo el lema de “Carpe diem”, derrotando incluso el futuro que los preocupa. Igualmente, sus esperanzas y ambiciones del futuro deben ponerse bajo el impulso a la vida, dejando atrás el insensato bienestar que no los impulsa a nada. Keating expresa: “Aprovechad el día muchachos. Hagan sus vidas extraordinarias”⁴ (Weir, 1993). Por lo tanto, Keating con su enseñanza no ortodoxa para la institución busca de entrada imprimir en sus estudiantes el valor de la vida, antes incluso de comenzar a enseñar poesía. Propone por medio del “carpe diem” abrazar la existencia sin temor e inseguridad.



En su siguiente clase, Keating nuevamente sin atenerse a las reglas establecidas para dicho curso de poesía incita a sus estudiantes a arrancar el prólogo del texto de estudio que tradicionalmente era leído titulado: “Entendiendo la poesía por el doctor J. Evans Pritchard”. En vez de dejarse guiar por la enseñanza de dicho prólogo que presentaba la poesía entendida como una fórmula y estudiada fríamente por los lineamientos de la razón y la aritmética, Keating desea conservar al valor de la espontaneidad de la poesía y el cómo emana esta desde el alma humana, sin intermedios y fuerzas calculistas. Para

Keating hay miles de académicos allí fuera clasificando la poesía y no desea que sus estudiantes se encasillen bajo dichas clasificaciones, para Keating: “En mi clase van a aprender a pensar por ustedes mismos (...) aprenderán a saborear las palabras y el lenguaje”⁵ (Weir, p. 1989). Así, Keating nuevamente se adentra en defensa de la vida como realidad que colma la existencia, en contra del detenimiento enclaustrante de ella. Junto a esto, menciona que no importa lo que les digan, las ideas sí pueden cambiar el mundo, queriendo así mismo que sus estudiantes defiendan y abracen su libre pensamiento. En esta segunda lección, Keating dice a sus estudiantes:

No escribimos poesía porque sea tierno. Escribimos y leemos poesía porque somos miembros de la raza humana. Y la raza humana está llena de pasión. La medicina, las leyes, los negocios, la ingeniería, son trabajos nobles y necesarios para sostener la vida. Pero la poesía, la belleza, el romance, el amor, es por lo que nos mantenemos vivos⁶. (Weir, 1989)

Por lo tanto, la invitación aquí no se basa en desechar el área calculante o pragmática del individuo, sino volver a resaltar el valor de la humanidad como aquella que emana con fuerza desde su interior perdiéndose en los límites de la realidad. El amor o la belleza sin duda colman nuestra vida y es parte de aquello que nos mantiene vivos, que hace que la vida valga la pena de ser vivida. No debemos por tanto dejar ello de lado y caer en una robotización de la humanidad, como suele suceder. En la academia Welton, la tradición y disciplina que paralizan la vida parecían ser parte del estatuto y código de honor de la institución, no obstante, es a esto contra lo que se enfrenta Keating, frente a ese detenimiento de la vida. Concluye su segunda clase citando a Whitman: “Que tú estás aquí. Que la vida existe, y la identidad; que el poderoso juego se sigue moviendo y tú puedes contribuir un verso (...) ¿Cuál va a ser tu verso?”⁷ (Weir, 1989).

Así, el valor humano de este *film* se deja ver durante toda la cinta pues se enfrenta constantemente a los ideales pesimistas de la vida que han predominado en la sociedad. La pérdida de la libertad, del libre pensamiento, de la emocionalidad, del goce, de la amistad, del amor o de la pasión han marcado nuestra realidad y parecen ya no tener lugar en la vida del individuo posmoderno. Sin descanso somos persuadidos por una concepción de vida en base al progreso y al éxito monetario o laboral, impulsada además por el sueño americano o los ideales de vida relacionados a ello. Es en contra de esto a lo que se enfrenta este *film*, el cual también dentro de su misma historia presenta la vida de Neil Perry y su padre, que no quería dejar que su hijo persiguiera su sueño de ser actor,

sino al contrario, este debía de ingresar a la escuela de medicina y dejar de pensar en tonterías como lo es el teatro.

Esta obra maestra del cine por medio de las enseñanzas del maestro Keating nos invita constantemente a no ser conformistas con lo que quieran hacer aquellos poderes dominantes de nuestras vidas. Defiende e impulsa el libre pensamiento con una base primordial, la búsqueda incesante de la propia identidad y del gran valor de nuestra vida en el mundo. Por lo tanto, esta obra cinematográfica es una oda a la vida, una exaltación a lo que hay allí fuera, no se deja influir de ninguna forma por la adversidad que podamos encontrar en la realidad, al contrario, nos potencia y nos invita a recobrar nuestra confianza en la realidad, viendo en ella lo bello y eminente de la vida. De ninguna manera podemos quedar indiferentes frente a este *film*, siendo la propulsión a la vida una base fundamental de su propuesta, nos hace ver en la existencia el mejor lugar en el cual podemos aportar y accionar en conjunto a los demás.

3.2 *The Truman Show: Historia de una Vida*

Este *film* de 1998, distribuido por Paramount Pictures, se centra en la vida Truman Burbank. Truman es un sujeto el cual fue adoptado y utilizado por una compañía televisiva para hacer de su vida un show que es transmitido en vivo, sin cortes y edición a todo el público 24 horas al día y 7 días a la semana por medio de la televisión. Truman, sin tener idea de que toda su vida y sucesos estaban siendo controlados por la compañía detrás, vivía cómodo en un set de filmación del tamaño de un pueblo pequeño, rodeado de más de 1000 cámaras escondidas y en un entorno preparado desde sus habitantes hasta el clima de cada día. De esta forma su vida estaba inmersa en una realidad simulada donde todo lo que le ocurría a este protagonista era previamente pensado y planeado, dándole al show un desarrollo progresivo e interesante a medida que Truman crecía, el cual despertaba la emoción en su amplio público el cual seguía de cerca la vida de este hombre como si de su propia vida se tratara.

Truman tenía un trabajo, una esposa, una casa, un mejor amigo y padres que lo apoyaban en todo. Su vida no presentaba complicaciones ni riesgos de ningún tipo, pues todo era debidamente controlado para mantener el programa al aire. Debido a esto mismo, le suplían a Truman necesidades de todo tipo, donde todos los extras

utilizados eran actores pagados que trataban a Truman como si este viviera su propia vida sin tener idea que todo era parte de una gran farsa.

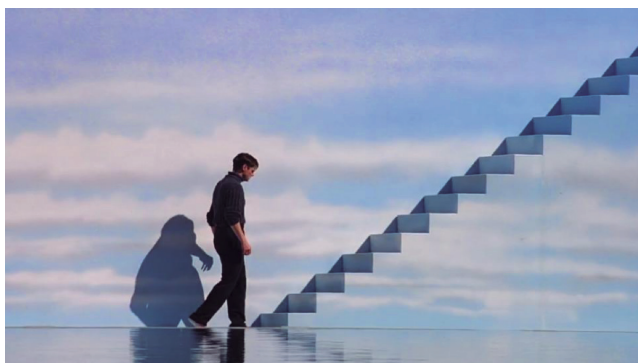
De este *film* podemos rescatar primeramente una cierta crítica a la ambición monetaria y de control televisivo de parte de las compañías de entretenimiento. El show de Truman generaba grandes sumas de dinero por su emisión a costa de utilizar a un ser humano como producto de un espectáculo de entretenimiento a la ciudadanía. Junto a esto, se presentaba a una masa de espectadores reducidos a la mera videncia de la vida de alguien más, sus vidas consistían en volverse meros espectadores del show de la vida de otro hombre, cuestionando quizá cómo hoy en día nos hemos vuelto nosotros mismos protagonistas de nuestros propios espectáculos auspiciados por las redes sociales y demás.

No obstante, lo que aquí importa no es la crítica que podamos extraer hacia el espectáculo de la sociedad, ni el show que podemos hacer de nuestra vida misma, sino cómo Truman desde su propia vida desea conocer la realidad y adentrarse al mundo verdadero. Hacia la mitad del *film*, nuestro protagonista comienza a dudar de todo lo que en aquel set sucedía, el encuentro fortuito con su padre que supuestamente había fallecido, la intervención de una mujer que trató de rescatarlo y el momento en el que al tomar un ascensor se percata que este detrás escondía parte del set de filmación, hicieron crecer en Truman una lenta duda de que todo allí era falso. La mentira perfectamente elaborada para la vida de este hombre comenzaba a caerse a pedazos a medida que Truman deseaba conocer el mundo verdadero y dejar la falsedad en la cual lo tenían sometido. No nos adentraremos en detalles más específicos para invitar al lector a revisar este *film* y hacer el mismo un análisis riguroso.

En diversos momentos del *film*, nuestro protagonista manifiesta que quiere conocer las islas Fiji y lugares a los que nunca ha estado antes. Más aún, desea salir del pequeño pueblo donde todo parecía ser una gran mentira. Es la falsedad presente en el mundo de Truman que oprime su alma y lo incita a cada instante a despegar hacia el mundo verdadero, a explorar, a conocer lo inexplorado. De manera que, hacia el final del *film*, en una catarsis de su alma, Truman se monta en un navío y se adentra en una gran masa de agua buscando escapar.

Finalmente, es esto lo que queremos rescatar de este *film*, el escape de Truman representa la búsqueda de la vida, el deseo impetuoso de adentrarse a la vida verdadera sin temor a lo nuevo, a lo desconocido, es una fervien-

te invitación a la vida, en este caso, dejando atrás la seguridad y todas las comodidades favorables que allí había en dicha realidad simulada. Qué mejor ejemplo que este, el de un personaje que teniéndolo todo, estabilidad laboral y relacional, aun así, desea adentrarse en lo inexplorado, abrirse al acontecimiento que pueda representar la vida. Así, ya en la última parte del *film* navegando solo y contra una gran tormenta se mantiene firme e imparable, con un deseo incontrolable presente en su alma de llegar al mundo, a la vida, al afuera. Cuando finalmente toca las paredes del set de filmación interviene el director y creador del programa, el cual le dice:



No hay más verdad allí afuera que la que hay aquí en el mundo que he creado para ti. Las mismas mentiras. El mismo engaño. Pero en mi mundo, no hay nada a lo que temer (...) Estás asustado, por eso no puedes irte (...) No puedes irte Truman, tú perteneces aquí, conmigo⁸. (Weir, 1993)

Dicho diálogo buscaba sustentar un pseudo lazo de Truman con su mundo falso, pues la conexión entre este y su realidad no se sustentaba en nada verdadero. Frente a esto, Truman podía haber sido consumido por el miedo y decidido no salir de dicho set, dar la media vuelta y retornar a su propia mentira, no obstante, desea seguir adelante. Ya en los límites del set encuentra una puerta que tiene inscrita la palabra EXIT (salida) y frente a ella, en un gesto indiferente hacia el director del programa cruza dicha puerta y escapa del set, saliendo por fin de la farsa y adentrándose en la vida real. De manera que aquí podemos encontrar una invitación a la vida verdadera por parte del *film*. Al igual que el *film* anterior, nos vemos movidos por la acción del personaje a reconocer nuestro mundo como el perfecto escenario para desarrollar nuestras vidas. Debemos servirnos de lo inexplorado, lo desconocido, del acontecimiento y la circunstancia para retornar a la existencia y construir en ella, saliendo de nuestro letargo emocional e intelectual.

4. Conclusiones

En primer lugar, hemos analizado la desconexión presente en el individuo pos Segunda Guerra Mundial como un efecto desencadenante del mundo que se caía a pedazos en dichos años. Esto nos habla de cómo nuestro entorno afecta nuestra vida directamente y, además, ha quedado sobre la mesa cómo el arte sufre sus debidas consecuencias. De esto, podemos extender nuestra investigación hacia el arte como expresión intrínseca al individuo representa la forma de ver el mundo de este último, cayendo así en una presentación de las perspectivas que se tienen de la vida. Más aún, se ve en el cine su capacidad de hacer retornar nuestra conexión con el mundo por medio de la narración e imágenes movientes. Queda por preguntar, ¿es el cine de los últimos cinco o diez años un cine que puede hablar de cómo nos sentimos frente a la vida? ¿Ha buscado, igualmente, la reconexión del sujeto con su mundo?

En segundo lugar, del análisis sobre nuestra hipótesis podemos concluir que los *filmes* hoy analizados de Peter Weir sí cumplen con la misión encomendada por Deleuze al cine moderno, aunque no podemos extrapolar esto a todo el cine de las últimas décadas del siglo XX. Al menos los *filmes* hoy analizados si presentan un intento por filmar nuestra creencia en el mundo en cuanto han plasmado de forma positiva la relación entre el individuo y su mundo, invitándolo a abrazar la vida y la realidad por medio de personajes que no se han quedado en la mera evidencia de la realidad y de sus vidas. La hipótesis de Deleuze es en parte cierta pues según lo analizado hoy sí se cumple, aunque como mencionamos anteriormente, no podemos afirmar ello de todo el cine de las últimas décadas del siglo XX y el actual siglo XXI.

Por último, podríamos hablar de una nueva imagen del cine presente en la cinematografía de finales del siglo XX como una imagen que comprende la desvinculación entre el sujeto y su mundo, pero tomando cartas en el asunto hace un esfuerzo por superarlo, tal como en los *filmes* hoy analizados hemos visto por un lado una inacción, pero también una acción o al menos una invitación a ella. Parece ser que en esta nueva imagen del cine hay un espacio para la representación de la desconfianza del mundo, presentada en los *filmes* hoy analizados por medio de un escenario falso de la vida o una institución totalizante, pero que busca ser superada por los personajes. Esto extiende nuestras líneas de investigación hacia nuevos paraderos los cuales quedan para efecto de otro trabajo.

Referencias

- Álvarez, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia revista de filosofía*, (41), 93-112.
- Álvarez, E. (2011). La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo. *Cuaderno de Materiales*, (23), 5-23.
- Chateau, D. (2020). *Cine y filosofía*. Colihue.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*. Espasa Libros.
- Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Cactus.
- Deleuze, G. (2016). *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Díaz, S. (2014) Arte y pensamiento en Gilles Deleuze. Una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación. *Fedro Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (13), 70-78.
- Marrati, P. (2003). *Cine y Filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- Ruiz, J. (2018). El escultor del tiempo: claves de la “filosofía cinematográfica” de Gilles Deleuze. *Estudios de Filosofía*, (58), 119-142.
- Sinnerbrink, R. (2016). *Cinematic Ethics Exploring Ethical Experience through Film*. Routledge.
- Wenger, R. (2016). El cine como “imagen del pensamiento” según el constructivismo filosófico de G. Deleuze. *Revista Amauta*, (27), 119-134.
- Weir, P. (director). (1989). *Dead Poets Society* [Película]. Touchstone Pictures.
- Weir, P. (director). (1998). *The Truman Show* [Película]. Scott Rudin Productions.

¹ “(...) it is now the problem of cinema and nihilism that now becomes the focus of cultural philosophical attention: the need to renew our reasons to believe in this world in the face of skepticism, lack of conviction, brutality and violence” [Trad. Propia].

² “We might call this cinematic ethics of immanent conversion: an existential affirmation of the world through its aesthetic re-enchancement, an experience revealed through, and given expression by, the cinema” [Trad. propia].

³ “We require, as a response to nihilism, a reanimation of existential-vitalist belief in the link between human beings and the world, in the immanence of thought and life” [Trad. Propia].

⁴ “Seize the day boys, make your lives extraordinary” [Trad. Propia].

⁵ “In my class you will learn to think for yourselves (...) you will learn to savor words and language” [Trad. Propia].

⁶ “We don’t read and write poetry because it’s cute. We read and write poetry because we are members of the human race. And the human race is filled with passion. And medicine, law, business, engineering, these are noble pursuits, and necessary to sustain life. But poetry, beauty, romance, love, these are what we stay alive for” [Trad. Propia].

⁷ “That you are here. That life exists, and identity; That the powerful play goes on and you may contribute a verse (...) What will your verse be?” [Trad. Propia].

⁸ “There’s no more truth out there that there is in the world I created for you. The same lies. The same deceit. But in my world, you have nothing to fear (...) You’re afraid, that’s why you can’t leave (...) You can’t leave Truman, you belong here, with me” [Trad. Propia].