

CINE Y FILOSOFÍA: SUS ROSTROS*

JOSÉ FERNANDO SALDARRIAGA**

NATALÍ CARDONA***

Presentado: junio 2 de 2014 • Aprobado: 25 de agosto de 2014

*Un placer que se puede llamar “alegría del artesano”
lo he materializado en el mundo de los sentidos*
Bergman

Resumen

El presente estudio es un esquema para construir una cartografía del rostro en la obra cinematográfica del director sueco Ingmar Bergman. Películas como: *Crisis (Kris, 1946)*, *Un verano con Mónica (Somnaren med Monika, 1953)*, *El silencio (Tystnaden, 1963)* y *Fresas Salvajes (Smultronstället, 1957)*, permiten aplicar las nociones filosóficas estudiadas por Gilles Deleuze: rizoma, plano inmanente, plano afección, rostridad en el marco histórico y estético. Cine y filosofía son los medios de estos pensadores.

Palabras clave: cine, filosofía, plano de inmanencia, rostro.

-
- * Este escrito hace parte de una primera construcción cartográfica de la tesis doctoral de José Fernando Saldarriaga denominada: “Los rostros del cine, diálogo entre Ingmar Bergman y Gilles Deleuze”, a ejecutarse en el programa de Doctorado en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana, Facultad de Teología, Filosofía y Humanidades, Medellín, Colombia. Asesor: Doctor en estética Alberto Colheo . Professor do IF Sul-rio-grandense, campus Pelotas. Universidad Estado de Sur Brasil
- ** Sociólogo de la Universidad Autónoma Latinoamericana. Magíster en Estudios Políticos y Candidato a Doctor en Filosofía Universidad Pontificia Bolivariana, Facultad de Teología, Filosofía y Humanidades. *Docente de tiempo completo de la Facultad de Derecho* de la Universidad Autónoma Latinoamericana. *Integrante del grupo Ratio Juris* (josena-@hotmail.com).
- *** Estudiante de séptimo semestre en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma Latinoamericana. Estudiante de formación en investigación (natica2202@hotmail.com).

CINEMA AND PHILOSOPHY: ITS FACES

*A pleasure that can be called "Joy of the craftsman"
I have materialized in the world of senses
Bergman: Images*

Abstract

The present study is a scheme to build a cartography of the face in the cinematographic work of the Swedish film director Ingmar Bergman. Movies such as: Crisis (Kris, 1946), Summer with Monica (Sommaren med Monika, 1953), The silence (Tystnaden, 1963), and Wild strawberries (Smultronstället, 1957) allow to apply the philosophic notions studied by Gilles Deleuze: rhizome, Immanent shot, affection shot, 'faceness' in the frame, not only an historic but an aesthetic study of the face. Cinema and philosophy are the means of these thinkers.

Keywords: cinema, philosophy, immanent shot, face.

FILM ET PHILOSOPHIE: LEURS VISAGES

*Un plaisir qui peut être appelé "artisan joie"
s'être matérialisée dans le monde des sens.
I. Bergman: Mes images*

Résumé

La présente étude est un projet de construction d'une cartographie du visage dans l'œuvre cinématographique de réalisateur suédois Ingmar Bergman. Des films comme: Crise (Kris, 1946), d'été avec Monika (Sommaren med Monika, 1953), Silence (Tystnaden, 1963) et Fraises sauvages (Smultronstället, 1957), permet d'appliquer les notions philosophiques étudiées par Gilles Deleuze comme rhizome plat immanent, l'état plat sous rostriedad non seulement le visage historique, mais esthétique. Film et la philosophie sont la moyenne de ces penseurs.

Mots-clés: cinéma, philosophie plan d'immanence, le visage.

FILM E FILOSOFIA: LORO VOLTI

*Un piacere che può essere chiamato «gioia di artigiano»
li hanno materializzato nel mondo dei sensi.*

Bergman: Mie immagini.

Riassunto

Lo studio presente è uno schema per costruire una cartografia del viso nell'opera cinematografica del regista svedese Ingmar Bergman. Film come: crisi (*Kris*, 1946), un'estate con Monica (*Sommaren med Monika*, 1953), il silenzio (*Tystnaden*, 1963) e fragole (*Smultronstället*, 1957), permettono di applicare le nozioni filosofiche studiate da Gilles Deleuze come: rizoma, piano immanente, piano affezione, rostridad nel marco, non solo storico ma estetico del viso. Film e filosofia sono i mezzi di questi pensatori.

Parole chiave: Cinema, filosofia, piano di immanenza, volto.

CINEMA E FILOSOFIA: SEUS ROSTOS

*Um prazer que pode ser chamado de “alegria do artesão”,
eu já materializei no mundo dos sentidos.*

Bergman: Mis imágenes

Resumo

Este estudo é um esquema para construir uma cartografia do rosto na obra cinematográfica do diretor sueco Ingmar Bergman. Filmes tais como: Crise (*Kris*, 1946), um verão com Monica (*Sommaren med Monika*, 1953), Silêncio (*Tystnaden*, 1963), e Morangos Selvagens (*Smultronstället*, 1957), permitem aplicar as noções filosóficas estudadas por Gilles Deleuze como: rizoma, plano imanente, plano afeição, rostoidade no marco não só histórico, mas estético do rosto. Cinema e filosofia são o meio desses pensadores.

Palavras chave: cinema, filosofia, plano de imanência, rosto.

INTRODUCCIÓN

¿Se puede hacer filosofía desde el cine? La relación cine-filosofía es relativamente nueva. La intertextualidad entre imagen en movimiento y reflexión filosófica es el núcleo de intervención en los nuevos estudios de filosofía y estética. Robert Stam resalta a los pioneros del cine como Sergei Eisenstein, Dziga Vértov, Fritz Lang, Friedrich Murnau, Robert Wiene, David W. Griffith, Charles Chaplin, entre otros, como los fundadores de las primeras ideas en torno al nuevo arte nacido a finales del siglo XIX.

El movimiento formalista, que floreció aproximadamente entre 1915 y 1930, giraba alrededor de dos grupos: el círculo lingüístico de Moscú y la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético. Los formalistas, que en algunos casos trabajaron activamente en el cine como guionistas o asesores, aspiraban a construir una base sólida, una “poética” de la teoría cinematográfica (Stam, 2001: 61).

Con las guerras europeas de los primeros cincuenta años del siglo XX, el cine es objeto, no solo de una cultura de la industrialización –cultura de masa– sino de diversos estudios políticos y culturales que aportarían a un nuevo escenario filosófico. Stam agrega:

En la Francia de posguerra, la teoría cinematográfica iba de la mano de las novedades de la fenomenología filosófica, el movimiento predominante en la época. Siguiendo a Husserl, los filósofos volvieron a las “*cosas en sí*” y su relación con la conciencia personificada e intencional. El principal fenomenológico fue Merleau Ponty, detectó una especie de “*conjunción*” no solo entre el medio cinematográfico y la generación de posguerra sino también entre cine y filosofía (Stam, 2001: 101).

Es el origen de una “extraña” relación que modificaría la tradición filosófica solo reservada a los análisis de los textos. Pero, es el comienzo de nuevos enfoques aportantes a la continuidad del pensamiento filosófico. Este trabajo alude a reconocer el estudio que desarrolló Deleuze en este campo y la propuesta estética que construyó Bergman en todo su trabajo cinematográfico. En esa medida este trabajo desarrollará los siguientes acápite:

Uno: “La vida es una puesta en escena con muchos rostros”. Los contextos históricos de la crisis europea a mediados del siglo XX, las controversias

entre escuelas filosóficas y la situación política que dieron para la reflexión las primeras teorías filosóficas de Deleuze. Y por otro lado, Bergman registrando en sus películas el nihilismo, la angustia existencial y las contradicciones humanas.

Dos: “Pensar: ¿un asunto de método?” Su análisis propone fundar, cartografiar y crear conceptos que produzcan nuevas gramáticas. Su conexión con el cine le permite su continuidad filosófica.

Tres: “Deleuze y Bergson: un punto de encuentro”. La presencia de Henri Bergson en el contexto reflexivo en Gilles Deleuze complementa sus tesis filosóficas, en particular la noción de tiempo y movimiento.

Cuatro: “Los rostros del cine. Ingmar Bergman y Gilles Deleuze”. Aproximación al concepto de rostro y su relación con la filosofía. El rostro (primer plano) ocupa para Bergman y Deleuze un sitio central para determinar sus consideraciones estéticas.

Finalmente: “El rostro como transgresión”. La relación de los primeros planos-rostro y su significado filosófico. En este punto se estudiarán los filmes: *Crisis* (1946), *Un verano con Mónica* (1953), *Fresas salvajes* (1957) y *El silencio* (1963).

LA VIDA ES UNA PUESTA EN ESCENA CON MUCHOS ROSTROS

*¿Cómo puede triunfar lo racional cuando lo irracional y lo instintivo
constituye una parte dominante de la vida?
(Watson, Historia intelectual del siglo xx)*

La filosofía –así como en general las ciencias sociales de finales del siglo XIX y principios del XX– revela un largo periodo de positivismo, el cual a su vez penetra todos los ámbitos de la sociedad. Por tanto, las ciencias nacientes –como la psicología, el psicoanálisis, la sociología y la antropología– fueron instrumento de las ciencias lógicas a consecuencia de los cambios del pensamiento y los cambios tecnológico-industriales. Este aspecto podría haber influido claramente en casi todo el siglo XX; sin embargo, muchos de los elementos que se diferenciarían de las sociedades del siglo XIX y el XX aún conservan su ropaje. El nuevo autoritarismo económico del capitalismo salvaje y la temprana crisis de las nacientes ideologías de la modernidad (liberalismo, comunismo y socialismo), fueron el punto de partida de un siglo XX que inauguró la razón con sus dos guerras mundiales.

Gilles Deleuze e Ingmar Bergman pertenecen a la misma generación: la de la crisis del pensamiento en el contexto de la posguerra. Desde diferentes matices estudian la filosofía, con algunos elementos diferenciales: arte, literatura, teatro, música y cine; y desde el encuentro con filósofos como Nietzsche, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Camus, entre otros. Esto permitió suscribirse a nociones filosóficas que comprendieran más al hombre y la sociedad desde las subjetividades culturales. La crisis existencial de los años cincuenta y la revolución juvenil de mayo del 68 ilustraron sus autorreflexiones frente a la perspectiva filosófica que imperaba bajo la lógica de la razón.

Así, ambos determinaron novedosas concepciones del arte y la filosofía para toda una generación de cinéfilos, cineastas y filósofos. “El existencialismo, Sartre y Merleau-Ponty eran, por lo tanto, los padres conceptuales de gran parte del clima intelectual de los años posteriores a la guerra, sobre todo en Francia, aunque también en el resto de Europa” (Watson, 2007: 440).

Todas estas crisis, acaecidas durante los periodos de posguerra, significaron un cuestionamiento a las formas de organización y dominación, e ironizaron sobre la imposición de las lógicas del poder en los ámbitos de la vida, la ciencia, la filosofía, la familia, la escuela, las relaciones amorosas y las organizaciones sociales. En el texto *Conversaciones*, Deleuze reitera su crítica al psicoanálisis como *ciencia del diván*: “El psicoanálisis no hace más que elevar Edipo al cuadrado –un Edipo de transferencia, un Edipo de Edipo– en la ciénaga del diván” (Deleuze, 2006: 31).

Paralelamente, Bergman acudía a la filosofía con los representantes del existencialismo: “Pocos cineastas han analizado de forma tan obsesiva, inteligente y abierta lo que significa vivir en este planeta después de Auschwitz e Hiroshima” (Puigdomènech, 2004: 58). Las formas de control, como reflejo de su formación religiosa, son temas en muchos de sus filmes. Expresa Bergman en su libro autobiográfico *Linterna mágica* (1988: 16): “Casi toda nuestra educación estuvo basada en conceptos como pecado, confesión, castigo, misericordia; factores concretos en las relaciones entre padres e hijos, y con Dios”.

Desde diferentes configuraciones y análisis ontológicos, el filósofo y el cineasta examinan el pensamiento de finales del siglo XIX e inicios del XX. Deleuze, desde el plano filosófico y sus vínculos con la literatura, el arte y el cine, en coherencia con los planos teóricos de los filósofos griegos antiguos y de modernos tales como Descartes, Bergson y Kant; y con literatos como Kafka y Proust. Bergman, en su filmografía, realiza una configuración

estética. Pero su propuesta no solo incluye una estética cinematográfica: el ambiente filosófico de la posguerra lo llevaría a instaurar en sus imágenes un existencialismo con la influencia de Heidegger, Kierkegaard, Camus y Sartre.

En periodos de profunda crisis respecto a la razón, la pregunta por la existencia le permite indagar, a través de sus personajes, sobre la conciencia y la representación del mundo. Aspectos que se reflejan en su primera época de formación como director (1946-1957). Novelistas como Selma Lagerlöf y directores de cine como Victor Sjöström y Carl Theodor Dreyer, marcarían sus primeras películas. “Los personajes de mis *films* son exactamente como yo, es decir, unos animales movidos por instintos y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan” (Caparrós, 1984: 87).

A los relatos de la vida cotidiana les corresponde su mirada filosófica, su propia vida y la sociedad misma; la angustia, la risa, el amor-desamor, la soledad, el miedo a Dios, y el vínculo entre lo sagrado y lo profano. Esto se refleja en filmes como: *Crisis* (1946), *Llueve sobre nuestro amor* (1946), *Ciudad portuaria* (1948), *Un verano con Mónica* (1953), *El séptimo sello* (1957), *Fresas salvajes* (1956), *Rostro* (1958), *El manantial de la doncella* (1960), *El silencio* (1963), *Persona* (1966) y *Cara a cara* (1976), que están marcados por una fuerte crítica al establecimiento moral de la sociedad, a la guerra y a todo tipo de dominación que coarte la libertad humana.

En más de cincuenta películas, que filmó entre 1945 y 2003, las instituciones sociales –la religión, la familia, el arte–, las obsesiones –la pareja, el sexo, la muerte–, algunos motivos concretos –el espejo, la máscara, el doble– y ciertos recursos estilísticos –el primer plano, la frontalidad, el encierro– determinan el contexto físico y metafísico (Mandelbaum, 2011: 5).

Para Bergman, la vida es una puesta en escena con muchos rostros. Para Deleuze, el rostro es un producto del sistema, una producción social, una expresión corpórea que designa enunciados: “Conocemos también bellísimas ‘miradas-cámara’, como en *Un verano con Mónica*, de Bergman, que establecen una reflexión total y confieren al primer plano una lejanía que le es propia” (Deleuze, 1984: 140).

Pensar: ¿un asunto de método?

Una de las alternativas de la obra filosófica es precisamente que no tiene un método distintivo. Por el contrario, razonar es construir planos filosóficos, es un diálogo no dogmático pero sí riguroso. Como el que

hizo con muchos de los pensadores que marcaron su itinerario, tales como Nietzsche, Spinoza, Aristóteles y Bergson, entre otros. Una reflexión desde otros planos del conocimiento, como el del arte. Su escritura invita a fundar, cartografiar, crear conceptos que produzcan nuevas grafías. Así, para Deleuze pensar no es un asunto de método sino de desplazamiento, de desterritorialización, como lo expresa Suelle Rolnik en *Cartografía ou de como pensar com o corpo vibrátil. Transformações contemporâneas do desejo* (1989). Miremos:

A cartografia é um método formulado por G. Deleuze e F. Guattari (1995), que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a idéia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas¹ (citado por Kastrup, 2007: 15).

Recorrer, construir, diferenciar, descomponer la filosofía, es una de las herencias deleuzeianas. Así mismo, al instituir un diálogo con el arte, la literatura y el cine, permite re-conceptualizar y constituir un diálogo con otras subjetividades. Para ello, acude a uno de los conceptos referenciales de su filosofía: el *plano de immanencia*, un “método” abierto situado entre dos caminos complementarios: crear conceptos y establecer un plano. “Los conceptos son como las olas múltiples que suben y bajan, pero el plano de immanencia es la ola única que los enrolla y desenrolla” (Deleuze, 1984: 39). Es una construcción de percepciones que pavimentan, ocupan o habitan un andar permanente. Esta es una de las propuestas a las que invita Deleuze para darle “cuerpo” a las diferentes consideraciones de sentido. Agrega: “El plano es como un desierto que los conceptos pueblan sin compartimentarlo. Son los conceptos mismos las únicas regiones del plano, pero es el plano el único continente de los conceptos [...], la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento” (1984: 40).

1 “La cartografía es un método formulado por G. Deleuze y F. Guattari (1995), que pretende acompañar un proceso, no representar un objeto. En general, se trata siempre de investigar un proceso de producción. Antes que nada, la idea de desarrollar el método cartográfico, para su utilización en búsquedas de campo en el estudio de la subjetividad, se aparta del objetivo de definir un conjunto de reglas abstractas para ser aplicadas” [traducción José Fernando Saldarriaga].

El oficio del filósofo es la producción de conceptos. Este elemento categorial permite caminar sobre muchos terrenos, no solo desde la filosofía sino también desde el arte y la literatura. José Luis Pardo, en su libro *El cuerpo sin órganos*, determina que una de las virtudes de los trabajos filosóficos de Deleuze es la de abrir caminos. Para el catedrático Pardo sus teorías no dependen de unas lógicas de la sucesión; en particular, cuando se trata de escribir sobre arte, literatura, música y cine: “En verdad, la paradoja de una misma realidad puede bifurcarse en escenarios paralelos e inconmensurables, coexistentes pero comunicables” (Pardo, 2011: 115).

En esa medida, el cine, al crear nuevas cartografías, constituye diferentes convenciones de movimientos, despliega categorías de *sentido*. Es decir, campos de posibilidades que rigen el pensar y establecen la *imagen-pensamiento*. Como estructura en movimiento, constituye diversos planos y dispone arquitecturas de novedosas configuraciones filosóficas: “Las imágenes cinematográficas son imágenes entre otras sobre un solo y único plano de inmanencia [...]. Como una condensación de la materia-imagen que posibilita el surgimiento de una pluralidad de ‘imágenes vivas’ a partir de las cuales puede comprenderse la génesis de la subjetividad” (Álvarez, 2011: 3-4).

El cine se instituye por *bloques-movimientos*; es un constante *plano inmanente*. Para Paola Marrati (2003) el cine despliega una serie de múltiples sensibilidades, constituidas en sus diversos planos-movimiento. Y, de esta manera, descompone y recompone el movimiento. Produce análisis sensible e inmanente. Afirma: “La equivalencia del movimiento y de la luz hace que ellas misma sean percepción” (Marrati, 2003: 15).

El cine es otra percepción que, fundada por diversos cineastas y escuelas, propone una nueva estética representada por diversidad de *planos-movimiento*: 1) Primer plano, 2) Plano general, 3) Contrapicado, 4) Plano-secuencia y 5) *Travelling*, entre otros. El vínculo entre el cine y la filosofía no pasa única y exclusivamente por una representación del mundo. Es una construcción conceptual que media entre el pensamiento y la sociedad: “El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual. Pues ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo” (Deleuze, 1987: 371).

Con esto diremos, el cine permite examinar otros campos de subjetivación del hombre y su cultura y esta “nueva” *téchne* media entre el sistema mundo y su memoria.

DELEUZE Y BERGSON. UN PUNTO DE ENCUENTRO

El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente

Deleuze

La presencia de Bergson en la obra filosófica de Deleuze es muy notoria, particularmente en la relación cine-filosofía. En su libro *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (1984), brinda una lectura rigurosa que invita a otra dimensión moderna del movimiento a través de los aportes de los pioneros y las diversas escuelas cinematográficas de la historia del cine. Toda la disertación sobre el cine como práctica conceptual conduce a una especie de identidad *cine-pensamiento*. Pero, aclaramos, no pretende realizar una historia del cine sino una taxonomía, un estudio sobre las imágenes y los signos. En el filme, como sistema abierto a subjetividades “el cine llega con su ambición, fundada o no, de aportar no solo una nueva percepción sino una nueva comprensión, una nueva revelación, una nueva manifestación del movimiento” (Deleuze, 1984: 25). Desde Bergson se argumenta que hay una primera manera de reproducir el movimiento, y es en función de instantes y momentos privilegiados. Así será que la imagen-movimiento produzca una sensibilidad inmanente.

Ahora bien, el punto de encuentro entre Bergson y Deleuze es el concepto de forma y materia. El cine no es forma sino materia que se transforma: “¿Qué quiere decir moverse, entonces? Es pasar de una forma a otra. No es la forma lo que se transforma, es la materia la que pasa de una forma a otra” (319). Movimiento, duración, desplazamiento, cambio de tiempo; el cine persiste en este juego de devenires filosóficos, en donde “la movilidad de la cámara, la variabilidad de los ángulos de encuadre y demás artilugios técnicos reintroducen siempre zonas a-centradas y desencuadradas en relación con cualquier centro de percepción subjetiva” (Álvarez, 2011: 6).

La idea de este *devenir* se extiende y se constituye en un eje articulador entre la filosofía y el cine. Así “los hechos que llenan nuestra vida tienen lugar, pues, en dimensiones heterogéneas, y llamamos acontecimiento al paso de una dimensión a otra” (Zourabichvili, 2004: 123). Con esto, el cine se acerca a la filosofía y se constituye, para algunos analistas, como una ontología de la imagen.

La constitución del arte cinematográfico permite estudiar los diferentes juicios de movimiento, ya revisados por Bergson en el siglo XIX, y se consolidan en las diversas ideas de Deleuze: “El plano es la imagen-movimiento. En

cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de una duración” (Deleuze, 1984: 42). En tanto que la filosofía misma es movimiento, “mi estado de alma, al avanzar en la ruta del tiempo, crece continuamente con la duración que recoge” (Bergson, s.d.).

LOS ROSTROS DEL CINE: INGMAR BERGMAN Y GILLES DELEUZE

*La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano,
y el primer plano, no otra cosa que el rostro*

Deleuze

La noción de rostro es trabajada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. En ella determinan que “el rostro no es una envoltura exterior al que habla, piensa o percibe” (Deleuze y Guattari, 1995: 173), es una unidad significativa que expresa diversas formas de subjetividad. El cine, al enfocar el rostro, determina convenciones expresivas, y eso se denomina rostreidad. Al mismo tiempo, causa infinitos significados.

Preguntamos: ¿Qué quiere decir el rostro en el cine cuando se enfoca en un primer plano? A los rostros, cuyas caracterizaciones están siempre en el primer plano, Deleuze y Guattari los denominan: *cine-afección*. El rostro no es solamente una masa corpórea estructurada con órganos, es un enunciado que expresa y brinda significado. Veamos: “El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla [...]. El primer plano cinematográfico trata, fundamentalmente, el rostro como un paisaje, así se define, agujero negro y pared blanca, pantalla y cámara [...]. No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido” (174 y 178).

El movimiento de cámara que enfoca el rostro desterritorializa el movimiento y lo sitúa en un lugar antagónico y de subjetivación. Deleuze lo define en dos polos:

Nervio sensible /tendencia motriz; placa receptiva inmóvil /micro-movimientos de expresión; contorno rostrificante/rasgos de rostreidad; unidad reflejante/serie intensiva; *wonder*/deseo; (admiración, asombro)/(amor-odio); cualidad/potencia, expresión de una cualidad común a varias cosas diferentes/expresión de una cualidad común a varias cosas diferentes /expresión de una potencia que pasa de una cualidad a otra (Deleuze, 1984: 136).

La diversidad de rostros compone toda una serie de expresiones que determinan la permanente territorialización/desterritorialización; forman varios *planos-rostro*. Su tipificación está determinada como: 1) Individuante, es decir, distingue o caracteriza y 2) Socializante, que manifiesta un rol social y es relacional o comunicante: “Asegura no solo la comunicación entre dos personas sino también, para una misma persona, el acuerdo interior entre su carácter y su rol” (146-147).

De esta manera, una de las virtudes es que determina en la extensa filmografía de Bergman el territorio que ocupa el *signo-rostro*, no como una continuidad sino como una discontinuidad. Divergen las miradas hacia la cámara; angustias de muerte, recuerdos, pasiones. Así, muestra el rostro como rizoma, en *imagen-movimiento*. En sus primeras películas, desde *Crisis* (1946), hasta *Saraband* (2003), el rostro tiene un lugar de representación en su narrativa fotográfica y musical.

Bergman es, sin duda, el autor que más insistió en el nexo fundamental que une cine, rostro y primer plano: “Nuestro trabajo empieza con el rostro humano [...]. La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine”. En efecto, estas funciones del rostro suponen la actualidad de un estado de cosas en que unas personas actúan y perciben. La imagen-afección las disuelve, las hace desaparecer. Como en un guion de Bergman (Deleuze, 1984:147).

El primer plano brinda un acercamiento afectivo, un rostro que expresa la escenificación de un acontecimiento. Existen una gran variedad de primeros planos-rostro que llevaron a preguntar: ¿Cuáles serían los significados del rostro en la obra de Bergman? Deleuze se aproxima y lo designa como expresión nihilista: “Bergman llevó hasta su extremo el nihilismo del rostro, es decir, su relación en el miedo con el vacío o con la ausencia, el miedo del rostro frente a su nada. En toda una parte de su obra Bergman alcanza el límite supremo de la imagen-afección, quemando el ícono, consumiendo y extinguiendo el rostro con la misma contundencia que Beckett” (Deleuze, 1984:148).

Con lo anterior, vemos que los planos-rostro, característicos en la filmografía bergmaniana, tienen una intencionalidad filosófica: la interioridad y la exterioridad, las relaciones amorosas, la sumisión y las formas de poder. La potencia del rostro está determinada por la acción y sensación en esos claroscuros, que lleva la estética fotográfica en sus filmes: “Porque el rostro resulta una gruesa unidad cuyos movimientos, como observaba Descartes, expresan afecciones compuestas y mezcladas” (Deleuze, 1984:161).

EL ROSTRO COMO TRANSGRESIÓN

Me imagino un trozo de película blanco, lavado hasta más no poder. Pasa a través del proyector y poco a poco se dibuja la palabra en la banda sonora (que quizá entre un poco en la imagen). Poco a poco aparece justo la palabra que me imagino. Después un rostro que se vislumbra casi disuelto por todo lo blanco. Es el rostro del Alma

Bergman

Las búsquedas filosóficas de Ingmar Bergman están determinadas en el mundo de la vida. Sus personajes, que se reencuentran permanentemente en toda su obra filmográfica, están inmersos en las contradicciones: la conciencia, el sentimiento de culpa, el miedo, la pasión, el incesto, el amor y el erotismo son los esquemas evidentes de su narrativa. La transgresión y el deseo son su espacio común. Bergman no moraliza al hombre y la sociedad: lo libera. Compone una línea de fuga; la transgresión indaga al sujeto mismo. El rostro bergmaniano no mira la conciencia del afuera sino la del adentro. Anuncia las máquinas del poder y los desencantos en el gesto de sus personajes, todo un medio de emociones. Cada acción lleva a la imagen-movimiento, a la imagen-afección en el primer plano. Eso es lo que expresa la rostriedad. El rostro posee entonces dos componentes que son los del primer plano. Por una parte, un componente que llamaremos rasgo de rostriedad, los movimientos en el lugar, los movimientos virtuales que recrean un rostro, constituyendo una serie intensiva. Por otra parte, posee un contorno bajo el cual es unidad reflejante y reflexiva (Deleuze, 1984: 256).

La rostriedad serían entonces aquellas particularidades expresivas que constituyen el rostro y que dan lugar a una cantidad de significantes. Es una estética muy estudiada por Bergman desde sus comienzos como director de cine. Encontramos dos unidades que abren ese significativo inicial del rostro: 1) El reflejo, acto estéticamente fotográfico, y 2) Lo reflexivo, caracterizados por las expresiones captadas por la cámara, que en un silencio pausado en primer plano construyen toda una narrativa de la conciencia interior. En un plano-secuencia, territorio que desde la conciencia se desplaza hacia un primer plano; desterritorialización hacia el rostro, como plano-afección. “Para Bergman, extrañamente, el carácter individuante del rostro y el carácter socializante del rol son estrictamente correlativos. Si disuelven o deshacen uno, deshacen también el otro” (Deleuze, 2009: 309).

Crisis, su primera película como director, está basada en una obra teatral de Leck Fischer. Es el comienzo de la representación teatral de planos-rostro donde se manifiesta el drama de lo cotidiano en una pequeña ciudad

sueca llamada Hedemora. Cuenta cómo la tranquilidad de la ciudad se ve sobresaltada por la llegada de una mujer llamada Jenny (Marianne Löfgren), madre, que en años anteriores había dejado a su hija Nelly (Inga Landgré) con su madre adoptiva Ingerborg (Dagny Lind), profesora de piano, que la criaría en la más casta vida. Nelly cumple dieciocho años y su mundo empieza a cambiar. El amante Jack (Stig Olin) de su madre biológica es todo un donjuán y decide seducir a la adolescente. La paz de una sociedad conservadora es quebrantada, los valores sólidos son transgredidos, las pasiones de amor y muerte salen a flote. Los valores se disuelven, los rostros representan el cambio, el miedo y la pasión.

El rostro-pasado aparece por primera vez en esta ópera prima. La madre adoptiva se entrega a la pérdida amorosa de su hija. Con un *flashback*-rostro le recuerda aquel instante en que le confiesa que no es su madre. La imagen-afección (primer plano) aparece por primera vez: “Estamos ante un rostro reflexivo o reflejante cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo eterno” (Deleuze, 1987: 134-135). Es una bitácora de imágenes en un permanente recuerdo-sueño. El sentimiento de culpa mira por primera vez a la cámara a través del rostro. “Estamos en este vínculo fantasmático entre el rostro y el afecto” (Deleuze, 1987: 322).

En un segundo momento, la madre biológica sorprende a su amante con la hija en un acto de amor. En un plano secuencia intenso, la cámara establece la imagen-movimiento hacia un plano afectivo de asombro y angustia. La cámara de nuevo retrocede y los actos, la rostriedad, pierden su individualización. En otra escena, el rostro le habla al espejo, y la imagen-afección establece traslados de culpa. Después del supuesto suicidio del amante, la chica regresa a su pueblo y todo vuelve a la normalidad. “Si es cierto que la imagen de cine está siempre desterritorializada, hay pues una desterritorialización muy especial, propia de la imagen-afección” (Deleuze, 1987: 142).

Por otro lado, en el filme *Un verano con Mónica*, considerado como la primera película de autor, el *rostro-sedución* y la libertad tienen imagen de mujer. No es la mujer arrepentida y sumisa, como la que es descrita en *Crisis*, al contrario, Mónica es la ruptura frente a lo establecido, una especie de línea de fuga. Bergman ironiza el relato bíblico de Adán y Eva en el cual representa el paraíso como una isla en donde los dos adolescentes viven un mundo sin reglas. El paraíso es seducido por los dos jóvenes adolescentes: Mónica (Harriet Andersson) y Harry (Lars Ekborg), quienes deciden

escapar a una isla, cerca de la ciudad de Estocolmo, donde viven un idilio pasional. En la isla las normas no existen. El deseo es el conductor de esta historia. Una especie de naturalismo erótico. Una dicotomía entre el principio de fantasía y el principio de realidad. Un juego poético.

El rostro de nuevo aparece en Bergman: “Desnudez del rostro más grande que la de los cuerpos, inhumanidad más grande que la del animal. El beso testimonia ya la desnudez integral del rostro y le inspira los micro-movimientos que el resto del cuerpo esconde” (Deleuze, 1987: 147). Pero, finalmente, la realidad y el recuerdo de nuevo aparecen en este filme. El paraíso construido se destruye y el cielo se les convierte en infierno. *El rostro-flashback* es utilizado como estética del recuerdo: “Los rostros convergen, toman unos de otros sus recuerdos y tienden a confundirse” (Deleuze, 1987: 147). Con este filme Bergman explora el cambio y la ruptura, volviendo a gobernar el principio de realidad, como en su filme *Crisis*. Harry, junto con su hijo, mira al espejo, no encontrando “ni desesperación integral, ni esperanza luminosa. Lo grisáceo de la existencia, que continúa a pesar de todo” (Sicuer, 1962: 44).

El director sueco, en su film *Crisis*, al igual que en *Un verano con Mónica*, muestra cómo el bien y el mal están en permanente movimiento, al tiempo que el infierno y el cielo ocupan el mismo lugar, la misma existencia.

En el filme existencialista, *Fresas salvajes*, Bergman muestra cómo el miedo a la muerte y al fin de la existencia es el territorio filosófico; el rostro-muerte es determinante. Isak Bork es un veterano médico, físico, intelectual e investigador, que recibe una importante noticia: le otorgarán el *honoris causa* por sus contribuciones científicas. Sus aportes al mundo de la ciencia lo hacen merecedor del más importante galardón que la Universidad de Lund pueda dar. Sin embargo, se encuentra en la más profunda soledad. Soledad que lo lleva a reflexionar sobre su pasado, sobre las cosas simples de la vida: el amor, la vida cotidiana, las relaciones familiares, el conflicto entre la razón y la emoción. Aquí Bergman, a diferencia de los dos filmes anteriormente mencionados, introduce el rostro como hilo conductor de la historia.

El señor Bork, poco antes de recibir el homenaje en su universidad, sueña con su propia muerte, mostrando un rostro reflexivo que expresa una sensación: el miedo. Rostro único y desfigurado por su propio espejo de la muerte. Solo experimenta el miedo al vacío, a la nada: “Los fantasmas nos amenazan tanto más cuanto que no vienen del pasado” (Deleuze, 1987: 148). “En el primer plano-rostro refleja la luz. Como en la imagen-afección, su límite

es el afecto simple del miedo, y la desfiguración de los rostros en la nada. Pero su sustancia es el afecto, compuesto del deseo y del asombro que le dan vida; y el desvío de los rostros hacia lo abierto, hacia lo vivo” (Deleuze, 1987: 150). Sin lugar a dudas, *Fresas salvajes* es la muestra del rostro-regresión.

Por su parte, en el filme *El silencio* Ingmar Bergman recrea las relaciones emocionales y contrarias entre dos hermanas y uno de sus hijos; muestra un drama familiar rodeado de un clima de guerra. Las dos hermanas: Ester (Ingrid Thulin) y Anna (Gunnel Lindblom), y su hijo Johan (Jörgen Lindström), de regreso de las vacaciones deben quedarse a mitad del camino (por causa de la enfermedad de Ester) en un hotel muy particular, pues se encuentra poco habitado. Uno de los huéspedes es una compañía de enanos cuyo idioma nadie conoce. El hotel es el territorio de humanas pasiones donde se fusiona lo poético. Bergman introduce el filme con el rostro-imagen del niño que mira las máquinas de guerra: “Por eso nosotros no hemos dejado de considerar dos problemas exclusivamente: la relación del rostro con la máquina abstracta que lo produce; la relación del rostro con los agenciamientos de poder que tienen necesidad de esa producción social. El rostro es una política” (Deleuze y Guattari, 1995: 186).

Allí el rostro se enlaza con el odio, la inocencia, el incesto, la maldad y la soledad. Plano existencial referenciado en rostros fotográficos, en medio de máquinas de guerra: “El rostro aparece en su desnudez, en su desnudez propia. Eso sería entonces el primer plano: hacer aparecer la desnudez del rostro” (Deleuze, 2006: 311).

CONCLUSIÓN

Deleuze realizó una especie de historia de los signos cinematográficos encontrando en el rostro uno de sus campos de estudio filosófico. Mientras que los primeros planos insistentes en toda la filmografía de Bergman abren la posibilidad de preguntar: ¿qué significa el rostro-cine para la filosofía del presente? lo que permite analizar el *flashback* (como el rostro en pasado y presente) es el horror de la guerra, del sí mismo y de los sistemas de poder.

Al mismo tiempo, podemos decir que la figura de la imagen-afección es la expresión de la desnudez del rostro. Como lo registró Bergman en toda su obra cinematográfica, “la cámara pasa por los rostros de todos” (Bergman, 1992: 41). Pero también permite comprender las fuerzas de la relación consigo mismo, en una especie de interioridad “que nos permite resistir, escapar, reorientar la vida o la muerte contra el poder” (Deleuze, 2006: 159).

La relación del cine y la filosofía cuya mediación está determinada por el primer plano, construye una estética del rostro en movimiento, un *flashback* permanente. Y Deleuze, con sus formas de significación del primer plano y el plano-afección, arma todo un conjunto de movimientos que recrean el rostro construyendo una intensidad efectiva llena de significados deseantes y compuestos por unidades reflexivas. Para finalizar, concluimos que el cine, como lo argumentaría Deleuze, es una construcción rizomática, de caminos diversos. De ahí que sus últimos trabajos los dedica a él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, E. (2011). “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”. Disponible en: <http://revistadefilosofia.com/41-06.pdf>.
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____ (1992). *Mis imágenes*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bergson [sin datos].
- Caparrós, J. (1984). “El testamento de Bergman”. *Nuestro Tiempo*. Núm. 359.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2006). *Conversaciones*. Madrid: Pre-textos.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1995). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos.
- Guattari, F. (2011). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- _____ (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Kastrup, V. (2007). “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo”. *Psicologia & Sociedade*. Vol. 19. Núm. 1.
- Mandelbaum, J. (2011). *Maestros del cine. Ingmar Bergman*. Madrid: Editorial Océano.
- Marrati, P. (2003). *Gilles Deleuze: cine y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Nueva Imagen.
- Pardo, J. (2011). *Cuerpos sin órganos*. Barcelona: Pre-textos.
- Puigdomènech, J. (2004). *Ingmar Bergman: el último existencialista*. Madrid: Ediciones JC.

Rolnik, S. (1989). *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*. Sao Paulo: Estação Liberdade.

Saldarriaga, J. (2010). “Fresas salvajes (1957) (*Smultronstället*). Director Ingmar Bergman (1918-2007): Entre el oscurantismo y el iluminismo”. *Revista Unaula*. Medellín. Núms. 29 y 30.

Sicuer, J. (1962). *Ingmar Bergman*. Madrid: Ediciones Rialp.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Watson, P. (2007). *Historia intelectual del siglo xx*. Barcelona: Crítica.

Zourabichvili, F. (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Filmografía

Bergman, I. (dir.) (1953). *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Mónica*) [Guión: I. Bergman y P. Fogelström [Novela: P. Fogelström]. Suecia.

_____ (1956). *Crisis* (*Kris*) [Guión: I. Bergman]. Suecia.

_____ (1957). *Fresas Salvajes* (*Smultronstället*) [Guión: I. Bergman]. Suecia.

_____ (1963). *El silencio* (*Tystnaden*) [Guión: I. Bergman]. Suecia.