



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO POSGRADO EN PEDAGOGÍA

## EPISTEMOLOGÍA Y PEDAGOGÍA DE LA IMAGEN FÍLMICA

Tesis que para optar por el Grado de Doctora en pedagogía

Presenta:

M. en C. Aída María Castañeda Rodríguez Cabo

### Comité Tutorial

Dr. Guillermo González Rivera  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

Dr. Hermilo Roberto Pérez Benítez  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

Dra. María Concepción Barrón Tirado  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación

Dr. Augusto Salomón Sánchez Sandoval  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

Dr. Héctor Jesús Torres Lima  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., D. F. Agosto, 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Dedicatoria**

A mis padres, por su hermosa forma de entender la vida.

Al Dr. Francisco Castañeda Rodríguez Cabo, un ser humano excepcional, de quien aprendí algo más al mirar las imágenes fílmicas desde nuestra juventud y continuar a mi lado.

A cada una de las ramas del árbol genealógico Castañeda Rodríguez Cabo por ser parte de mí.

A la maestra Rebeca Flores Delgado, coordinadora entusiasta del proyecto multidisciplinario en investigación educativa en ESIME-IPN y a todo su equipo.

A la Dra. Erika Pineda Godoy al grupo de docentes integrantes de la Academia de la Maestría en Docencia Científica y Tecnológica en el CIECAS – IPN.

A la Dra. Rosalinda Cáceres Centeno y su equipo estudioso en el campo de la Formación de Formadores en CUAED, UNAM.

A al grupo de todas las batallas, amantes de los conciertos dominicales en la SALA NETZAHUALCÓYOTL y la CINETECA NACIONAL, por supuesto.

## **Agradecimientos**

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme el privilegio, primero, de realizar estudios de bachillerato y licenciatura y ahora nuevamente de regreso, para realizar este doctorado que ahora termina; y segundo al Instituto Politécnico Nacional por brindarle a su comunidad docente, a través de su Sistema de Becas COTEBAL, la oportunidad de cursar estudios de posgrado. Expreso aquí mi más alto reconocimiento y mi defensa de ambas instituciones nacionales, formadoras de profesionistas, docentes e investigadores en todas las ramas del conocimiento científico, tecnológico, humanístico y artístico.

A cada uno de los integrantes del sínodo por sus invaluable aportaciones dirigidas a la mejora de estas líneas. De manera muy especial al Dr. Guillermo González Rivera quien desde el inicio hasta el final, fue para mí el tutor que todo tesista de doctorado sueña y desea que lo acompañe en esta travesía académica. Al Dr. Roberto Pérez Benitez por su trayectoria como decano del Programa de Maestría y Doctorado en Pedagogía, en la UNAM. A la Dra. María Concepción Barrón Tirado por su alto compromiso moral con la pedagogía y su investigación en la UNAM. Al Dr. Salomón Augusto Sánchez Sandoval, por su entrega y minuciosidad en la lectura de esta tesis. Y por último, mi reconocimiento académico al Dr. Héctor Jesús Torres Lima, por proponer el instrumento metodológico necesario para la replicabilidad de esta propuesta de Intervención Pedagógica.

A todos aquellos docentes y alumnos que aceptaron participar en el trabajo de campo al mirar la imagen fílmica *La Jaula de oro* y darnos la oportunidad de aprender todos juntos.

# Epistemología y pedagogía de la imagen fílmica

## Contenido

<i>Dedicatoria</i> .....	<i>ii</i>
<i>Agradecimientos</i> .....	<i>iii</i>
<i>Epistemología y pedagogía de la imagen fílmica</i> .....	<i>iv</i>
<i>Resumen</i> .....	<i>vii</i>
<i>Abstract</i> .....	<i>viii</i>
<i>Siglas</i> .....	<i>ix</i>
<i>Glosario</i> .....	<i>x</i>
<i>Esquemas. Imagen-movimiento</i> .....	<i>xii</i>
<i>Tablas Rasgos Expresos</i> .....	<i>xiii</i>
<i>Introducción</i> .....	<i>1</i>
<b>Capítulo 1 ¿Qué son las imágenes fílmicas?</b> .....	<b>7</b>
<b>1.1 El pensamiento filosófico de Henri Bergson</b> .....	<b>7</b>
1.1.1 Origen del concepto <i>Duración</i> . Estados de conciencia .....	9
1.1.2 La <i>Duración</i> como experiencia personal.....	9
1.1.3 La <i>Duración</i> es el todo .....	11
1.1.4 El todo y la vida.....	12
1.1.5 Pura <i>Duración</i> .....	12
1.1.6 La <i>Duración</i> es el movimiento .....	13
1.1.7 La <i>Duración</i> es lo indivisible y lo sustancial .....	13
1.1.8 La <i>Duración</i> es creación.....	14
1.1.9 La conciencia como ámbito privilegiado de la <i>Duración</i> .....	14
1.1.10 La <i>Duración</i> y el tiempo real.....	15
<b>1.1.10.1 El tiempo sin instantes</b> .....	16
<b>1.1.10.2 El pasado como primer elemento</b> .....	18
<b>1.1.10.3 El tiempo sin privilegios</b> .....	18
1.1.11 La libertad concebida como <i>Duración</i> .....	19
<b>1.2 Origen de la relación: Imagen y pensamiento en Henri Bergson</b> .....	<b>19</b>
1.2.1 Percepción pura .....	23
1.2.2 Percepción consciente.....	24
<b>1.3 Tres tesis sobre el Movimiento de Henri Bergson</b> .....	<b>27</b>
<b>1.3.1.1 Tesis uno</b> .....	29
<b>1.3.1.2 Tesis dos</b> .....	31

1.3.1.3 Tesis tres .....	33
<b>1.4 Imagen-movimiento según Gilles Deleuze.....</b>	<b>34</b>
1.4.1 Triple identidad de la <i>imagen-movimiento</i> .....	36
1.4.2 El papel del cuerpo .....	38
<b>Capítulo II ¿Cómo estudiar las imágenes fílmicas?.....</b>	<b>55</b>
<b>2.1 Imagen-movimiento y conceptos visuales.....</b>	<b>55</b>
2.1.1 <i>Imagen-percepción</i> .....	61
2.1.2 Imagen-afección .....	70
2.1.3 Imagen-acción .....	72
<b>2.2 Charles S. Peirce. El signo.....</b>	<b>81</b>
2.2.1 Clases de signos.....	83
<b>2.3 Lev S. Vygotsky. El signo cultural y el concepto de mediación .....</b>	<b>85</b>
<b>2.4 Gilles Deleuze. El signo y la conciencia cámara .....</b>	<b>92</b>
<b>2.5 Las imágenes fílmicas como reflejo de la realidad y sus conflictos .....</b>	<b>104</b>
2.5.1 Imágenes fílmicas y violencia .....	104
2.5.2 Imágenes fílmicas y conflicto.....	109
<b>Capítulo III ¿A quién enseñar con imágenes fílmicas?.....</b>	<b>112</b>
<b>3.1 Pedagogía de la imagen ¿A quién me dirijo?.....</b>	<b>112</b>
3.1.1 Propuesta didáctica integral.....	122
<b>3.3 Henri Bergson. Pensamiento e intuición .....</b>	<b>126</b>
<b>3.4 Gilles Deleuze. Imagen del pensamiento .....</b>	<b>132</b>
<b>Capítulo IV Indagación preliminar ¿Cómo se estudió La jaula de oro? .....</b>	<b>143</b>
<b>4.1 Investigación cualitativa. La teoría fundamentada.....</b>	<b>143</b>
4.1.1 Primero. La descripción.....	145
4.1.2 La organización conceptual .....	145
4.1.3 Teorización .....	146
<b>4.2 Investigación cualitativa-cuantitativa. Análisis de Significados .....</b>	<b>146</b>
<b>4.3 Diseño de instrumento .....</b>	<b>148</b>
<b>4.4 Muestra .....</b>	<b>148</b>
4.4.1 CECyT-IPN 14. Luis Enrique Erro .....	149
4.4.2 ESIME-Zacatenco .....	150
4.4.3 UNAM. Cuatro docentes y dos profesionistas .....	150
4.4.4 U. Iberoamericana. Grupo en carrera de Pedagogía.....	150
4.4.5 CIECAS-IPN. Grupo docentes como alumnos.....	151

<b>4.5 Grupos de discusión y el discurso social .....</b>	<b>152</b>
<b>4.6 Teoría Fundamentada .....</b>	<b>154</b>
4.6.1 Imagen-percepción. ¿Qué me interesó?.....	155
4.6.2 Imagen-afección. ¿En qué me afectó?, ¿qué me movió? .....	166
4.6.3 Imagen-acción. ¿Qué acciones recuerdo? .....	173
<b>4.7 Escuelas, centros y unidades .....</b>	<b>176</b>
4.7.1 CECyT 14.....	176
4.7.2 ESIME-IPN-Zacatenco.....	177
4.7.3 UNAM - UAM .....	178
4.7.4 IBERO .....	179
4.7.5 CIECAS-IPN .....	180
<b>4.8 Método lógico para análisis de significado.....</b>	<b>181</b>
4.7.1 CECyT 14-IPN .....	181
4.7.2 ESIME-IPN-Zacatenco.....	182
4.7.3 UNAM – UAM.....	183
4.7.4 UIA Ciudad de México.....	184
4.7.5 CIECAS IPN.....	184
<b>Conclusiones .....</b>	<b>186</b>
<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>188</b>
<b>APÉNDICES.....</b>	<b>216</b>
<b>A) Sergei Eisenstein, Lev S. Vygotsky, Alexander Luria .....</b>	<b>216</b>
<b>A.1 Eisenstein los primeros encuentros con la psicología.....</b>	<b>218</b>
<b>A.2 Lev S. Vygotsky y su teoría histórico-cultural.....</b>	<b>219</b>
A.2.1. Método y <i>Grundproblem</i> .....	223
A.2.2. Habla interna y pensamiento cinemático .....	226
<b>B) Movimiento migratorio .....</b>	<b>230</b>
<b>B.1 Aspectos legales.....</b>	<b>240</b>
<b>C) Instrumento para recopilar información de la indagación preliminar .....</b>	<b>241</b>
<b>D) Narración de la imagen fílmica <i>La jaula de oro</i>.....</b>	<b>242</b>

## Resumen

El desempeño de la *imagen-movimiento* y el pensamiento son cruciales en la comprensión del filme. La tesis se divide en cuatro capítulos. El primero de ellos explica el origen y la estructura en la relación de la imagen fílmica y el pensamiento desde la filosofía de Henri Bergson y sus tres tesis sobre el movimiento. El segundo capítulo describe los tres principales conceptos y sus signos extraídos de la taxonomía fílmica de Gilles Deleuze. El tercer capítulo refiere a la pedagogía de la imagen y al concepto imagen del pensamiento, ambos propuestos por Gilles Deleuze. El cuarto capítulo aborda el aspecto práctico, en donde se analizan los tres principales conceptos de la categoría *imagen-movimiento*: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción, extraídos de la imagen fílmica *La jaula de oro*, del cineasta Diego Quemada-Diez, 2013. Se obtuvo una muestra de 25 espectadores formada por alumnos y docentes de nivel medio superior, superior y posgrado, tanto del sector público como del sector privado. Los resultados fueron analizados a la luz de la Teoría Fundamentada de Strauss y Corbin y con el Análisis de Significado del Dr. en Comunicación Manuel Martín Serrano. Se incluye el método para obtener la viabilidad y replicabilidad de la estrategia didáctica y pedagógica orientada a la generación del pensamiento y la reflexión posterior a la experiencia única y personal de mirar una imagen fílmica.



## Abstract

The role of image and thought are crucial for the understanding of film. First part explains the relationship between cinema-thinking from Henri Bergson philosophy based on his three theses of movement. Second one describes the image taxonomy developed by Gilles Deleuze and the importance of film signs. Third part, point out the Pedagogy of image according to Henri Bergson de Gilles Deleuze. The method applied in order to design a visual strategy for exploring films was based on Deleuze's category of *imagen-movement* and their concepts of: image-perception, image-affection and image-action, as preliminary test on *The Golden Cage* film of Diego Quemada Diez in 2013, in 25 movie viewers divided into five different school levels of private and public education. The results were carried out in the light of Grounded Theory of Strauss and Corbin and the Analysis of Meanings proposed by Manuel Martin Serrano. It is concluded the viability and replicability of the proposed strategy didactic and pedagogical method in the generation of thought and reflection product of film personal experience of each viewer.

## Siglas

AD	Alumnos y docentes.
BM	Banco de México.
CB	Colegio de Bachilleres
CDH	El Consejo de los Derechos Humanos (CDH) fundado como el principal organismo intergubernamental del Sistema de las Naciones Unidas (ONU) encargado de fortalecer la promoción y protección de los derechos humanos a nivel global, hacer frente a las situaciones de violación de derechos humanos y formular recomendaciones en los diferentes países
CECyT	Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos.
CONALEP	Consejo Nacional de Educación Profesional
ECU's	Escuelas, Centros y Unidades.
ESIME	Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica
IPN	Instituto Politécnico Nacional
PIB	Producto Interno Bruto
UNESCO	y la Cultura

## Glosario

Centro de imagen	Desviación entre un movimiento recibido y un movimiento ejecutado, entre una acción y una reacción (intervalo).
Conciencia-Cámara	Relaciones mentales en las que es capaz de producir en el espectador, de acuerdo al lugar donde el director ubica la cámara.
Crimen <i>Les a humanidad</i>	De acuerdo al Estatuto de Roma, instrumento de la Corte Penal Internacional, adoptó en la ciudad de Roma el 17 de Julio de 1998, los crímenes de lesa humanidad como aquellas conductas, acciones, tipificadas como: asesinato, deportación, exterminio, tortura, violación, prostitución forzada, esterilización forzada, persecución con motivos políticos, religiosos, raciales, étnicos, ideológicos, secuestro, desaparición forzada o cualquier otro acto carente de humanidad y que cause severos daños tanto psíquica como físicamente y que además sean cometidos como parte de un ataque integral o sistemático contra una comunidad. <sup>1</sup> Aborda lo innombrable y lo ominoso de un gobierno.
De género	La violencia de género es ejercida de un sexo a otro, por lo general es contra la mujer, en aquellos casos en los que la víctima pertenece al género femenino. También se presenta contra grupos vulnerables, como los pueblos indígenas.
Despojo	Privar a alguien de lo que tiene derecho. Desposeer de algo con o sin violencia. Trabajo, Educación, Salud, Seguridad, Libertad, Dignidad y la Vida.
Imagen-movimiento	Conjunto acentrado de elementos variables que accionan y reaccionan unos sobre otros.
Imagen-tiempo	Trata de un desplazamiento en el tiempo.

---

<sup>1</sup> [www.definicionabc.com/derecho/lesa-humanidad.php](http://www.definicionabc.com/derecho/lesa-humanidad.php). 3 de julio de 2016.

Imagen-acción	Conjunto de cualidades y potencias en un estado de cosas o en un espacio-tiempo determinado y constituyen desde ese momento un <i>medio real</i> alrededor de un centro, una situación con respecto a un sujeto. Reacción del centro al conjunto.
Imagen-afección	La cualidad o la potencia. Lo que ocupa la desviación entre una acción y una reacción, lo que absorbe, una acción exterior y reacciona por dentro.
Imagen-percepción	La cosa, lo que aparece. Lo que se selecciona y se percibe.
Joven	Concepto asociado con un tiempo social, por lo cual no es suficiente la demarcación cronológica que le define dependiendo del número de años vividos. Las intensidades de vida y, por tanto, intensidades sociales y personales de tiempo diferenciado, así como estilos de vida variados le otorgan rasgos
Juventud	Principal vínculo entre la escuela y la cultura. Walter Benjamín; consideró a la juventud como un estadio de vida específico, distanciándose de las perspectivas que consideraban a los jóvenes como un mero tránsito entre la infancia y el mundo adulto.
Migración	Cambio de lugar de residencia, con carácter relativamente permanente, en general por razones de trabajo. Traslado de una persona o un grupo de ellas a un lugar diferente con la intención de residir en él. Puede ser externa, cuando el traslado es fuera del país, o interna, cuando se lleva a cabo dentro del mismo país. Se utiliza el concepto emigración cuando se sale de un país determinado e inmigración cuando se entra en él.
Violencia	Es aquella conducta realizada de forma consciente e intencional para generar daño a la víctima tanto física como emocional.
Violencia Estructural	Aborda todo tipo de espacios públicos y privados que inhiben el acceso al: trabajo, educación, salud, seguridad, libertad, alimentación, vivienda, libertad, dignidad y la vida.

**Esquemas. *Imagen-movimiento***

1 <i>Imagen-percepción</i> . primer nivel	193
2 <i>Imagen-percepción</i> segundo nivel	194
3 <i>Imagen-percepción</i> tercer nivel	195
4 <i>Imagen-afección</i> . primer plano	196
5 <i>Imagen-acción</i>	197
6 Tres estados mentales del signo. Peirce	198
7 Tres clases de signos. Peirce	199

## Tablas Rasgos Expresos

<b>TABLA 2 RASGOS EXPRESOS CECYT 4 IPN .....</b>	<b>182</b>
<b>TABLA 3 RASGOS EXPRESOS ESIME-IPN ZACATENCO.....</b>	<b>183</b>
<b>TABLA 4 RASGOS EXPRESOS UNAM-UAM.....</b>	<b>183</b>
<b>TABLA 5 RASGOS EXPRESOS. UNVIERSIDAD IBEROAMERICANA .....</b>	<b>184</b>
<b>TABLA 6 RASGOS EXPRESOS CIECAS -IPN.....</b>	<b>185</b>
<b>TABLA 7 DESGLOSE UNIVERSO DE RASGOS EXPRESOS. CECYT 4 IPN.....</b>	<b>200</b>
<b>TABLA 8 DESGLOSE UNIVERSO DE RASGOS EXPRESOS. ESIME – IPN ZACATENCO .....</b>	<b>202</b>
<b>TABLA 9 DESGLOSE UNIVERSO DE RASGOS EXPRESOS UNAM - UAM.....</b>	<b>204</b>
<b>TABLA 10 DESGLOSE UNIVERSO DE RASGOS EXPRESOS IBERO .....</b>	<b>208</b>
<b>TABLA 11 DESGLOSE UNIVERSO DE RASGOS EXPRESOS CIECAS IPN .....</b>	<b>210</b>
<b>TABLA 12 ANÁLISIS COMPARATIVO DE RASGOS EXPRESOS CECYT 4 IPN .....</b>	<b>214</b>
<b>TABLA 13 ANÁLISIS COMPARATIVO DE RASGOS EXPRESOS ESIME IPN ZACATENCO .....</b>	<b>214</b>
<b>TABLA 13 ANÁLISIS COMPARATIVO DE RASGOS EXPRESOS UNAM -UAM.....</b>	<b>214</b>
<b>TABLA 14 ANÁLISIS COMPARATIVO DE RASGOS EXPRESOS IBERO .....</b>	<b>215</b>
<b>TABLA 15 ANÁLISIS COMPARATIVO DE RASGOS EXPRESOS CIECAS -IPN.....</b>	<b>215</b>

## **Introducción**

La tesis tiene, en primer término, la finalidad de elaborar un análisis epistemológico de las imágenes fílmicas en su relación con el cuerpo y el pensamiento. En segundo, proponer las tres categorías principales tomadas de la taxonomía fílmica de Gilles Deleuze, como estrategia didáctica para la generación del pensamiento y la reflexión. Por último, describir el método de indagación llevado a cabo con la imagen fílmica *La jaula de oro* (2013) del cineasta Diego Quemada-Díez en cinco espacios educativos tanto públicos como privados. Como primera actividad de investigación se obtuvo una matriz con cien referencias bibliográficas del uso del cine como recurso didáctico. Ello llevó a establecer como propósito general responder a la pregunta inicial ¿Por qué se presenta la relación cine-pensamiento? Los docentes utilizan el cine como recurso didáctico en múltiples espacios educativos. Ellos no están obligados a saber porque se presenta este fenómeno. Estas líneas ofrecen una explicación a esta interrogante, desde la filosofía y la pedagogía tanto de Henri Bergson, Gilles Deleuze, como de Lev S. Vygotsky.

De ahí, que la pregunta general de investigación sea ¿Cómo la reflexión, a través de las imágenes fílmicas, contribuye a la formación del pensamiento de los jóvenes en estos momentos críticos? Así como, las preguntas específicas sean ¿por qué se puede o debe recurrir a Henri Bergson y a Gilles Deleuze para entender la relación entre la imagen fílmica y el pensamiento?, ¿qué elementos pedagógicos y didácticos conllevan al paradigma propuesto por ellos?, ¿cómo utilizar las categorías y sus conceptos para lograr una comprensión del pensamiento del cineasta y de las imágenes fílmicas?; por último, ¿qué implicaciones tiene esta propuesta para la pedagogía actual?

Las respuestas a estas interrogantes conducen a formular otras preguntas y establecer nuevas líneas de investigación, cómo aquella orientada a la profundización en la comprensión del lenguaje fílmico a partir de la taxonomía de Gilles Deleuze, con la posibilidad de comprender aquellos productos visuales creados por los cineastas, quienes comunican, mediante sus imágenes fílmicas, lo que piensan, perciben y sienten acerca del mundo. Y esto es creado, como las grandes obras literarias, a través de sus formas particulares hacia una estética y comunicación visual y social con fines estrictamente pedagógicos y didácticos.

Por el momento, el texto que el lector tiene ante sí, se limita a despejar las incógnitas antes enunciadas, y con ello estar en posibilidad de descubrir las potencialidades e implicaciones encontradas en las respuestas desde la lectura de los diferentes tipos de imágenes se desprende otra forma de apropiación al pensamiento y a la reflexión. Ya que, además de contribuir a la comprensión de la estructura de la obra cinematográfica a partir de la imagen, signos y cámara del creador de la obra, se obtendrá un aprendizaje significativo primero a nivel personal y posteriormente a nivel grupal al discutir el filme.

Las intenciones pedagógicas de estas líneas se dirigen a llevar a los alumnos y docentes a pasar de un comentario superficial, al discernimiento del quehacer del cineasta y su creatividad y descubrir, desde sus imágenes, el significado de la obra cinematográfica. Esto sucede en los párrafos y paisajes narrativos de las obras literarias de todos los tiempos. La motivación personal de esta tesis de nivel doctoral va en esa dirección.



El capítulo I, titulado ¿Qué son las imágenes fílmicas?, da respuesta, en su primera parte, a la pregunta ¿Por qué se presenta el mecanismo cinematográfico en el cuerpo y en el pensamiento? Se inicia con Henri Bergson, por ser el primer filósofo en abordar la relación entre el cine y el pensamiento. Se continúa con la pregunta ¿Qué es el mecanismo cinematográfico de pensamiento? Y dada la importancia de este mecanismo para el pensamiento, se explican las diferentes fases que toma el concepto de **Duración** como eje epistemológico bergsoniano. Por último, el capítulo termina con la explicación de Henri Bergson acerca de las TRES TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO contenidas en el fenómeno cinematográfico y su relación con el papel del cuerpo en donde se genera la categoría de *imagen-movimiento*, a partir del cine producido después de la Segunda Guerra Mundial (SGM).

El capítulo II bajo el encabezado ¿Cómo estudiar las imágenes fílmicas? se divide en cuatro secciones. La primera, a su vez se subdivide, en tres incisos. Cada uno de ellos explica uno de las tres categorías principales de *imagen-movimiento*. Esto es: *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción*, las cuales a su vez fundamentan los conceptos generales de *imagen-tiempo* e *imagen-movimiento* y derivan su taxonomía fílmica. En el inciso dos, como complemento de estos conceptos particulares, se describen, en primer lugar, las características particulares aportadas por Deleuze para elaborar su taxonomía de las imágenes fílmicas nutridas con los elementos semióticos de Charles S. Peirce, desde el campo del signo, para quien “todo razonamiento es una interpretación de signos de algún tipo”. En el inciso tres, se describen aquellos conceptos que forman parte de una especie de autoconciencia cinematográfica, de donde surge el pensamiento de las imágenes fílmicas a partir de las propias imágenes fílmicas; es decir, la reflexión sobre los elementos propios del pensamiento cinematográfico: su especificidad y naturaleza. Este inciso se

enriquece con la contribución pedagógica de Lev S. Vygotsky en su concepto de mediación. En la cuarta sección se describen los conceptos de *signo* y *conciencia-cámara* del filósofo francés Gilles Deleuze. Se concluye con el inciso relativo a las imágenes fílmicas, como reflejo de la realidad en donde la violencia, el conflicto y la emoción tienen un lugar preponderante.

El capítulo III, titulado ¿Para qué enseñar las imágenes fílmicas? se interesa por ofrecer la fundamentación pedagógica del para qué estudiar las imágenes fílmica, se divide en tres incisos. El primero de ellos, se dirige a los jóvenes y no tan jóvenes, y se les exhorta a “soñar despiertos” ante las vicisitudes del mundo contemporáneo, a buscar y a encontrar en las imágenes fílmicas espacios de pensamiento y reflexión. En el segundo se continúa con Henri Bergson, y explica su método acerca de la intuición y el pensamiento. En el tercero y último, se analiza la particular visión del concepto *imagen del pensamiento* elaborada por Gilles Deleuze acerca de su particular visión de esta noción, como método de enseñanza dirigido a la reflexión y deliberación del pensamiento.

El capítulo IV, dedicado a la parte empírica donde se llevó a cabo una indagación preliminar, quedó bajo el título ¿Cómo se estudió *La Jaula de Oro*? describe cada uno de los pasos del método utilizados en el análisis de la imagen fílmica *La jaula de oro*. Por ello, en primer lugar, se da respuesta a la interrogante por qué fue seleccionada la imagen fílmica *La jaula de oro* y en segundo, cómo se analizó la información recabada en el instrumento aplicado posterior a la exhibición del filme *La jaula de oro*. La heterogeneidad de los alumnos y docentes (AD) integrantes en la propuesta de mirar la imagen fílmica *La jaula de oro* obedece a la misma

heterogeneidad que suele encontrarse en una sala de cine, lo que conllevó a la riqueza de la reflexión de la indagación preliminar.

En la última parte, el Apéndice A. contiene el documento bajo el título “El Proyecto Eisenstein/Vygotsky/Luria: Pensamiento Cinemático y la Ciencia Integradora de la Mente y el Cerebro” a cargo de Julia Vassilieva. El Apéndice B titulado “Movimiento Migratorio” narra la historia de este fenómeno y su impacto en la economía nacional y sus aspectos legales hasta antes de la llegada de Donald Trump al poder en 2017. El Apéndice C. contiene los instrumentos diseñados para el trabajo de campo.

*La jaula de oro* tiene como rasgo distintivo el mostrar un tema sensible con muchas enseñanzas para todos en el enorme desafío del siglo XXI, como es el fenómeno migratorio, de los jóvenes que viajan de Centroamérica y México hacia los Estados Unidos, sino a la vez a una reflexión sobre una tendencia actual que, si bien se presenta a nivel global, en este país es silenciada por los gobiernos. Diego Quemada-Díez, como cineasta, hace con esta imagen fílmica un reflejo crítico de esta situación y, por supuesto, lleva a (AD), como a públicos amplios a reflexionar desde múltiples ángulos sobre un problema considerado por la Consejo de Derechos Humanos de la Organización de Naciones Unidas como un crimen de *lesa humanidad*.

Si se toma en cuenta que el monto de las remesas de los migrantes, de acuerdo con la información del Banco de México (BM), en el primer semestre de 2016, aumentó en un 8.9%, hasta alcanzar la cifra de 24,000 millones de dólares en mayo 2017, y convertirse en la segunda fuente de divisas para el país, duplicando los ingresos obtenidos por la venta de petróleo en el mismo periodo y solo

por debajo de la venta de productos automotrices. Lo anterior nos lleva a observar la importancia de las remesas enviadas por la población migrante en su esfuerzo solidario con sus familias y, por ende, en las finanzas internacionales de México en relación con el comportamiento del peso mexicano. De ahí la necesidad de la reflexión en cuanto al papel de los migrantes en el panorama económico y financiero del país y en especial para la divulgación de esta situación en el sistema educativo del nivel medio superior, superior y posgrado y en general para toda la población mexicana.

Por lo anteriormente expresado y como reflexión ante las líneas siguientes, vale mencionar la importancia pedagógica y didáctica de la comunicación visual en su especificidad cinematográfica y en particular en aquellas imágenes fílmicas orientadas a exhibir situaciones del mundo contemporáneo como es el fenómeno migratorio hacia los Estados Unidos. No obstante, el rigor fiel mostrado en el filme la población joven tiene la obligación de “soñar despierta” sus propios sueños, como un producto de su imaginación consciente. Esto lo entendió y lo expresó una jovencita del CECyT 14 del IPN, al afirmar: “... *ellos, los migrantes, van en busca de un lugar nuevo en Estados Unidos y nosotros a terminar la prepa y a seguirle al nivel profesional*”.

Por todo lo antes mencionado, estas líneas son importantes al cumplir con un vacío epistemológico existente en la pedagogía actual además de ofrecer una didáctica espléndida para la comprensión y disfrute de las imágenes fílmicas.

## Capítulo 1 ¿Qué son las imágenes fílmicas?

### 1.1 El pensamiento filosófico de Henri Bergson

Con la intención de describir los conceptos seleccionados para conformar el sustento teórico de la investigación, se aborda, en primer lugar, el pensamiento filosófico de Henri Bergson (1859-1941), quien desde la filosofía realiza una disertación acerca del mundo de las imágenes en relación con su desempeño en el cuerpo humano. Posteriormente, se continúa con el también filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995), admirador y continuador de la obra filosófica de Bergson, quien retoma, entre otros, el concepto *duración* y las *tres tesis sobre el movimiento*. Estos aportes epistémicos dan a Deleuze la oportunidad de escribir varios libros, como *La imagen-movimiento*, *Estudios sobre cine 1* y *La Imagen-tiempo*, *Estudios sobre cine 2*, dedicados a la comprensión del lenguaje de las imágenes fílmicas para incentivar la reflexión y el pensamiento y con ello aprender a diferenciar entre los cineastas orientados al lucro y los otros, quienes nos han dejado, a través de la creación estética y filosófica de sus obras, un legado con una riqueza espiritual invaluable, las cuales perduran a través del tiempo.

Henri Louis Bergson publica sus dos tesis doctorales en 1889. La primera *Quid Aristóteles de loco senserit* y la segunda *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, donde elabora disertaciones sobre la relación entre el cuerpo humano y el espíritu. Posteriormente, en 1907, publica la obra *La evolución creadora*, donde se lee, en su CAPÍTULO IV, EL MECANISMO CINEMATOGRAFICO DEL PENSAMIENTO Y LA ILUSIÓN MECANICISTA. OJEADA SOBRE LA HISTORIA DE LOS SISTEMAS: EL DEVENIR REAL Y EL FALSO EVOLUCIONISMO. LA ILUSIÓN DEL DEVENIR Y LA FORMA. El contenido de este capítulo forma parte de las notas expuestas en el curso *Historia de la idea de tiempo*, dictado en el periodo

1902-1903. Parte importante de sus líneas está dedicada a la comparación del mecanismo del pensamiento conceptual con el del *cinematógrafo*.

[...] Así hace el cinematógrafo. Mediante fotografías cada una de las cuales representa el regimiento en una actitud inmóvil, reconstituye la movilidad del regimiento que pasa. Es verdad que, si solamente contáramos con fotografías, por mucho que las miráramos no las veríamos animarse: jamás haremos movimiento con inmovilidad, incluso indefinidamente yuxtapuesta a sí misma. Para que las imágenes se animen, hace falta que haya movimiento en alguna parte. En efecto, aquí existe el movimiento; está en el aparato. Cada actor de esta escena reconquista su movilidad debido a que la cinta cinematográfica se desenrolla, llevando cada vez a las diversas fotografías de la escena a sucederse unas a otras: el actor enhebra todas sus actitudes sucesivas sobre el invisible movimiento de la cinta cinematográfica. [...] No es nada más que la perfección mecánica, industrializada, del modo normal de percibir. Visto así, al cine como mecanismo no le interesa el movimiento en sí, sino definir posiciones posibles de lo moviente en las que se puede dissociar el movimiento, y después de esta desmovilización, recomponerlas añadiendo un movimiento con ayuda de una fuente de movimiento externa y artificial (la mecánica del cinematógrafo) que devuelve el movimiento a las posiciones. Se trata, por tanto, de una representación del movimiento, no de una presencia del movimiento (Bergson, 2007, p. 307).

Con persistencia en esta línea de interés académico, en 1934 Bergson publica *Pensamiento y movimiento*, donde continúa con el modelo del cinematógrafo como modelo cognitivo de una forma de pensar y de relacionarse con el movimiento y el tiempo. Es más, “le confiere a la imagen una superioridad sobre el concepto. La imagen evoca un contenido de pensamiento bajo una forma más fluida, menos abstracta que el concepto” (Álvarez, 2011, p. 96). Para Bergson, el cine, apoyado en el avance tecnológico alcanzado con el aparato llamado cinematógrafo, lo único que hace es reproducir, a través de su mecanismo, un movimiento artificial de los objetos y las cosas. El cine es incapaz de percibir el movimiento real, el cambio cualitativo o lo que él conceptualiza como el devenir como *Duración (durée)*.

Ahora, ¿dónde está la aportación de Bergson al cine, si lo significativo y profundo de su filosofía está centrado en el concepto *Duración*? A continuación, se describen los rasgos del concepto en relación con la imagen fílmica *La jaula de oro* del cineasta Diego Quemada Diez.

### **1.1.1 Origen del concepto *Duración*. Estados de conciencia**

El concepto proviene de la polémica adversa al positivismo científicista imperante en aquella época, cuando se privilegia el número, la cantidad y no la cualidad, fundamentalmente en aquellos especialistas de la psicofísica e incluso en sus adversarios, quienes admiten la tesis de la medida de los estados de conciencia en las pasiones, los sentimientos. Ellos están en posibilidad de otorgarles un valor en términos de disminución o aumento, de menos o de más números, es decir, los consideran medibles. Por su parte, Bergson analiza diversos estados psíquicos y comprueba la imposibilidad de asignar una magnitud allí donde no hay ni multiplicidad ni espacio; en nuestros procesos anímicos no encajan ni el tiempo de la tradición científica y filosófica, ni el espacio ni la causalidad. Una nota musical nos la representamos en el espacio como más alta que otra nota o con una intensidad mayor que otra cuando, si meditáremos un poco, nos daríamos cuenta de que las diferencias son cualitativas y no cuantitativas. En relación con la imagen fílmica, objeto de análisis, *La jaula de oro*, y el planteamiento anterior estamos de acuerdo en que no es posible asignarles un número a los estados de ánimo ni a los sentimientos de sus protagonistas como tampoco al de nosotros al mirar esta imagen fílmica.

### **1.1.2 La *Duración* como experiencia personal**

Ahora bien, como experiencia personal comprobamos nuestros cambios: estoy alegre, tranquila, tengo calor, sed, etcétera, y ¿Cuál es el privilegio de hacerlo, el sentido preciso del concepto existir? Evidencia de mis estados internos el paso de un estado a otro, miro lo que me rodea o

pienso en otra cosa. Cambio sin cesar, pero ello no basta. El cambio es más radical de lo que se piensa en primera instancia. El individuo se expresa acerca de su estado de ánimo, actividades, sensaciones, como si formase un bloque. En la obra escrita por Gilles Deleuze, con el título *Henri Bergson: Memoria y vida, Textos escogidos*, se extrae una cita de los varios libros seleccionados, *La evolución creadora* de Bergson.

[...] Tomemos el más permanente de los estados internos, la *percepción visual* de un objeto exterior inmóvil. El objeto puede permanecer idéntico, y yo puedo mirarlo desde el mismo lado, bajo el mismo ángulo, con la misma luz; la visión que de él tengo no por ello difiere menos de la que acabo de tener, aunque no fuera más que porque la visión ha envejecido un instante. Ahí está mi memoria, que inserta algo de ese pasado en este presente. Mi estado del alma, al avanzar en la ruta del tiempo, crece continuamente con la Duración que recoge; por decirlo así, hace bola de nieve consigo mismo. Con mayor motivo ocurre eso en los estados más profundamente interiores, sensaciones, afectos, deseos, etc., que corresponden a un objeto exterior invariable, como es el caso de una simple *percepción visual* (Deleuze, 1977, p. 8).

Es decir, mi atención se detiene en ellos, en mis estados internos, porque le interesan por alguna razón, pero cada uno de ellos es llevado por la masa fluida de nuestra existencia psicológica completa.

[...] Cada uno de ellos no es más que el punto mejor iluminado de una zona inestable que comprende todo cuanto sentimos, pensamos, queremos, todo cuanto en última instancia somos en un momento dado. Es esta zona entera la que en realidad constituye nuestro estado (Deleuze, 1977, p. 9).

En la imagen fílmica *La jaula de oro*, la mirada de los alumnos y docentes (AD), se detuvo, entre la mayoría de ellos, en aquellas imágenes que proyectan diferentes tipos de violencia. La memoria de cada uno de ellos, con sus aspectos particulares en su pasado, estuvo presente. La *Duración* como experiencia personal se reflejó en todos ellos.

Las alumnas de uno de los centros educativos de nivel medio superior preguntaban: *¿Qué pasó con Sara?, ¿adónde se la llevaron?, ¿la mataron?, ¿qué sucedió?, ¿la violaron?* Ahí se refleja el



concepto *Duración*, la experiencia y la memoria personal en ellas. Ellas detuvieron su atención en la separación violenta de Sara por parte de la delincuencia organizada. En cambio, dos docentes detuvieron su atención en la reflexión sobre el posible impacto de la imagen fílmica *La jaula de oro* en las alumnas quienes, según ellas, vieron un futuro posible como persona integrante en las filas del crimen organizado.

### 1.1.3 La *Duración* es el todo

En el mismo orden de ideas, para Bergson, un hecho indiscutible incuestionable en el mundo material es la *Sucesión*; ésta también se presenta en lo espiritual. Tal es el caso de los razonamientos sobre diferentes conceptos, sistemas, los cuales no se despliegan de una sola vez, se desarrollan dentro de una *Duración* particular. Para ello Bergson ofrece una explicación sencilla:

El ejemplo del vaso de agua azucarada. (...) Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, por más que haga debo esperar a que el azúcar se disuelva. Este pequeño hecho está lleno de enseñanzas. Porque el tiempo que tengo que esperar no es ese tiempo matemático que también aplicaría a lo largo de la historia entera del mundo material, aunque ésta se expusiese toda de una vez en el espacio. El tiempo coincide con mi impaciencia, es decir, con una determinada porción de mi *Duración* en mí, que no es extensible ni reductible a voluntad. No se trata ya de lo pensado, sino de lo vivido. No es ya una relación, sino lo absoluto. (...) (Deleuze, 1977, pp. 11-12).

De ahí que esto es cierto. El vaso de agua, el azúcar y el proceso para disolver el azúcar en el agua son sin duda abstracciones, porque en la medida en que mis sentidos están ahí y mi entendimiento avanza, esto se lleva a cabo a través de mi conciencia (Deleuze, 1977, p. 12). Por otro lado, la materia tiene tendencia a construir sistemas aislables y, como se verá más adelante, la materia es imagen, cada uno de los (AD) vivió una experiencia personal única a través de su particular percepción, memoria y conciencia al ver la imagen fílmica *La jaula de oro*. Cada uno experimentó una porción de su *Duración* particular y determinada. Puesto que las imágenes fílmicas son

imágenes “... entre otras sobre un solo y único **plano de inmanencia**. El propio sujeto pertenece a este plano en el que surge como un **centro de indeterminación**, como una condensación de la materia-imagen que posibilita el surgimiento de una pluralidad de imágenes vivas a partir de la cual puede comprenderse la génesis de la subjetividad” (p. 96). Estos conceptos se explican con mayor detalle líneas abajo.

#### **1.1.4 El todo y la vida**

El todo real queda definido como una continuidad indivisible; los sistemas que en él recortamos no serían entonces, propiamente hablando, partes; serían consideraciones parciales tomadas sobre el todo. Esto es, la imagen fílmica *La jaula de oro* entendida como lo señala Deleuze “todo real muy bien podría ser una continuidad indivisible” (Deleuze, 2012, p. 25) y no confundir el todo, los “todos”, con *conjuntos*, porque éstos son cerrados, y todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado. Los conjuntos son conjuntos de partes. En cambio, un todo no está cerrado, es abierto, y no tiene partes, a excepción de un sentido especial, ya que no se divide sin cambiar de naturaleza en cada etapa de la división. Y éste es el sentido por el que el todo es espiritual y mental. El todo, los todos, están en la *Duración*, son la *Duración* misma en cuanto ésta no cesa de cambiar. Con el concepto **relación** se explica lo inseparable de lo abierto, con la existencia espiritual y mental en cada uno de nosotros al visualizar las imágenes fílmicas. El tipo de relación o relaciones establecidas por nosotros no son una propiedad de los objetos, sino al todo a la *Duración* establecida por cada uno de los (AD).

#### **1.1.5 Pura Duración**

La pura *Duración* pudiera no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los

otros, esto sería la heterogeneidad pura experimentada a través de los estados racionales y afectivos vividos a través de la experiencia fílmica en *La jaula de oro*. Y al organizarse los diversos estados de conciencia entre sí, éstos se complementan y ofrecen el sentimiento de la *Duración* pura. (Bergson, 2015, p.17).

### **1.1.6 La *Duración* es el movimiento**

El movimiento tiene dos lados complementarios, como el derecho y el revés, como el anverso y el reverso. El movimiento *es relación entre partes, y es afección del todo*. El movimiento, *al efectuarse*, deja en cada instante, por debajo de él, una posición con la que coincidía. El trayecto no se hace de golpe, necesita determinado tiempo. Esto se plasma en Juan, en su trayectoria emprendida al salir de una vivienda localizada en un barrio en la periferia de la ciudad de Guatemala y continuada, en *La jaula de oro*, hasta conseguir un trabajo en Estados Unidos.

### **1.1.7 La *Duración* es lo indivisible y lo sustancial**

Para Bergson, la *Duración* es la sustancia, lo sustancial. La *Duración*, la movilidad misma, es el fondo. En el ejemplo, pertinente en este escrito, la imagen fílmica, la imagen cinematográfica es dividida, es decir que la pantalla, compuesta de cuadro de cuadros, da una medida común lo que no la tiene, en planos largos de paisajes, como los miramos en *La jaula de oro*; o bien en todos aquellos primeros planos de rostros, cosas y partes de cosas que no poseen el mismo denominador de distancia, de relieve, de luz. Por ello, afirma Bergson, la *Duración* es lo sustancial, la movilidad misma, “es el fondo de nuestro ser, es la sustancia de las cosas”. No hay duda al respecto, todos nos percatamos de esta idea fundamental, al cerciorarnos de que no existe nada estático y fijo al explicar la existencia de la vida y las cosas.

### **1.1.8 La *Duración* es creación**

Al decir *Duración* decimos creación. Estos dos conceptos están estrechamente vinculados y no se concibe el uno sin el otro. La *Duración* es la creación misma. “El universo dura. Cuando más profundicemos en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que *Duración* significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo”. (Bergson, 2007, p. 447). Esta creación no se produce únicamente en el pensamiento, en la conciencia, sino también se plasma en las cosas. Ésta fue la creación elaborada por Diego Quemada-Diez en *La jaula de oro*, considerada como una de las mejores imágenes fílmicas mexicanas de los últimos años, ello certificado por 60 certámenes cinematográficos nacionales y extranjeros como el *Festival de Cannes* 2014, en Francia. Por ello, si Bergson afirma la *Duración* es «evolución creadora», como titula una de sus obras, ¿Qué llevó a *La jaula de oro* a colocarse en uno de los primeros lugares? Tal vez, y parafraseando al propio Bergson, el filósofo de la imagen, Quemada-Diez comprobó que los estados de nuestro mundo material son contemporáneos de la historia de nuestra conciencia. Esto es, como nuestra conciencia dura, es preciso que el cineasta vincule de alguna manera su creación con la *Duración* real.

### **1.1.9 La conciencia como ámbito privilegiado de la *Duración***

Como se mencionó líneas más arriba, Bergson se interesó en superar la oposición entre la concepción filosófica idealista y realista y hacerle frente a la diferencia entre «cosa» y «representación de la cosa». Este tema es abordado líneas más adelante, con detalle. Ahora diremos únicamente que esta diferencia desaparece si suponemos que sólo existe una realidad, la realidad producida en nuestra percepción de las imágenes-fílmicas, en el que cambian en función de una de ellas, nuestro cuerpo, en la medida en que éste puede actuar espontáneamente,

produciendo un pensamiento, una reflexión o bien una selección, actividad inherente a la percepción. Esto nos lleva a entender que hay imágenes para el cuerpo sin necesidad de que estén en el cuerpo, como reproducciones en él, en el cerebro, de la realidad que se percibe. ¿Quién no recuerda la imagen de centenas de migrantes sentados arriba del tren llamado *La bestia*, en su travesía hacia los Estados Unidos donde ellos sueñan y están decididos en encontrar una vida digna producto de su trabajo?

### **1.1.10 La *Duración* y el tiempo real**

Bergson estuvo cautivado en su juventud por las obras de Herbert Spencer acerca de los *Primeros principios*, al grado de pensar en incluirlos una vez que estuvieran adecuados al campo de la mecánica. Más tarde, se decepcionó al descubrir que el concepto de tiempo utilizado en este campo que, de acuerdo con la tradición filosófica y científica, no era el tiempo real, sino otro, un concepto de tiempo espacializado y, consecuentemente: cuantitativo, medible y abstracto.

Bergson hace una modificación a la interpretación del tiempo; esto no implica anular la concepción tradicional del tiempo. Para él, la estructura del tiempo real concuerda con esa peculiar serie dinámica, irreversible y dominada por la heterogeneidad, como es el tiempo de la imagen fílmica en el cinematógrafo funcionando. Esto es nuevo, ya que se ha considerado el proceso temporal con el concepto de la física tradicional de espacio, desde la medida y la homogeneidad, como son la diferencia entre pasado, presente y futuro, el razonamiento del concepto instante, etc. Con este antecedente, el contexto privilegiado donde se ubica primeramente el tiempo real es en la conciencia, otorgándose así una *unión entre Duración pura y conciencia*. Ella, la conciencia, es una estructura, el contexto dominado por el tiempo: el tiempo es el «tejido», la «trama» misma de

la vida y de la actividad de la conciencia. En este momento se ha llegado a punto por demás importante para el objeto de estudio. Por ello se describen las características de la *Duración* temporal y su contraposición con el concepto tradicional de tiempo.

#### ***1.1.10.1 El tiempo sin instantes***

En la mecánica tradicional, el tiempo es una serie de instantes, uno junto a otro, como lo vemos en las manecillas del reloj. Por tal motivo, el tiempo de la mecánica es un tiempo espacializado; en efecto, medir el tiempo representa controlar que el movimiento de un objeto en un espacio determinado coincida con el movimiento de las agujas dentro de dicho espacio, la carátula del reloj. Y en oposición a ello, nuestra *Duración* no es un instante que reemplaza a un instante. La cita extraída de la obra *Ensayo sobre los datos inmediatos a la conciencia*, aclara lo anterior:

[...] Cuando sigo con los ojos, en la esfera de un reloj, el movimiento de la aguja que corresponde a las oscilaciones del péndulo, no mido *Duración*, como parece creerse, me limito a contar simultaneidades, cosa que es muy diferente. Fuera de mí, en el espacio, no hay nunca más que una única posición de la aguja y del péndulo, pues de las posiciones pasadas no queda nada. Dentro de mí se realiza un proceso de organización o de penetración mutua de los hechos de conciencia, que constituye la *Duración* verdadera. Es porque yo duro de esta manera por lo que me represento lo que llamo las oscilaciones pasadas del péndulo, al mismo tiempo que percibo la oscilación actual (Bergson, 2015, p. 81).

Así el instante nace de una necesidad de simetría. En (Muñoz-Alonso, 1996) cita tomada de la obra *Materia y memoria* de Bergson.

[...] Los indivisibles de *Duración* o momentos de tiempo nacen pues de una necesidad de simetría; se aboca a esto naturalmente en el momento que se exige al espacio una representación integral de la *Duración*. Pero he aquí precisamente el error. Si la línea AB simboliza la *Duración* transcurrida del movimiento realizado de A a B inmóvil, no puede de ningún modo representar el movimiento realizándose y la *Duración* transcurriendo; pero de que esta línea sea divisible en partes, de que se limite por puntos, no debe concluirse ni que la *Duración* correspondiente se compone de partes separadas ni de que esté limitada por instantes (Bergson, 2007, p. 413).

Ello obliga a dividir en partes homogéneas el tiempo, cuando en realidad *el tiempo concebido como Duración es indivisible, en un flujo heterogéneo*. Igual en la mecánica, cada momento es externo al otro y es igual al otro: a un instante le sucede otro y no hay un instante distinto a otro, más intenso o más importante que otro. El tiempo real involucra la noción de Sucesión. Ésta no se muestra a la conciencia como la diferencia de un «antes» y un «después». Cuando escuchamos una melodía, no tenemos una impresión de simultaneidad, sino de Sucesión, lo que produce en nosotros esa impresión es precisamente la continuidad de la melodía y la imposibilidad de descomponerla. En la cita siguiente, procedente de la obra *Pensamiento y memoria*, Bergson lo explica con detalle.

[...] Escuchamos una melodía dejándonos mecer por ella: ¿no tenemos la percepción clara de un movimiento que no está referido a un móvil, de un cambio sin nada que cambia? Este cambio se basta a sí mismo, es la cosa misma. Y aunque arraigue en el tiempo, es indivisible, si la melodía se detuviese en seguida, ya no sería la misma masa sonora, sino otra, igualmente indivisible. Sin duda, hay en nosotros tendencia a dividirla y a representarnos, en lugar de la continuidad ininterrumpida de la melodía, una yuxtaposición de notas distintas. Pero ¿Por qué? Porque pensamos en la serie discontinua de esfuerzos que deberíamos hacer para recomponer de manera aproximada el sonido oído al cantar nosotros mismos, y también porque nuestra percepción auditiva tomó el hábito de impregnarse de imágenes visuales. Escuchamos entonces la melodía a través de la visión que tendría un director de orquesta que mirase una partitura. Nos representamos notas yuxtapuestas a otras notas sobre una hoja de papel imaginario. Pensamos en un teclado sobre el cual se toca, en el músico que tiene su lugar al lado de los otros. Hagamos abstracción de estas imágenes espaciales: queda el cambio puro, que se basta a sí mismo, no dividido de ninguna manera, ni referido a una “cosa” que cambia. (Muñoz-Alonso, 1996, p.302):

Lo anterior lleva a concluir en este apartado. Si para los estudiosos de la mecánica cuántica los momentos son exteriores entre sí, en cambio el continuo fluir que es la *Duración* de la conciencia, un momento se vincula con el otro y crece sobre el otro. Con ello se comprende que la *Duración* de la imagen fílmica *La jaula de oro* como aquellos pensamientos en la conciencia de cada uno de los (AD)

### ***1.1.10.2 El pasado como primer elemento***

El tiempo nunca es idéntico a sí mismo. Esto es evidente cuando Bergson hace referencia a la *Duración* aplicada al tiempo: «La *Duración* es el progreso continuo del pasado que persigue el porvenir y que se dilata al avanzar». Si en el campo de la mecánica, el tiempo es reversible, medible, para la conciencia y para la vida esto no es útil, sería como ir en busca del tiempo perdido: el hoy es distinto de ayer, el instante siempre supone la experiencia del instante precedente y de todo el pasado, y crece sobre dicha experiencia. Juan y *Chauk* no pudieron hacer reversible el tiempo para impedir el secuestro de Sara.

### ***1.1.10.3 El tiempo sin privilegios***

Ni el presente, ni el pasado, ni el porvenir se presentan puros. La *Duración* no puede pararse, es un proceso dinámico y, por ello, no tiene capacidad para ningún privilegio que detenga ese proceso. Si así fuera sería impensable el cine, las imágenes fílmicas, cualquier tipo de narración cinematográfica o literaria. Por ello, existe la espacialidad como característica fundamental de las cosas, donde la *Duración*, como rasgo esencial de la conciencia, capta inmediatamente el tiempo en cuanto *Duración*. De ahí que (Muñoz-Alonso, 1996, p,304) exprese con claridad lo siguiente:

[...] La conciencia capta inmediatamente el tiempo en cuanto a *Duración*. *Duración* quiere decir que el «yo» vive el presente con el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro. Fuera de la conciencia, el pasado ya no es y el futuro todavía no existe. El pasado y el futuro únicamente pueden vivir en una conciencia que los suelde en el presente. La *Duración* vivida no es, por lo tanto, el tiempo espacializado de la mecánica. En el tiempo de la mecánica los instantes sólo se diferencian desde una perspectiva cuantitativa, pero en el tiempo de la conciencia un instante puede significar una *Duración* continua y sin límites, o puede resultar un momento crítico y decisivo para la vida: hay momentos que no pasan jamás, y hay períodos de tiempo que enseguida desaparecen.



### ***1.1.11 La libertad concebida como Duración***

El eje rector del problema de la libertad se expresa en los planteamientos que Bergson presenta a través de las nociones de *Duración* y conciencia. Esto es, a partir de la premisa acerca de lo que son las nociones de *Duración* y *Extensión*, *Sucesión* y *Simultaneidad*, *Cantidad* y *Calidad*. En la naturaleza, sus sucesos son previsibles «una vez dado el conjunto de sus condiciones» los actos humanos también lo serán, y los estados actuales de conciencia se verán determinados por los estados anteriores. En otras palabras, un acto será más libre en tanto sea más original, cuánto más anuncie su fuerza de creatividad, de invención, y esto porque la causa de un producto original se tiene precisamente en la personalidad del propio inventor. El acto de libertad contiene el signo de la personalidad, al igual que la obra de arte contiene la del artista. Es libre porque únicamente nuestro yo tiene la posibilidad de exigir su paternidad. «Lo que hacemos depende de lo que somos; pero somos, en cierta medida, lo que hacemos». Y la pregunta obligada en este momento es ¿En qué forma nos hacemos a nosotros mismos? Sencillamente a través de la *Duración*, como quedó demostrado en el proceso creativo de Quemada-Diez.

### **1.2 Origen de la relación: Imagen y pensamiento en Henri Bergson**

En *Materia y Memoria*, se tiene la posibilidad de comprender la relación entre las imágenes fílmicas y el pensamiento. Según algunos especialistas, este es el texto más acabado de Bergson. Su interés primordial, fue llevar a cabo una reconciliación entre las dos grandes concepciones filosóficas. Esto lo conduce a describir el concepto de materia: como el conjunto de imágenes, y ¿qué es el cine? sino conjuntos de imágenes. Bergson inicia el prólogo con una refutación acerca del papel de la materia y con ello, objeta las concepciones filosóficas provenientes tanto del idealismo como del realismo y afirma:

[...] La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por “imagen” entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealista llama una representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa, una existencia a medio camino entre la “cosa” y la representación. Esta concepción de la materia es, simplemente, la del sentido común (Bergson, 2006, pp. 25-26).

Por lo tanto, para Bergson, el mundo material, no se reduce a ser únicamente lo que las representaciones sugieren de él, pero tampoco, la materia es una entidad misteriosa “que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas” (Bergson, 2006, p. 25). Y aquí se inicia propiamente la disertación elaborada por el filósofo francés renuente a ir al cine a mirar una película en las primeras salas de exposición construidas para tal fin en la capital francesa.

Bergson le nombra a lo material, imagen, porque incluso en la parte inorgánica del mundo, la ‘cosa’ consiste en lo que es en el conjunto de las cosas: recibe acciones, las traslada, efectúa reacciones. Cada parte consiste en ser una parte de un todo que la cruza en cada momento; cada parte es lo que es para cada una de las otras partes. Entre sí, las cosas se comportan como imágenes: son reflejos de las acciones de las otras sobre ellas mismas y trasladan estas acciones a otras acciones. Con la intención de abordar el tema con mayor claridad se muestran algunas precisiones bergsonianas respecto al concepto imagen.

[...] En general, una imagen cualquiera influye en las otras imágenes de una manera determinada, incluso calculable, conforme a lo que llamamos leyes de la naturaleza. Como no tendrá que escoger, no tiene tampoco necesidad de explorar la región de alrededor, ni de probarse de antemano con varias acciones simplemente posibles (Bergson, 2006, p.36).

Bergson afirma “...es falso reducir la materia a la representación que se tiene de ella, como también es falso hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que éstas Bergson aclara lo anterior con el ejemplo siguiente:

[...] Vamos a fingir por un instante que no conocemos nada de las teorías de la materia y del espíritu, nada de las discusiones sobre la realidad o idealidad del mundo exterior. Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse la palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro (Bergson, 2012, p. 33).

Esto es, así como en el cine, las imágenes accionan y reaccionan unas sobre otras de acuerdo con un sentido y un significado; sin embargo, existe una imagen que contrasta con todas las otras imágenes por “el hecho de que no la conozco exclusivamente desde afuera por percepciones, sino también desde dentro por afecciones: en mi cuerpo” (Bergson, 2006, p. 33).

Por ello, Bergson se propone, primero, analizar las condiciones en que las afecciones se producen y con ello deducir que siempre se intercalan entre conmociones recibidas de afuera y movimientos ejecutados, como si estuvieran obligadas a ejercer un dominio, una autoridad sobre mí. Y, como segundo argumento, Bergson afirma:

[...] si revisamos nuevamente las afecciones recibidas que en algunos casos nos llevan a actuar, en otros a esperar y en otros más a no hacer nada. Al mirar detenidamente, me percató de movimientos comenzados, pero no llevados a cabo, el señalamiento de una decisión más o menos útil, pero no la orden que elimina la elección. Repaso mis recuerdos, los comparo y por último le pregunto a mi conciencia acerca del desempeño que ella le otorga en la afección: ella responde que en efecto asiste, como un sentimiento o una sensación, “... en todos los procedimientos en los que creo tomar la iniciativa, que por el contrario se eclipsa y desaparece desde que mi actividad, volviéndose automática, declara de ese modo no tener ya necesidad de ella (Bergson, 2006, p. 34).

Sin embargo, o todas las apariencias son tramposas o bien el acto en el cual converge el estado afectivo no pertenece a los de fácil deducción rigurosa de lo expresado anteriormente, como un movimiento de un movimiento, y desde entonces agrega verdaderamente algo nuevo al universo y a su historia. De manera más simple, Bergson aclara: “... *Todo pasa como sí, en este conjunto de imágenes que llamo universo, nada realmente nuevo se pudiera producir más que por la*

*intermediación de ciertas imágenes particulares, cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo”* (Bergson, 2006, p. 34). Lo anterior es posible por la estructura de los nervios aferentes y eferentes que parten del centro y llevan los impulsos a la periferia, y todo ello provoca el movimiento de algunas partes de mi cuerpo o de mi cuerpo entero.

En el mismo orden de ideas, la realidad material es dinámica, cambia de acuerdo con leyes naturales y está en una interacción continua, de ello no deriva que sea una entidad incognoscible o que de ella surjan propiedades ajenas a lo material, como puede ser la autoconciencia. Si para Bergson lo material es imagen, incluso en la parte inorgánica del mundo, la ‘cosa’ consiste en lo que es en el conjunto de las cosas: recibe acciones, las traslada, efectúa reacciones. Cada parte consiste en ser una parte de un todo que la cruza en cada momento; cada parte es lo que es para cada una de las otras partes. Entre sí, las cosas se comportan como imágenes: son reflejos de las acciones de las otras sobre ellas mismas y trasladan estas acciones a otras acciones. Con la intención de abordar el tema con mayor claridad, se muestran algunas precisiones bergsonianas respecto al concepto imagen.

[...] En general, una imagen cualquiera influye en las otras imágenes de una manera determinada, incluso calculable, conforme a lo que llamamos leyes de la naturaleza. Como no tendrá que escoger, no tiene tampoco necesidad de explorar la región de alrededor, ni de probarse de antemano con varias acciones simplemente posibles (Bergson, 2006, p. 36).

En palabras de Bergson: “lo que constituye el mundo material, hemos dicho, son objetos, o si queremos mejor, imágenes, cuyas partes en su totalidad obran y reaccionan por movimientos unas sobre otras” (Bergson, 2006, p. 80). Donde el papel del cuerpo –en especial el cerebro– es, ante todo, un organismo para la acción, un órgano orientado a la preservación de la vida, y desde esta TESIS DE LOS ACTOS PERCEPTIVOS Y REPRESENTATIVOS, Bergson diserta acerca de éstos y su relación en el ser humano.

### 1.2.1 Percepción pura

Ahora bien, Bergson inicia con la explicación del concepto *percepción pura*, y la define como: la interrelación que conduce a hablar de las cosas, de las cosas materiales, como *imagen*; percepción debido a que las cosas son como espejos de las otras, en su interacción continua se dan a conocer, por así decirlo, entre sí. La percepción, en el estado puro y aislado de mi memoria, no va de mi cuerpo a los otros cuerpos; ella está en primer lugar en el conjunto de los cuerpos, en este caso, en la pantalla cinematográfica, luego se limita y toma mi cuerpo por centro. Con ello nos dice Bergson:

[...] Nuestra percepción, pues, en estado puro, formaría verdaderamente parte de las cosas. Y la sensación propiamente dicha, lejos de brotar espontáneamente de las profundidades de la conciencia para extenderse, debilitándose por ello, en el espacio, coincide con las modificaciones necesarias que sufre, en el medio de las imágenes que la influyen, esta imagen particular que cada uno de nosotros llama su cuerpo (Bergson, 2006, pp. 76-77).

Vale la pena subrayar que este conocer no es un conocer consciente con toda la distancia de la conciencia memorativa; es un conocer inmediato que se resuelve en esta interacción o, dicho de otra manera, una interacción que sólo puede ser llamada percepción desde la perspectiva de la percepción consciente que se desarrollará ulteriormente a partir de esa base. Volvamos a la *percepción pura*, es una presencia mutua; las cosas —y entre ellas el cuerpo nuestro en cuanto materia— existen estando presentes mutuamente. Una imagen como ésta también es el cuerpo humano, y es considerado como cuerpo entre los cuerpos.

[...] Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe (Bergson, 2006, p. 35).

Estas líneas son representativas de la concepción filosófica dualista de Bergson, quien pretendió unir la concepción filosófica idealista con la concepción filosófica materialista. Esto quedó

asentado en las primeras líneas del prólogo de *Materia y memoria*. “Este libro afirma la realidad del espíritu y la realidad de la materia, e intenta determinar la relación entre ambas a través de un ejemplo preciso, el de la memoria”. (Bergson, 2006, p.25)

### 1.2.2 Percepción consciente

Ahora bien, con el cuerpo orgánico, mejor aún, con el ser consciente, adviene la *percepción consciente como representación*. La distancia de la representación viene del hecho de que el cerebro, como estado desarrollado del sistema nervioso, puede romper los círculos acción-reacción por intermitencias de espera, hesitación, elección.

[...] Percibir todas las influencias de todos los puntos de todos los cuerpos sería descender al estado objeto material. Percibir conscientemente significa escoger, y la conciencia consiste ante todo en este discernimiento práctico (Bergson, 2006, p. 62).

Esta totalidad inmediata de la copresencia regida por las leyes de la naturaleza es sustituida en caso de la *percepción consciente* por la mediación del *cerebro*, que es, de acuerdo con Bergson, una instalación central de distribución:

[...] El cerebro no debe pues ser otra cosa, en nuestra visión, que una especie de oficina telefónica central: su papel es el de “dar la comunicación”, o hacerla esperar. No añade nada a lo que recibe; [...] constituye realmente un centro en el que la excitación periférica se pone en relación con tal o cual mecanismo motor, elegido y no impuesto. [...] De este modo, el papel del cerebro es tanto el de conducir el movimiento recogido a un órgano de reacción elegido, como el de abrir a ese movimiento la totalidad de las vías motrices para que esboce allí todas las reacciones posibles de las que está preñado, y para que se analice él mismo al dispersarse (Bergson, 2006, p. 45).

Por su complejidad interna, el cerebro puede romper el encuentro inmediato y cambiarlo en un contacto mediato; de la presencia se desarrolla una *representación*.

[...] Esto equivale a decir que para las imágenes existe una simple diferencia de grado, y no de naturaleza, *entre ser conscientemente percibidas*. La realidad de la materia consiste en la realidad de sus elementos y de sus acciones de todo género. Nuestra representación de la materia es la medida de nuestra acción posible sobre los cuerpos; resulta de la eliminación de aquello que no compromete nuestras necesidades y más generalmente nuestras funciones.

En un sentido, se podría decir que la percepción de un punto material inconsciente cualquiera, en su instantaneidad, es infinitamente más vasta y completa que la nuestra, puesto que ese punto recoge y trasmite las acciones de todo el punto del mundo material, mientras que nuestra conciencia no alcanza más que ciertas partes a través de ciertos lados. La conciencia –en el caso de la percepción exterior– consiste precisamente en esa selección. Pero, en esa pobreza necesaria de nuestra percepción consciente, existe algo positivo y que anuncia ya el espíritu: se trata, en el sentido etimológico del término, de discernimiento (Bergson, 2006, p.52).

La distancia frente a las cosas percibidas no viene solamente de la posibilidad de selección, si no de que esta posibilidad no se hubiera desarrollado sin la realización de un criterio previo. Por ello, para Bergson, este criterio es el interés y la percepción es el reflejo de nuestras acciones posibles en las cosas. Las cosas presentan los lados sobre los cuales es posible intervenir. Las posibilidades de alcance definen las maneras de percepción. Estas intervenciones posibles no se dirigen a las cosas, sino al interés vital que tenemos en ellas; por eso, el contacto perceptivo mediato funciona por medio de una abstracción. **El encuentro perceptivo es entonces un encuentro ‘simbolizante’: las cosas percibidas simbolizan nuestros intereses.** Bergson declara:

[...] Mi cuerpo se conduce pues como una imagen que se reflejaría en las demás analizándolas según el punto de vista de las diversas acciones a ejercer sobre ellas. Y, en consecuencia, cada una de las cualidades percibidas por mis diferentes sentidos en el mismo objeto simboliza una cierta dirección de mi actividad, una cierta necesidad (Bergson, 2006, p. 62).

Este sendero simbólico está perfeccionado por el hombre: a través del lenguaje, se acerca y se comunica al mundo con una perspectiva meramente simbólica, imprimiendo a todo encuentro con el mundo el sello de su perspectiva. El lenguaje, con sus propias necesidades de claridad, abstracción y diferenciación, media el encuentro humano con el mundo; el encuentro inmediato se torna mera representación mediata y por ende consciente. El ‘re’ de *re-presentación* consiste en que el mundo –y con éste yo como parte suya– siempre se presenta ‘en función de’ algo; no es visto inmediatamente, sino indirectamente, en el reflejo de un interés. Ya no es mera presencia, sino re-presencia. En el término ‘en función de’ no sólo tiene un fundamento en las necesidades

de sobrevivencia del ser orgánico, sino que tiene otra raíz, en la manera cómo funciona de hecho la percepción humana; cada dato crudo de los sentidos es interpretado instantáneamente (o, si no llega una interpretación instantánea, con más tiempo y distancia) por medio de la memoria; cada dato crudo es un llamado a la memoria para interpretarlo:

[...] La memoria, prácticamente inseparable de la percepción, intercala el pasado en el presente, contrae a su vez en una intuición única múltiples momentos de la *Duración*, y de este modo, por su doble operación, es causa de que percibamos de hecho la materia en nosotros, cuando de derecho la percibimos en ella (Bergson, 2006, p. 84).

La percepción no es jamás un simple contacto del espíritu con el objeto presente; está toda impregnada de los recuerdos-imágenes que al interpretarla la complementan. "... De hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos" (Bergson, 2006, p. 48). La percepción es un acto mental complejo, percibir es el mecanismo a través del cual la conciencia agrega selectivamente aspectos orientados a la acción:

[...] la percepción, entendida como nosotros la entendemos, mide nuestra acción posible sobre las cosas y por eso mismo, inversamente, la acción posible de las cosas sobre nosotros. Mayor es la potencia de obrar de nuestro cuerpo (simbolizada por una complicación del sistema nervioso), más vasto es el campo que la percepción abarca (Bergson, 2006, p. 69).

De ahí, a manera de cierre en este apartado, se está de acuerdo con Bergson en que: "la percepción nunca es un simple contacto del espíritu con el objeto presente; está completamente impregnada de los recuerdos-imágenes que la completan al interpretarla" (Bergson, 2006, p. 145). De ahí que:

[...] Es necesario tener en cuenta que percibir acaba por no ser más que una ocasión para recordar, que medimos prácticamente el grado de realidad por el grado de utilidad, que tenemos en fin todo el interés de elevar a simples signos de lo real estas intuiciones intermedias que en el fondo coinciden con la realidad misma (Bergson, 2016, p. 78).

El ver una película, mirar una imagen fílmica, aunque es una experiencia individual, única e irrepetible, no estamos solos, estamos acompañados de los recuerdos-imágenes personales, así como de todo nuestro bagaje cultural y de la participación en ella; están también presentes mi



saber, mi experiencia viva y oculta en el olvido que surgen en determinado momento, con determinadas imágenes, o con mis percepciones, pensamientos y reflexiones, aunque no se manifieste abiertamente en los actos concretos de la percepción y la experiencia fílmica.

### **1.3 Tres tesis sobre el Movimiento de Henri Bergson**

En el capítulo I del libro *La imagen-movimiento*, escrito de Gilles Deleuze, se explica cómo Bergson ve en el cine la reproducción de una vieja ilusión: que el movimiento puede ser representado por cortes inmóviles, es decir, por posiciones que ulteriormente se reúnen a través del movimiento exterior y artificial en la representación artificial del movimiento (Deleuze, 2012, p. 13). El cine en su época inicial, no imitó la percepción natural. En sus primeras intenciones, su situación, se enfocaba a la toma fija, y consecuentemente el plano era espacial y de hecho inmóvil; asimismo, el cinematógrafo al tomar vistas "... se confundía con el aparato de proyección, dotado de un tiempo uniforme abstracto" (Deleuze, 2012, p. 16). El cine actual tal como lo vivimos en *La Jaula de oro*, ha desarrollado su propia esencia y originalidad porque contiene espaciales en el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Ahora el plano ya no es una categoría espacial es temporal; y el corte ahora es un corte móvil en vez de inmóvil. Por ello, el cine llegará exactamente a la *imagen-movimiento*

de capítulo I de *Materia y memoria*, obra escrita por Henri Bergson, donde describe las características esenciales del cine en su madurez: los cortes móviles y los planos temporales, elementos imprescindibles del montaje cinematográfico y de los conceptos metodológicos de esta investigación. Para ello, habrá que realizar un rodeo. Por el momento, se describen cada una de las TRES TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO descritas por Bergson en varias de sus obras.

Recuérdese aquella época de la cámara fija, en que los espectadores se asustaron al ver venir el tren<sup>2</sup> cuando todas las tomas partían de una cámara fija.

Fotograma 1 Llegada del tren a la estación de la Ciotat



[https://www.google.com.mx/search?biw=2308&bih=1225&tbm=isch&sa=1&q=cine+tren+camara+fija&oq=cine+tr en+camara+fija&gs\\_l=img.12...56607.82682.0.85316.35.31.4.0.0.0.326.4185.0j24j1j1.26.0...0...1c.1.64.img..5.12.1703...0j0i8i30j0i24j0i30.e6F4vuUAKs8#imgrc=2MUI8llF9uJ-kM%3A](https://www.google.com.mx/search?biw=2308&bih=1225&tbm=isch&sa=1&q=cine+tren+camara+fija&oq=cine+tr en+camara+fija&gs_l=img.12...56607.82682.0.85316.35.31.4.0.0.0.326.4185.0j24j1j1.26.0...0...1c.1.64.img..5.12.1703...0j0i8i30j0i24j0i30.e6F4vuUAKs8#imgrc=2MUI8llF9uJ-kM%3A)

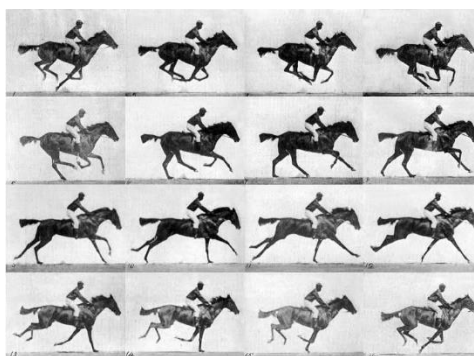
En cambio, Gilles Deleuze ve en el cine el mecanismo que introduce el movimiento de las imágenes y reproduce la realidad en forma auténtica, pero ¿cuál es el movimiento propio de las imágenes fílmicas? La respuesta quedaría inconclusa al decir que gracias a los diferentes dispositivos tecnológicos producidos para tal fin. El cine depende no de la foto en general, sino de la foto instantánea, de la equidistancia de las instantáneas y de su reenvío a un soporte que constituye el *filme*; es decir, la cronofotografía, descubrimiento de Edward Muybridge (1830-1904), utilizada por Étienne-Jules Marey (1830-1904) y Thomas Alva Edison (1847-1931), como inspiración para la realización de sus investigaciones respecto a la imagen en movimiento.

---

<sup>2</sup> ¡Espectadores al tren! Los trenes a través del cine. Cuenta la historia que cuando los hermanos Lumière proyectaron en un café de París, en 1895, su corto de apenas un minuto de duración. La llegada del tren a la estación de la Ciotat, los espectadores salieron huyendo despavoridos al ver cómo un enorme convoy se abalanzaba sobre ellos. Esta historia, que aparece en prácticamente todas las enciclopedias de cine, dista mucho de ser una mera anécdota. Dicho suceso puso en relieve varias cosas: en primer lugar, la capacidad que iba a tener el cine para revolucionar la manera de entender la realidad. En segundo lugar, el hecho de que la ficción (el tren) y la realidad (el patio de butacas) se habían fundido y confundido. Había nacido el cine, la imagen en movimiento.

Como añadidura, el hecho de que el protagonista de la película fuese un tren y no un coche ha añadido a la anécdota una capa más de contenido metafórico. El cine, por definición, es movimiento. Más concretamente un conjunto de imágenes (vagones) que se suceden a una determinada velocidad y crean la sensación de movimiento. En medio de una suculenta batalla visual entre Víctor Érice y su colega Abbas Kiarostami en el proyecto titulado “Todas las Cartas”, cabe señalar una referencia al cine como una cámara fija, que mira por la ventana de un tren en marcha.

Fotograma 2 Muybridge. Carrera a galope



[https://www.google.com.mx/search?hl=es419&site=imghp&tbn=isch&source=hp&biw=1920&bih=974&q=muybridge+caballo&oq=Muybridge+ca&gs\\_l=img.1.0.0j0i30k112j0i5i30k112j0i8i30k1.4439.13002.0.19235.14.13.1.0.0.0.97.1016.13.13.0...0...1.1.64.img..0.13.947...0i10k1.5oji31jibLw#imgrc=-vYypnGki8wzOM:](https://www.google.com.mx/search?hl=es419&site=imghp&tbn=isch&source=hp&biw=1920&bih=974&q=muybridge+caballo&oq=Muybridge+ca&gs_l=img.1.0.0j0i30k112j0i5i30k112j0i8i30k1.4439.13002.0.19235.14.13.1.0.0.0.97.1016.13.13.0...0...1.1.64.img..0.13.947...0i10k1.5oji31jibLw#imgrc=-vYypnGki8wzOM:)

El cine no es un sistema que reproduce el movimiento en genérico, sino un sistema que reproduce el movimiento “en función de un *momento cualquiera*, es decir, en función de *instantes equidistantes* elegidos de tal modo que den la impresión de continuidad” (Deleuze, 2012, p. 18). El cine descompone y recompone el movimiento en relación con instantes cualesquiera equidistantes; produce así un análisis sensible e inmanente. En otras palabras, el movimiento, es representado en una continuidad, en lugar de ser la transición inevitable, pero en suma inesencial, entre dos figuras o dos poses.

### 1.3.1.1 Tesis uno

Líneas más arriba se habló acerca del mecanismo cinematográfico de pensamiento definido por Bergson; ahora Deleuze a cincuenta años de distancia, lo explica en qué consiste esta vieja ilusión o falsificación del movimiento que nuestro supuesto “cinematógrafo interior” exterioriza. “... Dicha falsificación está relacionada, por un mal uso del pensamiento, y más concretamente por la tendencia natural de la percepción a producir imágenes que responden a *mixtos* mal analizados”

(Álvarez, 2011, p. 96). Esto es, lo dado a la percepción son siempre mixtos de espacio y de tiempo, y ello oculta la comprensión de lo que es el movimiento. Y ¿Cómo es que esto sucede? En la mayor parte de los casos, tenemos la costumbre de confundir el movimiento con el espacio recorrido, o sea, a no diferenciar el espacio con el movimiento, y ello implica que: si se reduce el movimiento a un trayecto “X” en el cual estemos en posibilidad de dividirlo infinitamente y lo hacemos coincidir con una yuxtaposición de puntos e instantes inmóviles, entonces:

[...] El pensamiento cae en el absurdo de pretender pensar el movimiento a partir de una serie de inmovilidades “espaciotemporales” (sucesión de puntos e instantes), mientras que el movimiento real de la *Duración*, indivisible y heterogénea, sólo puede pensarse como tiempo cualitativo, como cambio y transformación incesante, como evolución creadora (Álvarez, 2011, p. 98).

Con ello, se declara así la TESIS UNO: “la heterogeneidad del movimiento es irreductible a la homogeneidad del espacio “*el movimiento es irreductible al espacio recorrido*” y en consecuencia no está de acuerdo con el mecanismo cinematográfico. Una cosa fue el movimiento realizado por el tren *La Bestia* y otra el espacio recorrido, el cual se proyecta en los diferentes eventos sucedidos en el trayecto, perfectamente divisibles en  $N$  momentos. “El movimiento por su parte es indivisible, no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza” (Deleuze, 2012, p. 13).

Deleuze acepta, en principio, esta TESIS UNO de Bergson; sin embargo, no está de acuerdo con las críticas hacia el cinematógrafo realizadas por Bergson. Para ello, falta comentar las otras DOS TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO formuladas por Bergson y la lectura completa de las TRES TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO, dan lugar a las consecuencias que originan una concepción diferente del cine.

### 1.3.1.2 Tesis dos

Esta tesis se explica por la diferencia que Bergson elabora acerca de las dos formas distintas de concebir el movimiento en la antigüedad y en la época moderna. Ninguna de ellas logró sustraerse de la percepción natural; sin embargo, su concepción de la percepción fue diferente. En la antigüedad se comprendió el devenir de lo real producto de Ideas eternas o formas inmutables que no retienen del movimiento sino *instantes privilegiados*, y por su parte en la época moderna se produce al renunciar a toda idea de forma y, por lo tanto, se considera el movimiento a partir de un *instante cualquiera*.

Lo anterior tiene una importancia fundamental para Deleuze: ya que le permite construir el concepto de *imagen-tiempo* analizando las dos concepciones acerca del movimiento que presenta Bergson. La comprensión de la concepción del movimiento, está relacionada con la concepción del tiempo. Así, el cambio de enfoque en la concepción del movimiento deriva en una concepción del tiempo determinada muy distinta, porque si en la antigüedad, el tiempo únicamente interviene como degradación, como intervalo negativo en el tránsito de una forma a otra como *instante privilegiado*; en cambio en la época moderna "... el tiempo se entiende como variable independiente, pasando a ser considerado como un elemento esencial de todo devenir *instante cualquiera*" (Deleuze, 2012, p. 19). No obstante, para Bergson ambas concepciones del movimiento arriban a la misma conclusión y no habría una diferencia de naturaleza entre las dos diferentes concepciones del movimiento: "*ambas siguen el mismo mecanismo cinematográfico*".

Entonces, ¿Por qué intentar la convergencia con las dos concepciones del movimiento y del tiempo se pregunta Deleuze, si el cine es una expresión artística de estos tiempos? Se hace esta pregunta

en relación con el arte. El arte en la antigüedad se interesó en reconstruir el movimiento la esencia del movimiento a través de las formas. Una de las pruebas de ello se visualiza en su escultura que desestimando el tiempo como devenir, únicamente inmoviliza en él sus *momentos privilegiados*. Su interés se centró en *posiciones privilegiadas*, e incluso, cuando se presenta una secuenciación de los fenómenos –como se tienen innumerables ejemplos en el teatro griego– demostrado en aquellos momentos supremos que marcan el discurrir de la acción. *El movimiento se presenta como, el paso de una forma a otra, de una posición a otra, y lo que sucede entre ambas es enteramente trivial*<sup>3</sup> (Deleuze, 2012, p. 99). Y ¿Dónde entran las imágenes fílmicas? De forma breve y sencilla, el interés de las imágenes fílmicas, como arte moderno, además de orientarse hacia los *instantes privilegiados* del movimiento también lo hace y de manera contundente se dirige hacia el movimiento en relación con *los instantes cualquiera*. Por ello, Deleuze afirma: “[...] Así pues, definimos el cine como un sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al *instante cualquiera*” (Deleuze, 2012, p. 19).

Por supuesto, Bergson tiene objeciones al respecto. Él considera que, al reproducir así el devenir, responde: “... a una abstracción, a una especie de marco exterior homogéneo donde los acontecimientos se suceden por yuxtaposición espacial” (Deleuze, 2012, p. 99). Ahora bien, si Deleuze sabe que, de la antigüedad a la época moderna se produce una innovación en la concepción del movimiento y en la concepción del tiempo y, que ésta consiste en que la ciencia moderna parte del devenir de lo real, y aunque no es capaz de pensar el tiempo como *Duración*, como cambio cualitativo o como creación, –tal como lo declara Bergson–, se introduce una innovación radical y por tal motivo le plantea una exigencia. Esta exigencia la expresa claramente en este párrafo:

---

<sup>3</sup> Las cursivas son mías.

[...] Cuando uno refiere el movimiento a momentos cualesquiera, tiene que ser capaz de pensar la producción de lo nuevo, es decir, lo señalado y lo singular, en cualquiera de esos momentos: se trata de una reconversión total de la filosofía, y es lo que Bergson se propone hacer finalmente, dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad. Pero ¿Es posible detenerse en esta vía? ¿Puede negarse que las artes también deberán cumplir esta conversión? *¿Y que el cine no es, en este aspecto, un factor esencial, e incluso que no tenga un papel que desempeñar en el nacimiento y la formación de ese nuevo pensamiento, de esa nueva manera de pensar?*<sup>4</sup> (Deleuze, 2012, p. 21).

Deleuze dice: “...Bergson tuvo todos los indicios para visualizar lo que el cine en sus orígenes tenía en sus manos: *la percepción de un “movimiento real” más allá de las condiciones de la percepción natural; la posibilidad de experimentar la Duración concreta como apertura del tiempo heterogéneo y como transformación del universo o del ser*”<sup>5</sup> (Deleuze, 2012, p. 100). Esto se refleja en *La jaula de oro*, de forma particular, al mirar la transformación de Sara en Oswald; o bien en la *percepción de un movimiento real*, a lo largo toda la imagen fílmica.

### **1.3.1.3 Tesis tres**

Y es precisamente en la TESIS TRES donde Bergson, expresa claramente su versión acerca del mecanismo cinematográfico de pensamiento. En la TESIS UNO, se refiere a la indivisibilidad del movimiento, y en la TESIS DOS a su reconstrucción en relación con cortes inmanentes –tal como se concibe en la época actual–, y por su parte en la TESIS TRES SOBRE EL MOVIMIENTO, se refiere al concepto de *Duración*.

Aunque el concepto quedó expuesto con detalle, líneas arriba, es importante abordar algo más, en la relación a los conceptos: *Duración* y *Realidad*. Si bien, Bergson se refiere a la *Duración* como una dimensión de la *Realidad*, que coincide con el «Todo»; flujo de un ser-tiempo que cambia que

---

<sup>4</sup> Las cursivas son mías.

<sup>5</sup> Las cursivas son mías.

dura mientras cambia y produce lo nuevo. Con esta afirmación veamos la TESIS TRES: *el todo no está dado*. Por lo que Deleuze afirma:

[...] De la consideración del Todo como apertura y creación de lo nuevo, se deduce que todo movimiento de traslación es, además de un cambio de posición en el espacio, un cambio cualitativo en la *Duración*, de tal modo que puede ser pensado como un “corte móvil” que expresa un cambio en el Todo. Si el instante es un corte inmóvil del “movimiento ilusorio”, el movimiento real resulta un corte móvil de la *Duración* (Deleuze, 2012, p. 21).

En esta TESIS TRES, presenta dos lados.

[...] Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la *Duración* o el todo. (...) A los objetos o partes de un conjunto, podemos considerarlos como *cortes inmóviles*; pero el movimiento se establece entre esos cortes, remite los objetos o partes a la *Duración* de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un *corte móvil* de la *Duración* (Deleuze, 2012, p. 26).

Como se muestra a lo largo de la imagen fílmica *La jaula de oro*, considerada como un Todo, ésta dio lugar a algo nuevo, con el transcurrir en el tiempo. Los diferentes protagonistas fueron cambiando a lo largo de todo el *film*. Del joven que sale de una vivienda ubicada en la ciudad de Guatemala al final, al joven en las afueras de la empacadora de carne con su mirada hacia lo alto, hacia el cielo obscuro, es un joven cualitativamente diferente, es un joven nuevo, se produjeron en él aspectos nuevos, tal vez impensables. Ahora él, lleva consigo todo su aprendizaje, recuerdos, memorias y es cualitativamente diferente.

#### **1.4 Imagen-movimiento según Gilles Deleuze**

Deleuze con cien años de distancia de Henri Bergson y con un desarrollo tecnológico cinematográfico de cincuenta años aproximadamente, logra una comprensión mayor de lo expresado por Henri Bergson; entiende la diferencia entre una nueva técnica industrial y un arte



industrial. Por ello, Deleuze expone que Bergson no ha dicho sobre el cine todo lo que hubiera podido decir si hubiera conocido su esencia.

[...] La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad, será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de su proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. El cine arribará exactamente a la *imagen-movimiento* del primer capítulo de *Materia y memoria* (Deleuze, 12, p. 16).

Aunque Henri Bergson, en su obra *Materia y memoria*, especialmente en el capítulo I, no habla sobre el cine, el concepto *imagen-movimiento* tal cual, no se menciona; sin embargo, está ahí. Con él y su uso en el cine, Deleuze descubre un sentido escondido en esta obra, que el propio Bergson no estaba en posibilidad de reconocer, porque, como lo explica Deleuze, su objeto escondido, el cine, todavía no lograba su esencia. Esto es, se tiene un caso de preexistencia de una noción ante su objeto; es decir, en los inicios del cine ya estaban presentes los elementos que se desarrollarían en la época moderna. Como se mencionó anteriormente, el mundo material para Bergson consiste en imágenes en interacción continua, y esto es la materia prima para el concepto *imagen-movimiento* de Deleuze.

No obstante, el comentario descrito líneas arriba, en relación con lo expresado por Bergson acerca del mecanismo cinematográfico, dentro de él estaban ya las ideas donde germinarían los conceptos de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*, analizados por Deleuze para diseñar su propuesta acerca de las características que tienen las imágenes fílmicas para potencializar el pensamiento. Deleuze se expresa así:

[...] El descubrimiento bergsoniano de una *imagen-movimiento*, y más profundamente de una *imagen-tiempo*, conserva todavía hoy una enorme riqueza, y cabe sospechar que aún quedan por despejar muchas de sus consecuencias. A pesar de la muy sumaria crítica que Bergson hará del cine poco después, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, según él la considera, con la imagen cinematográfica (Deleuze, 2012, 11).

Dicho todo lo anterior se inicia un comentario acerca de las tres tesis sobre el movimiento de Henri Bergson, y la respuesta a la pregunta ¿En qué consiste la exposición de Bergson acerca de la relación del cuerpo y las imágenes y cómo éstas se vinculan con la experiencia personal y única al mirar una imagen fílmica? Con ello se esboza el origen del concepto *imagen-movimiento*.

Ahora, preguntémosle a Deleuze ¿Dónde está la aportación al cine desde la filosofía de Henri Bergson? Lo más significativo y profundo es el concepto *Duración*. El cine es visto por Bergson no porque reproduzca el movimiento en función de acciones. La concentración en la acción en el cine clásico, aunque reproduce el mundo de la acción, no reproduce la sustancialidad temporal del mismo mundo. Ésta es la causa profunda de la crisis del cine clásico, cuando se toman en serio las equivalencias universo igual a metacine o cine igual a órgano de percepción de la nueva realidad (Deleuze, 2014, p. 21). Con la intención de lograr una lectura comprensiva de los conceptos expuestos hasta estos momentos, se buscó el libro *Cine I, Bergson y las imágenes*, escrito por Gilles Deleuze, el cual contiene su curso impartido en la Universidad de Vincennes, Francia, entre el 10 de noviembre de 1981 y el 1 de junio de 1982. He aquí parte sus claras explicaciones.

#### **1.4.1 Triple identidad de la *imagen-movimiento***

Ahí Deleuze inicia con la siguiente afirmación:

La triple identidad *imagen-movimiento-materia* es, como se diría, el universo infinito de una universal variación: perpetuamente acciones y reacciones. Una vez más, lo que quisiera que comprendan es que no es que la imagen actúa sobre las otras imágenes, sino que es la imagen en todas sus partes y bajo todas sus caras la que en sí misma es acción y reacción, es decir, vibración y excitación (Deleuze, 2014, p.150).

De acuerdo con Gilles Deleuze lector, admirador y seguidor de Henri Bergson, el argumento principal del capítulo I de *Materia y Memoria* está dividido en tres proposiciones y son las siguientes:

**Primera proposición:** hay un universo material de *imágenes-movimiento*. **Segunda proposición:** este universo material de *imágenes-movimiento* se encuentra en condiciones tales que se distribuyen en él centros de indeterminación definidos únicamente por la brecha entre movimiento recibido y movimiento devuelto. **Tercera proposición:** por relación a estos centros de indeterminación, las *imágenes-movimiento* van a dividirse en tres tipos que podremos llamar – Bergson no emplea estas palabras, pero se encontrarán en las siguientes relaciones– *imagen-percepción*, *imagen-acción*, *imagen-afección*, tres tipos especiales de imágenes realmente diferentes entre sí. De modo que el agenciamiento material de las *imágenes-movimiento*, el agenciamiento maquínico, el universo, podrá ser definido como el conjunto de las *imágenes-movimiento* en tanto que, por relación a centros de indeterminación, da lugar a las *imágenes-percepción*, *imágenes-acción* e *imágenes-afección* (Deleuze, 2014, p. 172).

Ahora, se procederá a explicar detenidamente cada uno de los conceptos mencionados en el párrafo anterior y, con ello se tratará de explicar con claridad la concepción filosófico metodológica ofrecida por Henri Bergson en el capítulo I de su obra *Materia y Memoria* y retomada por Gilles Deleuze para elaborar su propia propuesta para el análisis de las imágenes fílmicas.

### 1.4.2 El papel del cuerpo

En el capítulo I de *Materia y Memoria*, titulado DE LA SELECCIÓN DE LAS IMÁGENES PARA LA REPRESENTACIÓN. EL PAPEL DEL CUERPO, se lleva a cabo una exposición del papel del cuerpo y el sitio que tiene dentro del entorno físico en el que vive; en otras palabras, ¿qué nos sucede durante la experiencia personal, irrepetible y única del fenómeno fílmico de ver una película? Un fenómeno que pudiera ser intrascendente, cotidiano, simple, tiene mucho que ver con el desarrollo científico del momento, donde se desenvuelve Bergson, como se precisará en cada uno de los niveles de esta explicación.

De regreso con las tres proposiciones mencionadas líneas más arriba, la primera de ellas: hay un universo material de *imágenes-movimiento*, si el universo es el conjunto ilimitado de *las imágenes-movimiento*. ¿De qué nos habla Bergson, qué nos quiere transmitir? Nos dice que es la imagen la responsable y fuente de toda acción y de toda reacción. En otras palabras —desde la física—, la imagen es lo que acciona sobre otras imágenes y lo que reacciona a la acción de otras imágenes. La imagen sufre acciones provenientes de otras imágenes y reacciona, como afirma la TERCERA LEY O PRINCIPIO DE ACCIÓN REACCIÓN de Isaac Newton. *Cuando un cuerpo ejerce una fuerza sobre otro, éste ejerce sobre el primero una fuerza igual y de sentido opuesto*. Estamos de acuerdo en ello, pero ¿Qué tiene que ver la imagen aquí?

Ahora —desde la filosofía— para Bergson la imagen es lo que aparece. Prosigamos en la explicación. La filosofía afirma lo que aparece es el fenómeno. Aquí el fenómeno, la imagen, es lo que aparece en tanto aparece, y lo que aparece para Bergson es el movimiento. Esta afirmación se encuentra en toda concepción filosófica, sin movimiento no hay universo, no hay nada. Por ello,

si lo que aparece está en movimiento, no hay más que *imágenes-movimiento*, y esto, se encuentra en relación con lo antes expuesto. No únicamente que la imagen acciona sobre otras imágenes y otras imágenes reaccionan sobre ella, sino también que acciona y reacciona, de acuerdo con Bergson, en todas sus partes elementales o, como escribe Bergson, «se presentan recíprocamente todas sus caras» (Deleuze, 2014, p. 51).

Es decir, cada imagen acciona y reacciona en todas sus partes elementales y bajo todas sus caras, que son las imágenes, que son ellas mismas imágenes. Todavía no se entiende nada. Veamos. Bergson desea expresar que la imagen es un soporte de acción y reacción, en todas sus partes y bajo todas sus caras. En otras palabras, que acción y reacción también son imágenes. En otros términos, la imagen es la excitación y la vibración. Con ello es evidente que la imagen es el movimiento. Deleuze nos dice que la expresión *imagen-movimiento* no está explícita con este concepto, pero sí implícita, está sugerida todo el tiempo y fundada completamente.

Por otra parte, Bergson, al intentar conciliar idealistas con realistas, dos concepciones filosóficas opuestas irreconciliables a través de todos los tiempos, hace una síntesis y afirma que no hay ni cosa ni conciencia, que hay imágenes-movimiento y que eso es el universo. ¿Por qué? Porque para él qué son las imágenes, sino excitaciones, vibraciones. ¿Qué es una silla? Un sistema de excitaciones y vibraciones. ¿Y una molécula? Una molécula es una imagen y justamente es una imagen porque es estrictamente idéntica a sus movimientos.

Por otro lado, en la infancia aprendimos que existen tres estados de la materia: sólido, líquido y gaseoso. Y no nos olvidemos que esto tiene mucho que ver con lo que pasa en el cine. Más

despacio, por favor. Estos tres estados de la materia se definen ante todo por movimientos moleculares distintos, como lo explicaría cualquier físico-químico, pero al fin se trata de *imagen-movimiento*. Hemos percibido *imágenes-movimiento*, es decir, excitaciones, vibraciones. Cada uno de los diferentes estados de la materia contiene tipos distintos de excitaciones, vibraciones. No hay más conciencia que cosa; entonces ¿Qué es mi conciencia? Es una *imagen-movimiento* como las demás. ¿Y mi cuerpo? También es una *imagen-movimiento* como el resto de las *imágenes-movimiento*. Aquí no hay ninguna distinción para mi cerebro, ningún privilegio para mi conciencia, ningún privilegio para la cosa. La distinción única es el tipo de movimiento y el tipo de leyes que regulan la relación de las acciones y reacciones en dicho universo.

La exposición anterior nos lleva a concluir la primera proposición del capítulo I, de *Materia y Memoria*, ésta es: la identidad imagen = movimiento, o de forma más precisa la identidad de: materia = movimiento = imagen. Para Bergson no hay nada oculto en la materia. Sí, pero hay miles de cosas que no vemos. Hace falta un desarrollo científico tecnológico sin precedentes. Eso es cierto, pero hay una cosa que yo sé *a priori*, pero Bergson dice: “si en la materia puede haber mucho más de lo que yo veo, no hay algo distinto a lo que veo” (Deleuze, 2014, p. 149).

Esta triple identidad de imagen = movimiento = materia es, como se diría, el universo infinito de una universal variación: perpetuamente acciones y reacciones. A manera de una primera conclusión, la imagen está en todas sus partes y bajo todas sus caras, la que es en sí misma acción y reacción, es decir, vibración y excitación. ¿Cómo es que Henri Bergson llega a esta primera conclusión? Llega ahí por sentido común. En efecto, el sentido común no cree en una dualidad de la conciencia y de las cosas. Sabe bien que captamos más que representaciones y menos que cosas,

como dice Bergson: «Así pues, para el sentido común, el objeto existe en sí mismo y, por otra parte, el objeto es en sí tan pintoresco como lo percibimos: es una imagen, pero una imagen que existe en sí», Prólogo de *Materia y Memoria* (Bergson, 2006, pp. 25-26). Esto es así para Bergson, nosotros lo suponemos.

Más de cerca, el sentido común se instala en un mundo intermedio entre cosas que serían opacas y representaciones que serían interiores a nosotros. Este universo de la *imagen-movimiento*, dice Bergson, del cual formamos parte, es finalmente el punto de vista del sentido común, sí siempre que estemos hablando del mundo del cine, del mundo de la cámara cinematográfica.

Un universo infinito de universales variaciones. Eso es el conjunto de las *imágenes-movimiento* que opera dentro de un mecanismo mecánico. Ahora introduce el concepto de mecánico. Recuérdense los avances tecnológicos en esta materia y, por tal motivo, Bergson justifica de esta manera el universo de la *imagen-movimiento*. Veamos sus elementos principales. 1) Instauración de sistema cerrado, de sistemas artificialmente cerrados. Una relación mecánica implica un sistema cerrado al cual se refiere y en el cual se desenvuelve. 2) Implica cortes inmóviles del movimiento, operar cortes inmóviles en el movimiento. A saber, el estado del sistema en el instante  $t$  y 3) Implica acciones de contacto que dirigen el proceso tal como ocurre en el sistema cerrado, es un conjunto como tal.

Deleuze se opone al concepto de mecánico de Bergson y propone el concepto de maquinico, es un universo maquinico de las *imágenes-movimiento* y de forma más precisa el universo como siendo un agenciamiento maquinico de las *imágenes-movimiento*. ¿Y no es el cine el agenciamiento

maquínico de las *imágenes-movimiento*? Entendido el concepto de *agencement* como “disponer combinando elementos” (citado por J. Marzal & Gómez, 2007, p. 154). En la triple identidad imagen = movimiento = imagen es lo que se puede llamar «el universo material» o «el agenciamiento maquínico de las *imágenes-movimiento*». ¿Qué pasa en este universo maquínico de las *imágenes-movimiento* que accionan y reaccionan unas sobre otras en perpetuas vibraciones, en perpetuas conmociones?

En otras palabras, algunas imágenes presentan un fenómeno de retardo, y, por tanto, la acción sufrida no se prolonga inmediatamente en reacción ejecutada. Entre la acción sufrida y la reacción ejecutada hay un intervalo; es decir, un intervalo de movimiento. En este universo de *imágenes-movimiento* se presentan los intervalos de tiempo. Recuérdese a Dziga Vertov en sus *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. A estos intervalos de tiempo, no se les pide otra cosa que una pequeña brecha, un pequeño intervalo entre dos movimientos. Tomado así, tendremos en primer lugar, una brecha, un pequeño intervalo entre dos movimientos y de ello se derivan dos tipos distintos de imágenes. Las primeras, imágenes que resisten acciones y que reaccionan inmediatamente en todas sus partes y bajo todas sus caras, y las segundas, imágenes que simplemente presentan una brecha entre la acción y la reacción (Deleuze, 2014, p. 157).

Se reserva la palabra «acción» para las «reacciones» que sobreviven sólo después de la brecha. De manera más específica, «actúan» aquellas imágenes que reaccionan a la acción que sufren bajo la condición de un intervalo entre los dos movimientos. En otras palabras, hay acción propiamente hablando cuando la reacción no se encadena inmediatamente con la acción sufrida. Hasta aquí, se



puede decir que todo esto es complicado y, todo lo contrario, es simple como se explicará más adelante.

A manera de ejemplo de una imagen que conlleva tal brecha. Mi cerebro es una imagen. Es una *imagen-movimiento* entre las otras, como las otras, con una cualidad diferente. En el acto reflejo – Pavlov–, una excitación recibida, una acción sufrida se prolonga inmediatamente por intermedio de una reacción. Hay entonces un encadenamiento inmediato, sin intervalo. Es temporal, pero sin intervalo –esto grosso modo, es obvio que está simplificado– y, en el contexto de las primeras décadas del siglo XX, entre las células sensitivas que reciben la excitación y las células motrices de la médula que desencadenan la reacción. Pero mi cerebro recibe una excitación, es decir. un movimiento, pero extrañamente en lugar de que esa excitación recibida en un centro de sensibilidad se prolongue inmediatamente en una reacción activada por un centro motor de la médula, se produce un rodeo. Es un esquema extremadamente simple, sin embargo, es suficiente para cumplir nuestro objetivo (Deleuze, 2014, p. 158).

Continúa Deleuze la explicación en términos de movimiento la excitación anterior que llega a mi cerebro, a las células del encéfalo, a las células corticales, vuelve a descender a las células motrices de la médula. La diferencia entre una acción refleja y una acción cerebral es la siguiente: Acción refleja: excitación recibida por el centro de sensación –el centro sensible, de sensibilidad–, prolongación inmediata, reacción activada por el centro motor de la médula. Acción cerebral: lo mismo, pero la excitación sube a las células del encéfalo y vuelve a descender a los centros motores de la médula. Todo eso es movimiento, es el retardo o el rodeo. El intervalo entre los dos movimientos fue tomado por el rodeo del movimiento. Así el cerebro-imagen es él mismo una

brecha, una brecha entre un movimiento recibido y un movimiento devuelto. Brecha a favor de la cual se produce un rodeo, un rodeo del movimiento. ¿Cuáles son las funciones de esa brecha, de ese rodeo? Las funciones principales son tres (Deleuze, 2014, pp. 158-159).

La primera de ellas. La imagen especial es la brecha o el rodeo. De las imágenes especiales que están conferidas a esta función de brecha o de rodeo no se puede decir que sufren acciones, excitaciones en todas sus partes o sobre todas sus caras, como se hace con las otras imágenes, imágenes ordinarias. En otras palabras, cuando hay una brecha entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado, la condición misma para que eso suceda es que el movimiento recibido, la excitación recibida, esté localizado; es decir, la imagen especial, será una imagen que sólo recibe excitaciones, que sólo sufre las acciones que se ejercen sobre ella, en algunas de sus partes y sobre algunas de sus caras. A continuación, las citas siguientes extraídas de las clases impartidas por Deleuze, las cuales explican con detalle:

[...] cuando otra imagen, es decir cuando otra cosa actúa sobre ella, sólo retiene una parte de la acción de la otra cosa. Hay cosas que atraviesan la imagen especial y frente a las cuales ella permanece literalmente indiferente. En otros términos, sólo retiene lo que le interesa. En efecto, sólo retiene lo que es capaz de captar en alguna de sus partes y sobre alguna de sus caras. Ahora bien, ¿por qué retiene esto antes que aquello? Evidentemente retiene lo que le interesa (Deleuze, 2014, p. 159).

La imagen especial que presenta el fenómeno de la brecha sólo recibe la acción que resiste sobre algunas caras o en algunas partes; desde entonces, deja escapar mucho de la imagen de la cosa que acciona sobre ellas. Así a manera de resumen, la primera función de la brecha o imagen especial va a ser seleccionar o bien eliminar, sustraer.

La segunda función se refiere a la acción sufrida en lo que queda de ella. Como imagen especial, he seleccionado las acciones retenidas, detengo una acción, una excitación, vibraciones, etc. Ahora

no hablo acerca de lo que discrimino, sino de lo que dejo pasar, de lo que retengo, de lo que recibo sobre una cara privilegiada, de lo que recibo en una de mis partes. ¿Qué ocurre exactamente con este tipo de imagen especial?

[...] En el circuito reflejo no hay problema, se prolonga en reacción ejecutada a través de los centros motores. (...) Todo ocurre como si la acción sufrida, cuando llega al encéfalo – aparato prodigiosamente complicado–, se dividiera en una infinidad de caminos nacientes. (...) son caminos ya prefigurados, que está lleno de ellos, pero de hecho son caminos que se rehacen en el conjunto de la corteza a cada instante, que están determinados por relaciones eléctricas, por relaciones aún más complicadas, por relaciones moleculares, en fin, por todo tipo de cosas. Todo ocurre como si la excitación recibida se dividiera al infinito en una suerte de multiplicidad de caminos esbozado (Deleuze, 2014, p. 160).

Con esta cita Deleuze narra la descripción bergsoniana de lo que hace el cerebro. Éste no introduce imágenes. Las imágenes ya estaban antes, no había necesidad de introducirlas. No, el cerebro opera únicamente al nivel de movimiento, divide el movimiento de excitación recibida en una infinidad de caminos. En este segundo momento, a diferencia del primero que tiene que ver con la selección-sustracción, ahora se trata de división. Ésta es la segunda función de la brecha, la operación de una división de la excitación recibida, la cual se divide en una infinidad de reacciones nacientes. Respecto a la tercera y última función de la brecha, de ese rodeo del que se habla líneas más arriba se describe a continuación. ¿Qué va a pasar gracias a esta división y estas subdivisiones de excitación recibida y operada por la corteza?

[...] Cuando hay un descenso al centro motor de la médula, será preciso que ya no se trate de la prolongación de la excitación recibida, sino de una especie de integración de todas las pequeñas reacciones cerebrales nacientes. En otras palabras, aparece algo radicalmente nuevo en relación con la excitación recibida. Ese «algo radicalmente nuevo en relación con la excitación recibida» es lo que, hablando con propiedad, esta función es la «acción» (Deleuze, 2014, p. 161).

Estas imágenes especiales tienen la peculiaridad de encadenar sus reacciones con la excitación, eligen sus acciones, eligen la reacción que van a tener en función de la excitación.

[...] Estos tres momentos relacionados con las tres funciones cerebrales acerca de la brecha del movimiento son especiales porque en lugar de encadenar sus reacciones con la excitación, eligen acciones, eligen la reacción que van a tener en función de la excitación (Deleuze, 2014, p. 163).

Así, a manera de recapitulación, tenemos únicamente conceptos provenientes de la física, especialmente de la cinética, especialidad dedicada al estudio del movimiento. Estos tres conceptos orientados a la explicación de la imagen especial son, en primer lugar, sustraer-seleccionar; en segundo, dividir y, en tercero, elegir. Aquí se puede pensar en que elegir implica conciencia. Para Bergson elegir es “integrar la multiplicidad de las reacciones nacientes tal como se operaban o se trazaban en la corteza” (Deleuze, 2014, p. 162).

A esta imagen, integrante de todas las demás imágenes-movimiento, que es capaz de seleccionar algo en las acciones que resiste, así como de dividir la excitación recibida y de elegir la acción que va a ejecutar en función de la excitación recibida, se le denomina «imagen-subjetiva». ¿Por qué se le denomina así? y de ¿Cuál sujeto estamos hablando para llamarla subjetiva? El término «sujeto» se aplica “a la brecha entre la excitación y la acción” y que significa esta brecha define únicamente un centro que habría que llamar «centro de indeterminación».

[...] Cuando hay una brecha entre la excitación sufrida y la reacción ejecutada, hay un centro de indeterminación. Esto quiere decir que no puedo prever cuál será la reacción ejecutada en función de la excitación sufrida. Lo que llamamos «sujeto» no es por el momento otra cosa que un centro de indeterminación (Deleuze, 2014, p. 162).

De ahí que por sujeto se entienda algo que se produce en el mundo, es decir, en el universo de las imágenes-movimiento. En las mismas palabras, es un centro de indeterminación que se define temporalmente por la brecha entre movimiento recibido y movimiento ejecutado, teniendo esta brecha tres funciones principales: selección-sustracción, división, elección.

Fotograma 3 El universo es el conjunto ilimitado de las imágenes-movimiento



[https://www.google.com.mx/search?q=watching+movies&hl=es&tbm=isch&tbs=rimg:CVU4qvyAufTsIjgFTnuQ8CJUff2R\\_19jwdjbRJS3Q4b:](https://www.google.com.mx/search?q=watching+movies&hl=es&tbm=isch&tbs=rimg:CVU4qvyAufTsIjgFTnuQ8CJUff2R_19jwdjbRJS3Q4b:)

Pasemos ahora finalmente a la tercera y última proposición descrita en el capítulo I *de Materia y memoria*. Recordemos las imágenes especiales que reciben la acción de otras imágenes seleccionándolas. No reciben el todo de la acción. En otras palabras, estas imágenes especiales eliminan por su cuenta algunas partes, e incluso un gran número de partes, de la imagen que acciona sobre ellas, es decir, del objeto que acciona sobre ellas. Por otro lado, sabemos que percibimos pocas cosas, pero percibir es por definición no percibir mucho. “Percibir es por naturaleza captar la cosa. (...), captar la cosa menos todo lo que no nos interesa de la cosa” (Deleuze, 2014, p. 163). Y recordando todo lo expuesto anteriormente en relación con las funciones de las imágenes especiales nos preguntamos: ¿Por qué las imágenes especiales están dotadas de percepción? ¿Qué es la percepción de la cosa? La cosa menos el todo de lo que no me interesa es la cosa menos algo. No es la cosa más algo, es la cosa menos algo. En la percepción se elimina algo siempre. ¿Qué hace falta para percibir?

[...] Hace falta que recorte la cosa sobre sus bordes. En efecto, hace falta que le impida comunicar con las otras cosas en las que disolvería sus movimientos, con las que fundiría sus movimientos. Como dice Bergson: «es preciso que se aísle». Es preciso que haga una especie de cuadro. Pero no es solamente sobre sus bordes que debo sustraer lo que no me interesa para tener una percepción, es en la cosa misma. (...) La percepción nace de la limitación de la cosa (Deleuze, 2014, p. 163).

Ahora nos enfrentamos a un problema filosófico y a los problemas de la psicología clásica que Bergson intentó resolver: ¿qué diferencia hay entre la cosa y la percepción de la cosa? Y los resuelve con la respuesta siguiente: “las cosas son percepciones en sí” o, en otras palabras, una cosa es una *imagen-movimiento*, como lo hemos dicho en todo el discurso precedente. Y con ello se puede concluir que el conjunto de las acciones que resiste o sufre y las reacciones que hace son percepciones. A lo que Deleuze añade “la cosa es una percepción total de todo lo que sufre y de todo lo que ejecuta” (Deleuze, 2014, p. 164). La percepción está en las cosas y para Deleuze las imágenes en su encuentro –aunque Bergson no habla de encuentro– están en movimiento, actuando y reaccionando, esto es, produciendo imágenes–movimiento. Lo importante es que esta ‘imaginidad’ es independiente de una percepción consciente natural como la humana. El mundo consiste en imágenes-movimiento que se llaman imágenes por la incidencia recíproca del movimiento que las expresa. Cada imagen en movimiento continuo es, para Deleuze, una *imagen-movimiento*, un corte móvil de la realidad, un punto de intersección entre dos modalidades.

“... En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una *imagen-movimiento*. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto. Sin embargo, y esto es también muy curioso, Bergson ya había descubierto perfectamente la existencia de cortes móviles o de imágenes-movimiento. Fue antes de *La evolución creadora* y antes del nacimiento oficial del cine; en *Materia y memoria*, en 1896. El descubrimiento de la *imagen-movimiento*, más allá de las condiciones de la percepción natural, fue la prodigiosa invención del primer capítulo de *Materia y memoria* (Deleuze, 2012, p. 15).

**Lo central para Deleuze es que el cine reproduce directamente este movimiento mutuo en vez de ser una representación suya.** En realidad, lo reproduce en dos planos: el movimiento y el

tiempo. De igual forma, a la subdivisión del cine en clásico y moderno (que a primera vista coincide con las clasificaciones históricas del cine antes y después de la SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, se le puede considerar como dos maneras de reproducción de la realidad que serían la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*.

La primera reproduce el mundo de la conexión sensorio-motriz y toma como hecho fundamental el movimiento entre dos acciones, es la que se realiza en el cine de acción, tal como sucede en los *westerns* clásicos. La segunda se ocupa de la descripción de la realidad como desarrollo del tiempo creativo, o como re-producción del propio tiempo en su realidad, pensemos en el cine más reflexivo de la *nouvelle vague*, por ejemplo.

Gilles Deleuze define el cine como sistema que reproduce el movimiento, o sea, el cine da inmediatamente una *imagen-movimiento*. No es una representación ilusoria reproducida, sino el propio movimiento reproducido. Por eso, el cine para él **es un componente importante de una nueva manera de pensar**, preparada por Bergson, que se ocupa de la producción de lo nuevo. Para Deleuze, el cine aún es el órgano –perfectible– de la nueva realidad. “[...] el cine, el cual ya no sería el aparato perfeccionado de la más vieja ilusión, sino, por el contrario, el órgano de la nueva realidad, un órgano que habrá que perfeccionar” (Deleuze, 2012, p. 21).

El movimiento que ofrece el cine, desde su primera evolución hasta la cámara en movimiento, es un corte móvil de una realidad que en sí se da ‘en movimiento’; y que, por ser un móvil tomado de un móvil, puede llamarse su expresión. El todo del cual el cine es expresión es un todo abierto que está en movimiento continuo y nunca se actualiza totalmente. Esta referencia continua a un

todo como trasfondo, en 'off', es el punto fundamental del cine clásico (Deleuze, 2012, pp. 32 y ss.).

**El todo abierto de una película clásica es la reproducción del todo abierto universal de nuestro mundo 'real'.** Ese todo no es la representación cerrada e inmovilizada que se da como conjunto cerrado con cortes inmóviles propio de la representación que surte la percepción natural, **sino es un todo virtual que da lugar a cortes movibles dentro de la *Duración* del todo.** Al recurrir a un todo abierto como fondo del movimiento recreado, deviene una reproducción del mundo del movimiento y de la acción.

Esta apertura del todo hace que no haya horizonte ni anclaje fijo; la totalidad abierta de las imágenes interactuando entre sí es un plano de inmanencia de un movimiento total e incesante. El cine como reproducción hace sus cortes móviles, produce sus propios movimientos extraídos de la inmensidad de movimientos reproduciendo el agenciamiento del universo, de manera que Deleuze termina por invertir esta relación de reproducción, tal como lo describió Henri Bergson. “Hay aquí una extraordinaria avanzada de Bergson: el universo como cine en sí, como metacine, y que precisamente implica una visión del cine muy diferente de la que Bergson proponía en su crítica explícita” (Deleuze, 2012, pp. 91).

El 'ser imagen' de la materia como movimiento de las cosas reflejándose mutuamente (p. 90) hace posible poner sobre el mismo denominador imágenes-mundo e imágenes-cine. Deleuze utiliza esa manera de hablar de Bergson que tiene su raíz en una cierta explicación del mundo como base conceptual de su filosofía reveladora de los conceptos inherentes al cine: **si las cosas son**



**imágenes, las imágenes (cinematográficas) pueden ser cosas.** En la cita de arriba se ve la inversión: el propio mundo es un metacine; “el agenciamiento maquínico de imágenes-movimiento” vale para ambos. “No es mecanismo, es maquinismo. El universo material, el plano de inmanencia, es la *disposición maquinística de las imágenes-movimiento* (Deleuze, 2012, p. 91).

Debajo de este paralelismo hay otro: el medio de toda ‘imagineidad’ material es la luz. La luz es el plano de inmanencia para todo agenciamiento de imágenes. “El plano de inmanencia es enteramente Luz. El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga “sin resistencia y sin pérdida” (Deleuze, 2012, p. 92). Deleuze cita a Bergson en *Materia y Memoria* en donde afirma que: “(...) la identidad de la imagen y del movimiento tiene por razón la identidad de la materia y de la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz” (Deleuze, 2012, p. 92).

La fuerza interior del todo abierto que se realiza en movimientos es la luz. El resplandor tardío de la metafísica de la luz que se encuentra en (Deleuze, 2012, pp. 93 y ss.), supone el agenciamiento inventado por los hermanos Lumiere. Si el ‘mundo’ consiste en la luz que se difunde por movimiento y se da a ver en las cosas imágenes-movimiento, tanto más la máquina de luz y sombra que es el cine puede servir como microcosmos o el mundo como metacine. Tanto en el mundo como en el cine, la opacidad requerida para hacer resaltar la luz en sus obstáculos es la conciencia (p. 94). Ella es la pantalla negra. Como acaba de mostrarse, la luz tal como el movimiento necesita obstáculos (pantallas negras) para darse a ver, para realizarse en imágenes-movimiento del gran cine o del pequeño mundo.

Esa reproducción cinematográfica de la *imagen-movimiento* se realiza por medio de tipos de imágenes: *imagen-percepción*, *imagen-acción*, *imagen-afección*. El cine clásico está maniobrado por un régimen sensorio-motriz que consiste en dar conexiones percepción-acción –mostrando crímenes, batallas, duelos– con afecciones intermedias que sólo explican a partir de un concepto básico ‘accionista’. Como la percepción ya puede ser explicada como una preparación de la acción (el reflejo de una acción posible), percepción y acción, que en la concepción deleuzianas corresponden a la imagen-percepción y a la imagen-acción, están estrictamente entrelazadas como momentos del mismo movimiento luminoso que se articula de esta manera. Las percepciones existen en vista de una acción, las acciones en vista de una percepción: –El coronel de un grupo de caballería ve un pueblo atacado por indígenas. –En la siguiente escena, se lanza a la batalla. – Afecciones (mujeres llorando). Solo que, en este caso, se trata de momentos retardantes en vista de una acción; esto es, de una acción esperada, pero inhibida, hecha imposible.

En este sentido, el movimiento de la *imagen-movimiento* requiere como tal, como movimiento *entre* acciones y *dentro de* situaciones, un sentido. Un doble sentido: dirección y significado. Sin dirección u orientación ninguna acción es posible; para solucionar un problema, una situación, seguir o terminar una serie de acciones, es necesaria una orientación del conjunto referido y de los movimientos internos. En una imagen fílmica tipo *western* clásico siempre queda claro quién es el bueno y quién el malo (el hombre del caballo negro, vestido de negro, mirada torva e implacable), cuáles son los caracteres de los grupos implicados; cuál es la situación global sobre el fondo histórico; lo que hay que hacer y lo que se hará; por quién y cuándo.

En la economía interna de una película del cine clásico, el conjunto acción-percepción-reacción es irreversible y orientado dentro de sí mismo. Debe tener también un significado fijo y cumplidor.

El por qué y el para qué, lo mismo que la esencia de la acción, tienen que ser unívocos; el ámbito de las acciones detesta la ambigüedad. Todo eso remite a un todo que es el contenedor relativamente infinito del conjunto de situaciones-acciones de una imagen fílmica. El problema que surge es entender los límites del todo que plantea, necesariamente, el horizonte de orientación. Si bien toda acción necesita su pantalla negra, su centro de indeterminación, el conjunto de cortes móviles dentro de ese todo abierto normalmente está dirigido hacia el centro de la acción. Por eso, a pesar del todo abierto y sin orientación absoluta, el vector de la representación del tiempo-movimiento es el conjunto de los centros internos que se organizan alrededor de las acciones. Esta restricción propia del cine 'clásico' contradice lo que el propio Deleuze afirma acerca de la fundamental carencia de centro en el cine visto como mundo o, al contrario.

[...] Pero el cine presenta quizás una gran ventaja: justamente porque carece de centro de anclaje y de horizonte, los cortes que efectúa no le impedirían remontar el camino por el que la percepción natural desciende. En lugar de ir del estado de cosas adentrado a la percepción centrada, él podría remontarse hacia el estado de cosas adentrado y acercarse a él (Deleuze, 2012, p. 89).

Un centro de indeterminación siempre es un centro de orientación; las percepciones y acciones – igual que las afecciones– se articulan alrededor de estos centros. Hay puntos de vista consolidados por acciones para las que existen. Pero, como también afirma Deleuze, es cierto que el proceso de consolidar los nexos con-céntricos de las acciones deja por fuera del plano cinematográfico el vector tiempo que constituye el plano de inmanencia de las imágenes-movimiento.

Como conclusión de este primer capítulo, se enfatiza el abordaje del problema de investigación: imagen fílmica-pensamiento, desde una fundamentación epistemológica robusta, iniciada en el hallazgo de la aportación de Henri Bergson acerca del mecanismo cinematográfico de pensamiento, además de su concepción filosófica del concepto *Duración*, y de sus TRES TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO. Todos ellos elementos utilizados por Gilles Deleuze para crear los conceptos de: *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo* para comprender del fenómeno cinematográfico en relación con el cuerpo y el pensamiento.

Las obras de *Materia y Memoria*, y *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* de Bergson no resultaron comprensibles al leerlas por primera vez. Sin embargo, al releerlas con detenimiento, fue fascinante descubrir los conceptos fundamentales del fenómeno cinematográfico, desde una filosofía unificadora de las dos grandes concepciones epistemológicas de todos los tiempos: la idealista y la realista o materialista. Por ello, las múltiples explicaciones dadas al concepto de *Duración*, como eje rector de este discurso cobra importancia en cuanto afirma para todo organismo vivo, que dura, crea el movimiento, el todo, la conciencia.

Las TRES TESIS SOBRE EL MOVIMIENTO, explican con claridad la evolución de la estructura del mecanismo cinematográfico, en una época dada. De donde surge el movimiento automático, maquínico como lo llama Deleuze, para crear el concepto explicativo de *imagen-movimiento*, como vínculo y trasmisor de vibraciones a través del sistema nervioso central para producir un choque sobre el pensamiento.

## Capítulo II ¿Cómo estudiar las imágenes fílmicas?

En este capítulo, se describen dentro de la taxonomía de Gilles Deleuze, en primer lugar, los tres principales tipos de imagen y, en segundo lugar, sus conceptos y signos cinematográficos, procedentes éstos de la clasificación elaborada por Charles Sanders Peirce, filósofo norteamericano de quien Deleuze retoma la categorización del signo para aplicarlo a las imágenes fílmicas. Se continúa, en tercer término, con el pedagogo ruso Lev S. Vygotsky y su aportación al signo, útil para la comprensión de las imágenes fílmicas. En el apartado siguiente se describen los conceptos de signo y conciencia-cámara del filósofo francés Gilles Deleuze. Se concluye con el apartado relativo a las imágenes fílmicas como reflejo de la realidad en donde la violencia, el conflicto y la emoción tienen un lugar preponderante.

### 2.1 *Imagen-movimiento* y conceptos visuales

Las imágenes fílmicas tienen una larga y amplia trayectoria como recurso didáctico; de ahí, las preguntas: ¿Por qué es preciso sugerir, a docentes y alumnos y todo tipo de espectadores, conceptos derivados de la taxonomía pedagógica propuesta por Gilles Deleuze en sus dos obras sobre cine, *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*?, y ¿cuáles son los indicadores de los conceptos de *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción* que conducen al desarrollo del pensamiento de las imágenes fílmicas?

La aportación de Gilles Deleuze, ofrecida en su taxonomía fílmica, fundamentada filosófica y visualmente a través de su larga experiencia y gusto por asistir a las salas de cine parisinas, así como por su conocimiento acerca de la conciencia-cámara de los cineastas reconocidos todos, en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial y que, ahora ponderados como cineastas de todos

los tiempos, es merecedora de ser tomada en cuenta para incluirse en esta investigación. Además de las transcripciones de sus clases, publicadas en las obras: *Cine I Bergson y las imágenes* y *Cine II Los signos del movimiento y el tiempo*. Ambas obras contienen las memorias de sus cursos dictados en la Universidad de Vincennes entre el 10 de noviembre de 1981 y el 1 de junio de 1982, y entre el 2 de noviembre de 1982 y el 7 de junio de 1983 respectivamente. Por tal motivo, se considera esta taxonomía vigente, necesaria e ideal para la generación de pensamiento en sus tres modalidades: *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción*, en todos aquellos (AD) tanto de nivel medio superior, como superior y posgrado.

En la historia del desarrollo científico y tecnológico, las taxonomías constituyeron herramientas importantes para clasificar los objetos, las cosas, los animales, etc., y así descubrir regularidades y diferencias y con ello conocimiento. Esto lo sabe tanto Peirce como Vygotsky y Deleuze. Sin duda, ellos como pedagogos utilizaron esta estrategia de enseñanza aprendizaje en sus diferentes quehaceres académicos.

La utilidad de la taxonomía de las imágenes fílmicas propuesta por Deleuze radica principalmente en dos direcciones. La primera de ellas es mostrar cómo se genera pensamiento a través de cada uno de los tres conceptos generales: *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción* y sus respectivos signos ópticos. La segunda, en comprender la estructura de la imagen fílmica y con ello obtener un mayor disfrute de su experiencia.

En este momento se recuerda que la noción de *plano de inmanencia* como el conjunto de *imágenes-movimiento* en interacción, es la pantalla cinematográfica. Y sobre esta pantalla hay imágenes

particulares. Ahora bien, el *plano de inmanencia* involucra únicamente: luz, imagen, acción, reacción, y esto forma un conjunto, puesto que las acciones y reacciones no se distinguen de las imágenes. No olvidar que las *imágenes-movimiento* son el conjunto de las acciones y las reacciones que ejercen unas sobre otras, y esto las lleva a una variación constante, y dan lugar a que algunas imágenes sean privilegiadas.

Es oportuno recordar a Bergson, cuando relata. Como imagen yo recibo acciones de las otras imágenes y tengo reacciones sobre las otras imágenes. Acción-Reacción. En otras palabras, la *imagen-movimiento* es sinónimo de «conjunto de acciones y reacciones». Por otra parte, afirma Deleuze, "... hay imágenes extrañas ya que entre la acción que padecen de parte de las otras imágenes y las reacciones que ejecutan sobre las otras imágenes ¿hay qué? Justamente, no hay nada, sólo un intervalo" (Deleuze, 2011, p. 31), una brecha, y esto queda autorizado por el *plano de inmanencia*. Así, en este momento tenemos que el *plano de materia*, como lo llama Bergson, o el *plano de inmanencia*, como lo llama Deleuze, no consiste únicamente en acciones y reacciones constantes y perpetúas, consiste también en intervalos entre acciones y reacciones.

El intervalo o la brecha, como la llama Bergson, introduce tres cosas nuevas. El *plano de inmanencia* no cambia, sencillamente ahora se dice que comprende imágenes particulares. "... Mi plano no cambia simplemente comprende esas imágenes particulares. Sigue siendo el *plano de inmanencia* de todas las imágenes posibles, pero entre todas las imágenes posibles, son posibles dichas imágenes" (Deleuze, 2011, p. 32). En qué sentido se consideran imágenes privilegiadas.

¿Qué sucede ahora? ¿Por qué se les denomina imágenes privilegiadas? El resto de las imágenes continúan su cambio, unas en función de las otras sobre todas sus caras y en todas sus partes. Esto no cambia, no desaparece; sin embargo, sucede algo. “El *plano de inmanencia* continua igual, pero algo se les une” (Deleuze, 2012, p. 32).

Como se ha dicho, todas las imágenes continúan en variación constante, unas en función de las otras, pero al mismo tiempo también se organizan de modo que varían todas, o al menos una parte de ellas, en función de la imagen privilegiada. Esto es, otro sistema se une –no lo anula–, sino que se vincula al primero. Por un lado, las imágenes continúan variando unas en relación con las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes, pero, por otra parte, y al mismo tiempo, algunas de esas imágenes se “ponen a variar en referencia y en función de la imagen privilegiada” (Deleuze, 2012, p. 33).

¿Qué imágenes se dedican a variar? Esto sucede cuando la imagen privilegiada se traslada para que otras imágenes cambien en función del traslado de la imagen privilegiada. De ahí que ahora se tienen dos sistemas de imágenes. Uno, en el que las imágenes varían unas en relación con las otras y otro sistema en el que varían por relación con una de las imágenes, la imagen privilegiada, definida por el intervalo, por la brecha; es decir, constituye un centro, centro en función del cual las imágenes que actúan sobre esa imagen privilegiada varían.

[...] Todas las imágenes que actúan sobre esta imagen privilegiada van a variar en función de esta imagen que, desde entonces, es erigida como centro. Este centro tiene la facultad de ser capaz de actuar en este sentido, es decir organizar una respuesta imprevista, porque percibe y ha recibido excitación sobre una cara privilegiada, eliminando el resto. Y ello equivale a recordar que toda percepción, es, primeramente, sensorio-motriz: la percepción: no está más en los centros sensoriales que en los centros motores, ella mide la complejidad de sus relaciones” (Deleuze, 2012, p. 99)



Lo anterior no anula el sistema de variación universal. Al contrario, le añade el otro sistema de variación, en el que las imágenes varían en función del centro. ¿Y este centro cómo queda definido? Como intervalo entre acción y reacción y para Bergson es el llamado «centro de indeterminación», como bien se recordará. Es un centro de indeterminación porque se define únicamente por la reacción, no se encadena inmediatamente con la acción sufrida. Debido a que se presenta el centro de indeterminación, el mundo de las imágenes, o en otras palabras un subgrupo de imágenes, se organizan "...haciendo tender ciertas caras hacia el centro privilegiado. El centro privilegiado estará llamado a percibir" (Deleuze, 2012, p. 99).

¿Cuál es la relevancia de qué perciba? ¿Qué se entiende por el hecho de que hay intervalo entre la acción y la reacción, entre la acción sufrida y la reacción ejecutada? De manera sencilla, se enuncia que algunas partes de esta imagen privilegiada quedan inmobilizadas, han adquirido una inmovilidad relativa. Al mismo tiempo, que otras de sus partes alcanzan una fuerza activa desarrollada con posibilidades de extender el movimiento, como una especie de compensación. Y ahora, en lugar de tener acciones reacciones, tienen acciones recibidas, las cuales son captadas por parte de la imagen que ha adquirido una inmovilidad relativa, y ahora sus reacciones son ejecutadas por partes de la imagen que han obtenido grados de libertad o de ciertas potencias particulares. Éste es el efecto inmediato del intervalo. Si se produce un intervalo entre acción y reacción, se desliga de la acción sufrida y de la reacción ejecutada. Esto es, la acción sufrida ahora es recibida por ciertas caras de la imagen privilegiada, las cuales son rezagadas a una inmovilidad relativa para recibir la acción, para recibir la excitación. Y, por su parte, la reacción ejecutada, a nivel de espera, se asegura en otras partes de la imagen que goza de cierto grado de libertad superior. Esto explica el concepto de brecha, de intervalo.

¿Con qué se cuenta ahora? Con imágenes privilegiadas definidas por la brecha entre acción y reacción y con ello tengo dos efectos.

1. En cierto sentido, las imágenes que actúan sobre esta imagen privilegiada *se curvan*, es decir, se trasladan para variar en función de la imagen privilegiada. Así, la imagen privilegiada es la que percibe. De ahí, el concepto *imagen-percepción*. Éstas son las imágenes, en tanto que dejan de variar, unas en función de las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Estas imágenes serán las imágenes si varían respecto a la imagen privilegiada, esto es, respecto al centro de indeterminación. La *imagen-movimiento* ha devenido *imagen-percepción* por su relación con el centro de indeterminación.
2. Lo anterior no limita al movimiento de las otras imágenes, éstas continúan en su variación. En este segundo momento, al sistema a-centrado del *plano de inmanencia* se le agrega un sistema centrado. Las partes inmóviles reciben la excitación, y la imagen privilegiada no reacciona de forma inmediata, se produce un intervalo. Esto recuerda a Bergson, una vez más, cuando afirma: "... el cerebro es, simplemente, un intervalo entre la acción sufrida y la reacción ejecutada". Esto se entiende si se sabe que el cerebro es imagen-intervalo. Lo cual implica que cuando tenemos un cerebro, en lugar de recibir una excitación que se encadenará con la reacción, se presenta un intervalo, hay un corte. Y esto se explica, porque el cerebro asegurará un tipo de excitación recibida. El cerebro es el órgano especializado en analizar y traducir una excitación en microexcitación. El cerebro así es un intervalo entre las acciones sufridas y las reacciones que se van a ejecutar.

De estos dos momentos, se puede concluir que en el *plano de inmanencia* hay imágenes privilegiadas. La curvatura de otras imágenes alrededor del centro de indeterminación de la imagen

privilegiada constituye sobre el *plano de inmanencia* la *imagen-percepción*. El segundo momento: la acción sufrida, retenida en la parte inmovilizada, es decir, por el órgano de los sentidos, debido al intervalo, da lugar a una respuesta que consiste en una acción nueva, una respuesta adaptada. Así tenemos ahora, aquí, una *imagen-acción*; allá, una *imagen-percepción*.

Y por último se verá qué sucede con las imágenes, ya que ahora todo reposa sobre el intervalo. En primer término, tienen por el intervalo excitaciones bloqueadas sobre las superficies de aquellas imágenes inmovilizadas relativamente. En segundo término, una acción asumida de otro tipo gracias a la brecha. ¿Qué sucede ahora entre las dos imágenes? y ¿qué se desliza entre estos dos polos: la excitación recibida y la acción que es útil a la respuesta? Cuando la excitación se introduce, tienen el órgano de recepción de la imagen privilegiada. Del otro lado tienen el órgano motor de la imagen privilegiada. De ahí la pregunta ¿Qué se desliza entre la percepción y la acción? Lo que acontece es que la excitación se introduce en la imagen privilegiada, pasa hacia adentro, se inserta entre la superficie de recepción y la superficie de acción o de reacción. Y como resultado se tiene, en la imagen privilegiada, lo que se llama una *imagen-afección*. Lo que se introduce es una afección. Dejo de ser yo percibo, x, hace —X es un centro de indeterminación—. Es un yo siento.

### **2.1.1 Imagen-percepción**

¿Qué se entiende por *imagen-percepción* en el cine? En sentido estricto no tiene una explicación sencilla, requiere definiciones previas, nos dice Deleuze (2014) en el capítulo IX titulado *La imagen semi-subjetiva*. Por su estructura, la *imagen-percepción* tiene tres niveles, y cada uno de ellos contiene los elementos que se enlistan a continuación.

- Nivel 1: dos **polos**: objetivo y subjetivo.
- Nivel 2: dos **sistemas** de percepción.
- Nivel 3: tres **estados** de percepción.

Una *imagen-percepción* está constituida por una estructura de 3 niveles o capas (ver Esquemas 1, 2 y 3 páginas 188, 189 y 190 respectivamente). El primer nivel está formado por dos polos: la imagen subjetiva y la imagen objetiva; quien habló previamente de las imágenes subjetivas y las imágenes objetivas fue Henri Bergson en su obra *Materia y Memoria*, donde afirma que en efecto existen dos polos de percepción, puesto que hay percepciones-cosas y percepciones que tengo de las cosas (Deleuze, 2014). Ahora vale la pregunta: ¿En qué sentido las cosas son percepciones? “La cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen, pero referida a uno o al otro de los dos sistemas de referencia” (Deleuze, 2014, p. 97).

*Fotograma 4 Percepción subjetiva: afectiva*



*La jaula de oro.* Diego Quemada-Diez (2013)

*Fotograma 5 Percepción: objetiva*



*La jaula de oro.* Diego Quemada-Diez (2013)

*Fotograma 6 Percepción subjetiva: activa*



*La jaula de oro.* Diego Quemada-Diez (2013)

*Fotograma 7 Percepción subjetiva: Perceptiva*



*La jaula de oro. Diego Quemada-Diez (2013)*

*Fotograma 8 Campo: Personajes que observan*



*La jaula de oro. Diego Quemada-Diez (2013)*

*Fotograma 9 Contracampo: Toma lo que observa*



*La jaula de oro. Diego Quemada-Diez (2013)*

Líneas más arriba decíamos que en el primer nivel de la estructura de esta relación se tienen dos polos: imágenes subjetivas e imágenes objetivas, y además cada una tiene su punto de vista. Deleuze (2014), para ello, declara: “la imagen subjetiva es la imagen de un conjunto tal como es visto por alguien que pertenece o que forma parte de ese conjunto” (Deleuze, 2014, p. 191). Quién no recuerda una imagen de este tipo en alguna imagen fílmica, como aquella que se lleva a cabo en un baile y uno de los asistentes ve el baile o la fiesta de los feriantes vista por alguien montado

en el caballo; éstos son ejemplos claros de imágenes subjetivas, es decir, *imagen-percepción* subjetiva espléndida, o bien imagen-percepción subjetiva con factor activo.

*Fotograma 10 Imagen subjetiva con factor perceptivo*



*La jaula de oro. Diego Quemada-Diez (2013)*

Ahora bien, la *imagen-percepción* subjetiva con factor perceptivo es un tipo de imagen con percepción redoblada. Se recuerda la imagen fílmica *La rueda* de Abel Gance, imagen clásica en todas las historias de cine, prototipo de imagen subjetiva, en el sentido de la percepción cinematográfica:

[...] cuando el protagonista, conductor del tren, que recibió un chorro de vapor en los ojos y los tiene estropeados. Así pues, un factor perceptivo. Vemos su pipa. Él toma su pipa y la vemos tal como él la ve o tal como se supone que la ve (Deleuze, 2014, p. 191).

Por último, en este primer nivel de los polos: la *imagen-percepción* subjetiva con factor afectivo. Quién no recuerda una imagen de este tipo, como aquella de Federico Fellini en la imagen fílmica *El jeque blanco*. Cuando la joven profundamente enamorada del actor llega a su lugar de trabajo y él está disfrazado de jeque sentado y meciéndose en un columpio colgado de un gigantesco roble. Fellini lo proyecta en la pantalla cómo se supone que la joven ve al jeque. Nosotros recibimos la impresión de que, el jeque al estar sentado columpiándose en lo alto, la joven lo mira hacia arriba, su enamoramiento así lo refleja visualmente.

Ahora bien, entramos a la explicación de la imagen objetiva. Minutos después en la misma imagen fílmica sucede que la imagen del jeque se proyecta en un pequeño columpio al ras del césped. Está en igualdad de circunstancias con la joven enamorada. Ya no se trata de la imagen del héroe tal como lo ve ella, se trata de una imagen objetiva, es decir, es la imagen de un conjunto visto desde un punto de vista exterior a ese conjunto.

Las nociones de campo y contracampo ofrecen la oportunidad de profundizar en este análisis, ya que Deleuze las retoma para fundamentar los conceptos de *imagen-percepción* objetiva e *imagen-percepción* subjetiva. ¿Por qué? Porque campo/contracampo “es el lugar de un encuentro entre determinaciones espaciales y determinaciones psicológicas. ¿Por qué? Espacialmente –y allí está el origen del campo y contracampo– el contracampo es el inverso simétrico de un plano” (Deleuze, 2014, p. 193). En este momento, es importante recordar a Jean Mitry cuando dijo: “el gran momento ocurrió cuando esta estructura cinematográfica espacial campo/contracampo encontró una determinación de una naturaleza completamente distinta. A saber, observador/observado” (Deleuze, 2014, p. 193). De forma sencilla y breve, un campo toma un personaje que observa. El contracampo toma lo que observa. Con ello la imagen objetiva y la imagen subjetiva se fundamentan de manera más firme.

Como segundo comentario se dirá que en este primer nivel estructural de la *imagen-percepción* se presenta el concepto de *imagen-percepción* semi-subjetiva, como aquella que da cuenta del devenir recíproco: la imagen subjetiva que deviene imagen objetiva o que siempre es susceptible de devenir objetiva y la imagen objetiva que es siempre susceptible de devenir subjetiva (Deleuze, 2014, p. 194). Entonces ¿cuál sería el fundamento de la *imagen-percepción* semi-subjetiva? Es claro que

es la propia cámara, el «estar con» lo que define entonces un lugar de equilibrio de la imagen semi-subjetiva, y es esto lo que explica que la imagen subjetiva siempre pueda devenir objetiva y la imagen objetiva devenir subjetiva.

¿Dónde se proyecta el «estar con»? En aquellas situaciones donde la cámara esté en la espalda del personaje. Ello es relevante en la historia del cine, en el famoso *travelling* en circuito cerrado. No únicamente se presenta el movimiento de la cámara, sino que el movimiento tiene un grado adicional. En otras palabras, la cámara ya no sigue a un personaje, se pasea entre un conjunto, se pasea dentro del conjunto, del conjunto cerrado. Pongamos por caso, cuando la cámara se pasea entre las mesas de un restaurante. Esto es relevante para la movilidad de la cámara. “Dejó de ser una cámara que sigue para devenir una cámara que se desplaza entre” (Deleuze, 2014, p. 195). Ésta es una forma de movilidad de la cámara diferente. ¿Y ésta es entonces una *imagen-percepción* semi-subjetiva? Para responder a ello, nos dice Deleuze:

Parto de la idea de que la *imagen-percepción* posee dos polos, objetivo y subjetivo, definidos de manera muy nominal, muy verbal. (...) éste es un punto de partida. (...) a partir de esta distinción de los dos polos, nos damos cuenta de que existe una imagen no solamente bipolar (la imagen semi-subjetiva), sino que esta imagen posee una consistencia en sí misma, consistencia atestiguada por los medios técnicos que la producen. Lo que nos hace falta es un estatuto conceptual de la imagen semi-subjetiva (Deleuze, 2014, p. 195).

Para concluir con la explicación acerca de lo que se entiende por *imagen-percepción*; en este momento, Deleuze solicita a Pier Paolo Pasolini, conocido director de cine, el concepto de «imagen-subjetiva libre indirecta», en tanto queda claro que la *imagen-percepción* se mueve continuamente del polo objetivo al subjetivo y del subjetivo al objetivo. A partir de esta afirmación vamos hacia adelante. Pasolini parte de este concepto que a su vez toma prestado de la lingüística y ¿por qué de esta rama de conocimiento? Esto se debe a que la lingüística parece proponerle una distinción entre tres elementos del discurso. “Es entonces en el análisis del discurso que encuentra



la fuente de su noción, noción que va a elaborar para el cine” (Deleuze, 2014, p. 196). Passolini distingue tres tipos de discurso: el discurso directo, el discurso indirecto y el discurso indirecto libre. Recordemos que el discurso directo es alguien que habla en su nombre. El discurso indirecto es cuando digo «él dice que hacía frío» o «hace frío»; por último, el discurso indirecto libre es aquel que contiene una especie de contracción de dos discursos: el discurso de aquel que habla y el discurso de quien se relata. He aquí, el ejemplo de la segunda fase al discurso indirecto libre, dado por Deleuze:

[...] *Le dije que ese viaje era demasiado peligroso y que ese comportamiento era arriesgado. Punto. Pero ella no había nacido ayer, evitaría todos los peligros, sabría tomar precauciones. Punto. Yo no estaba convencido por todos sus planteos* (Deleuze, 2014, p. 196).

Es importante mencionar que esta noción de discurso indirecto libre no es propiamente una categoría de la lingüística, es una categoría estilística. Y con ello, lo que dice Passolini respecto al tema que nos ocupa: la *imagen-percepción* en el cine, es que ésta no es exclusivamente pero sí de manera privilegiada y pudiera denominarse imagen subjetiva libre. De forma más clara, ¿qué quiere decir una imagen subjetiva indirecta libre ya no en relación con el discurso, sino con la *imagen-movimiento*? La imagen subjetiva indirecta libre se proyecta en la pantalla porque el director introduce una emoción determinada como factor actuante sobre la percepción, sobre la *imagen-percepción*, para mostrarnos el mundo tal como es visto por el personaje. Pongamos por caso, un delincuente. No se trata de introducir una imagen antisocial; se trata de lo antisocial como factor de la percepción. Es la *imagen-percepción* en tanto sufre efectos que pueden ser antisociales. Con ello el cineasta quiere hacernos ver cómo el delincuente ve el mundo. Y éste es el primer nivel, el discurso directo o bien imagen subjetiva directa.

Ahora Passolini nos lleva a un segundo nivel. Aquí ya no es la percepción subjetiva del personaje supuesto, el delincuente. Ahora es “la conciencia crítica de la cámara, es la conciencia-cine” (Deleuze, 2014, p. 198). Éstos son los dos niveles. Líneas más arriba se habló de una especie de contaminación, de un ir y venir de un nivel al otro, y esto en qué resulta:

[...] Se tiene una operación a través de la cual el cineasta, director de la película, toma conciencia de sí a través de una imagen subjetiva del personaje, y en la que el personaje toma conciencia de sí, o toma una especie de distancia respecto de sí mismo –aspecto brechtiano de la operación– a través de la conciencia crítica del cine (Deleuze, 2014, p. 198).

De igual forma se proyecta la conciencia crítica de la cámara de manera estética, cuando vemos, por ejemplo, planos fijos sobre un río, unas calles, un paisaje, etc. Sobre este aspecto se hará más adelante una descripción detallada, estos elementos tienen relación con la *imagen-afección*.

A manera de resumen de este tema, para dar respuesta a la pregunta planteada inicialmente, se expone lo siguiente. Las *imágenes-percepción* objetivas e imágenes-percepción subjetivas delimitadas de forma extrínseca, o sea, a partir de una cualidad sobrepuesta, pueden fácilmente definirse. Sin embargo, sabemos que a través del movimiento se produce la «imagen semi-subjetiva» y ésta no se conforma con pasar de un polo a otro polo. Se requiere una consistencia, una estabilidad, desde el planteamiento acerca de la percepción de Passolini, esto es, a través de la disposición que tomaría la imagen semi-subjetiva sería el de una imagen subjetiva libre indirecta. Y claro está no se delimita únicamente por el movimiento del polo subjetivo al polo objetivo y a la inversa, sino por la coexistencia, el equilibrio de dos niveles: la percepción subjetiva del personaje en movimiento, por una parte, y la conciencia fija de la cámara, por la otra.

[...] para que la imagen subjetiva esté fundada, sería preciso que los dos niveles comuniquen, es decir que haya relación enunciabile entre los dos, de modo tal que, una vez más la cámara toma conciencia de sí a través de los personajes y los personajes toman conciencia o toman una distancia en relación a su propia percepción en función de la conciencia-cámara (Deleuze, 2014, p. 203).

Y ahora vale la pregunta Qué es esta conciencia-cámara y esta conciencia-cine ponderada por los grandes cineastas en diversas modalidades cómo reflexiva, crítica, tecnológica, moral, etc. y adónde nos conduce.

La respuesta hasta cierto punto es simple, porque desde el momento en que nos damos cuenta de que «objetivo» y «subjetivo» no nos llevan a polos de la percepción, sino a dos sistemas de percepciones. Uno de ellos se efectúa por la conciencia-cámara, mientras que el otro es efectuado por la *imagen-movimiento*. Y ahora una última pregunta. Si la *imagen-movimiento* efectúa uno de los dos sistemas, ¿en qué relación va a encontrarse el otro? y ¿cómo va a hacerse la confrontación de la *imagen-movimiento* con esa cosa distinta a la *imagen-movimiento*? No es un problema de narración, estamos con el tema de percepción.

Recapitulo, se inició la exposición al describir los dos polos de la percepción. Estos dos polos se han convertido en un par: percepción subjetiva del personaje y conciencia fija de la cámara. Así la *imagen-percepción*, la percepción subjetiva, equivale a una imagen, y es allí donde se ha resguardado la *imagen-movimiento*. Entonces se pregunta Deleuze (Deleuze, 2014, 2014): ¿Qué es la conciencia fija del cine? De forma simple, “es lo que permite salir necesariamente de la *imagen-movimiento* y al mismo tiempo es algo que sigue siendo su correlato, ya que ambas son inseparables” (Deleuze, 2014, p. 205).

La *imagen-movimiento* no es la percepción subjetiva del personaje, aunque de cierta forma está vinculada con los personajes. La *imagen-movimiento* es una imagen media y está abastecida de movimiento a través del número de fotogramas por segundo. Un primer plano clásico es una

*imagen-movimiento*: tantos fotogramas por segundo. Y ahora quedan otras dos preguntas nos dice Deleuze (2014). ¿Con qué está vinculada la conciencia fija de la cámara, que es no obstante correlativa a las *imágenes-movimiento*? y ¿qué se entiende por la *conciencia-cine*? Estos dos niveles representan un triple desplazamiento. Su respuesta es la siguiente:

[...] Paso de la *imagen-movimiento* ¿a qué? Primer desplazamiento de la imagen media al fotograma detenido. Segundo desplazamiento: del movimiento al intervalo entre movimientos –y no es casualidad que Vertov reclame una teoría de los intervalos–. Tercer desplazamiento: de la cámara a la mesa de montaje, que permite el trabajo sobre el fotograma (Deleuze, 2014, p. 205).

De ahí que la confrontación que indagamos se volvería la confrontación entre la imagen media, que en tanto media está básicamente dada de movimientos cinematográficos y, de otra parte, el fotograma a intervalo, que conduce al montaje, nos conduce a otro tipo de imagen. Fue Dziga Vertov, cineasta ruso, contemporáneo de Eisenstein, el primero en realizar la confrontación de los dos niveles, idea retomada por Passolini, conceptualizada como una conciencia-cine-crítica que produce la conciencia-cine crítica, aunque en el cineasta italiano de forma diferente.

### **2.1.2 Imagen-afección**

Ahora veamos qué se entiende por *imagen-afección* en el cine. De forma preliminar se dice que ésta es el primer plano, y el primer plano es el rostro (ver Esquema 4, pág. 191). Esto queda muy claro, sin embargo, se presenta la primera objeción. Existen muchos primeros planos que no tienen rostro. Y es verdad, existen muchos tipos de primeros planos. Sin embargo, se regresa a la pregunta ¿Qué entendemos por “el primer plano es el rostro”? Esto tiene relación con que no es lo mismo el primer plano *del* rostro a la afirmación el plano *es* el rostro.

Aquí se encuentra una falsedad y no es lo que se pretende. En esta explicación se requieren ejes diferentes a los utilizados en la *imagen-percepción*. Así es que tenemos: «La *imagen-afección* es el primer plano y el primer plano es el rostro». Vayamos ahora con Eisenstein, en cuya famosa colección *Cahiers du cinema*, Deleuze encuentra la siguiente afirmación: los tres grandes tipos de planos son: plano de conjunto, plano medio y primer plano. Y esto nos lleva a comprender que no son simplemente tres tipos de imágenes en un filme, sino tres maneras coexistentes en las que debe entenderse cualquier filme, tres maneras diferentes de apreciarlo.

De ahí, una recomendación de Eisenstein: “Cualquier filme que vean, es preciso que lo vean como si estuviese hecho únicamente en plano de conjunto, luego como si estuviese hecho únicamente en plano medio, y luego como si estuviese hecho únicamente en primer plano” (Deleuze, 2014, p. 254). Esto es inevitable porque:

[...] el plano de conjunto es lo que remite al Todo del *film*, y cuando ven un *film* deben ser sensibles al Todo. Luego el plano medio es lo que remite a algo como la acción, la trama de la historia, y cuando ven un *film* hace falta que sean sensibles a la acción. Y el primer plano es el detalle, y cuando ven un *film* es preciso que sean sensibles al detalle (Deleuze, 2014, p. 254).

A la anterior afirmación de Eisenstein, responde Deleuze algo un tanto diferente pero esencialmente es lo mismo: “... el plano de conjunto es *la imagen-percepción*, el plano medio es *la imagen-acción* y el primer plano es *la imagen-afección*” (Deleuze, 2014, p. 255). Lo anterior quedó disipado cuando las grandes corporaciones cinematográficas utilizaron el rostro tanto de actrices como de actores en primer plano, esto convertía a las imágenes fílmicas más taquilleras. Ahora bien, si se parte de la siguiente afirmación: si a partir de una fórmula tan debatible para algunos autores «*la imagen-afección* es el primer plano y el primer plano es el rostro», se estará

en posibilidad de elaborar un método de análisis para explicar la *imagen-afección*. Lo anterior nos conduce al punto uno. Inicio con el ejemplo del primer plano que no es el rostro. Sin embargo, es un primer plano utilizado en múltiples películas de todos los tiempos. Es un primer plano de reloj. Y ¿debido a qué es un primer plano? Sencillamente porque es visto en plano grande, porque es visto muy de cerca, como existe este utensilio desde hace muchos años en el cine.

### 2.1.3 Imagen-acción

La *imagen-acción* es un concepto por demás interesante, porque a través de él nos conduce a asistir al nacimiento de un mundo. Entonces veamos ¿qué se entiende por *imagen-acción* en el cine?, ¿cuáles son los elementos que componen la estructura de este concepto? Para ello se explicará un primer nivel formado de tres partes (ver Esquema 5, pág. 192). La primera parte se refiere a los dos polos de la imagen-acción. El primer polo son las cualidades –potencias, es decir, los afectos, en tanto que actualizados en estados de cosas determinados. El segundo polo son las acciones que, bajo forma de duelos, van a nacer del estado de cosas y a reaccionar sobre él (Deleuze, 2014, p. 389).

Recordemos que las cualidades-potencias se actualizan en un estado de cosas. A esto se le llama medio, otro elemento de la estructura del concepto. Un medio está formado de cualidades-potencias actualizadas y se desarrolla en acciones-reacciones. En referencia a los mundos posibles creados por los directores de cine clásico de todos los tiempos, como se ha referido a Passolini, líneas más arriba, leamos las siguientes palabras de Deleuze:

[...] «Les mostraremos estados de cosas perfectamente determinados; les mostraremos medios, sean ficticios, sean reales, poco importa; les mostraremos montañas y casinos, principados ficticios y piezas de departamento, etc., etc. Pero verán a través de nuestro arte no los captarán solamente como espacios-tiempos determinados, sino también como nacimientos de mundos». Se trata a la vez de medios completamente determinados y de mundos que nacen bajo nuestros ojos. Dirán que el mundo no cesa de nacer en cada instante

de su historia y que corresponde al cine mostrar este aspecto por el cual el mundo no cesa de nacer. En otros términos, todo medio determinado está como doblado por un mundo originario que va a tomar su lugar. Y originario no quiere decir el mundo de la naturaleza anterior. Es aquí y ahora que, si saben captarlos con suficiente profundidad, los medios valen por mundos originarios (Deleuze, 2014, p. 390).

Y con mayor precisión el esquema situación-acción, al esquema de estas dos segundidades, según Peirce es el realismo. Medio-acción-reacción sobre el medio. Eso es el realismo, afirma Deleuze. Todavía más claro. ¿De qué se trata cuando los medios dan lugar a mundos originarios, cuando los estados de cosas determinados dejan escapar un mundo originario que vale por dichos estados de cosas aquí y ahora? En el filme realista, las imágenes conducen a un mundo precedente. Sin embargo, afirma Deleuze: “con el filme asistimos al nacimiento de un mundo. Nada precede y nada continuará. ¿Qué es esto? Una vez más, es la ambición que supera al realismo, que le hace una extracción” (Deleuze, 2014, p. 390). Esto queda más claro en la cita siguiente:

[...] Reconstruir el mundo originario siempre ha sido la ambición, secreta y profunda, de lo que se llama el «naturalismo». Evidentemente «naturalismo» no quiere decir «el mundo de la naturaleza», sino espacios-tiempos determinados. Pero a diferencia del realismo, son espacios-tiempo determinados a los cuales se arranca el valor de los mundos originarios (Deleuze, 2014, p. 390).

Lo anterior queda expresado en la literatura de Balzac y de Zola, quienes, al tratar un tema, ya sea éste el alcoholismo o el dinero, agotan el tema hasta sus últimas consecuencias. “Éste es un método que consiste verdaderamente en llegar hasta el final de un mundo. Eso es el naturalismo” (Deleuze, 2014, p. 391).

Lo anterior se comprende si se capta lo esencial del creador, quien nos presenta estados de cosas perfectamente determinados, histórica y geográficamente, pero al mismo tiempo son presentados

como mundos originarios. Y por presentarse como mundos originarios tienen un origen y un final; un origen absoluto y un final radical. Esto es, tienen una dimensión doble. En cada instante de la narración cinematográfica se descubre el mundo originario que corresponde a los medios emanados. Así la corriente naturalista no es como se plasma una descripción lo más exacta posible, es la elevación de los estados de cosas en la historia y la geografía a la forma de un mundo originario que tiene su comienzo y su fin.

En este punto a manera de resumen, nos expone Deleuze que:

[...] al naturalismo no le costará mostrarnos que cualquiera sea el medio considerado, siguió siendo literalmente lo más natural. ¿En qué sentido? Es el mundo de la crueldad bestial, de la crueldad animal. O de la santidad primitiva, del alma más delicada, del alma original. Y no le costará mostrar que en todo medio determinado en la historia y en la geografía, basta que ustedes rasquen para encontrar el mundo originario que les entregará los más increíbles animales prehistóricos –pero que ya no serán prehistóricos– o las personas más celestiales –pero que ya no serán celestiales–. El naturalismo es una extraña operación (Deleuze, 2014, p. 391).

De ahí que la primera parte de la *imagen-acción* no se hace siquiera en el complejo medio-situación /acción, sino en este restablecimiento, esta revelación de mundos supuestos primordiales, imaginarios.

En la segunda parte de la *imagen-acción*, iniciemos con estas preguntas: ¿De qué está hecho un mundo originario? ¿Qué segundidad, qué duelos van a ejercerse? Esto es, de la misma forma que en el medio más explícito geográfica e históricamente se descubre el mundo originario, bajo el ejercicio más firme y más duro van a revelar otra segundidad, una segundidad originaria. ¿Qué se entiende por segundidad originaria? Para el naturalismo, es la articulación entre la pulsión y su objeto en la acción. Es decir:



[...] Los mundos originarios están hechos de pulsiones y de objetos de pulsiones. Bajo la forma de una segundidad, puesto que los objetos y las pulsiones se hallan separados. La pulsión está en la búsqueda ciega, obstinada de su objeto o de algo que será su objeto, y el objeto está en busca de su pulsión (Deleuze, 2014, p. 392).

Es oportuno preguntarnos en este nivel, respecto a la *imagen-acción*, ¿cuál será el tipo de signo que responderá a «mundo originario, en tanto se desarrolla como pulsión-objeto»? o bien ¿cuál es la forma, el signo de esta segundidad? Es lo que pudiera nombrarse el «síntoma». Y éste es un cine de síntomas. Con ello, diremos que los directores de cine que se encuentren en el cine en este nivel tendrían derecho a decir, como lo hacía Nietzsche respecto a los filósofos, «nosotros médicos de la civilización».

Lo que entiendo expresa Deleuze: en la situación histórica y más específica geográficamente, los directores de cine diagnostican las pulsiones, los objetos de pulsión, las relaciones entre las pulsiones y los objetos, tal como se llevan a cabo en ese mundo. En la tercera y última parte de la estructura de la *imagen-acción*. Como se mencionó anteriormente, ese mundo originario determinado por la aventura, las pulsiones y sus objetos es un origen radical, un inicio absoluto y, al mismo tiempo, un fin absoluto. Los intermedios no interesan. A un realista le conciernen los intermediarios, por lo que existe entre ambos, no se interesan por el fin y tampoco por el comienzo.

En cambio, el naturalista se interesa por el principio y el final, éstos no son lo mismo. “Es en el mismo movimiento que este mundo hace eclosión y que ya ha terminado”. Así “el tiempo, el verdadero tiempo, es esta identidad entre el comienzo y el fin. Lo único que cuenta es el comienzo del mundo originario y, desde entonces, también su fin absoluto, su fin radical” (Deleuze, 2014, p. 393). ¿Por qué va hacia un fin radical? Estos mundos originarios son mundos sistemas cerrados, brutalmente cerrados. Sus personajes están absolutamente cerrados y por siempre encerrados en

estos mundos primordiales. Veamos dos casos específicos, Buñuel y Stroheim, incluso en su forma de filmar:

[...] Tienen un primer tema que es fundamental, que es el de los mundos cerrados. Aun cuando estén abiertos a la propia naturaleza, aun cuando puedan ser exteriores, paisajes exteriores, las grandes clausuras son, tanto en uno como en otro, grandes momentos. Las montañas de Stroheim no son poca cosa. Y los exteriores de Buñuel, filmados de tal manera que constituyen precisamente circuitos cerrados, esos mundos cerrados que son precisamente originarios, es decir, en los que se va a desencadenarse la historia de las pulsiones y de sus objetos (Deleuze, 2014, p. 395).

Además “todas las acciones reportan algo”. En efecto, es la primera forma de violencia en el cine, y esto es relevante aquí. En cuanto a la *imagen-acción*, Deleuze trata todas las formas de violencia en el cine. La primera de ellas es la forma naturalista, como se ha expresado anteriormente. Esto es en el sentido lógico del análisis hasta este momento. Es la violencia de las pulsiones y de sus objetos, de esos objetos arrancados y de esas pulsiones que arrancan. Es el mundo de los animales depredadores. Y las acciones solo están ahí *para algo* que es la acción original, el acto de la pulsión. No son acciones, en estas imágenes fílmicas no hay acciones. Son actos pulsionales. Que involucran, de ser necesario, la mayor astucia. La astucia forma parte de la pulsión. Sin embargo, esto no es todavía *imagen-acción* al estilo del cine norteamericano de Hollywood.

Ahora estamos en la doble pendiente de la degradación en la que se presentan la pulsión y el objeto. ¿Hacia dónde? Hacia el final del mundo imaginario reunido en la misma imagen. Tal es el caso de la imagen fílmica *Los olvidados* de Luis Buñuel: el cadáver del tipo lanzado a la basura.

Hasta aquí termina la exposición del primer nivel de la *imagen-acción*, esto es, el de los mundos originarios como forma de segundidad que remite a la segundidad pulsión-objeto y todo ese

discurso. “Este primer nivel de la *imagen-acción* es «extremadamente profundo», se le puede nombrar nivel «de fondo», un nivel de fondo de donde sale la acción” (Deleuze, 2014, p. 407).

Ahora estamos en el segundo nivel de la *imagen-acción* y éste es el cine estadounidense, de Hollywood por excelencia, aunque tiene sus honrosas excepciones. Ahora no se trata de pulsiones y objetos, tampoco de mundos imaginarios, ni de síntomas en el sentido en que Stroheim y Buñuel pudieran ser catalogados como *verdaderos médicos de la civilización*. Ahora en este nivel todo cambia. También: “[...] toma al estado de cosas por lo que es, es decir, por la manera en la que se presenta, en que aparece. Y ese estado de cosas determinado posee coordenadas espacio-temporales” (Deleuze, 2014, p. 411).

Ahora bien, ¿en qué consiste ese estado de cosas determinado? Hasta este momento sabemos que un estado de cosas definido por coordenadas espacio-temporales consiste en las cualidades-potencia, que fueron analizadas líneas más arriba, captadas en tanto son actualizadas, o sea que el estado de cosas es la actualización de las cualidades-potencias. Y surge la pregunta ¿y qué constituyen estas cualidades-potencias en tanto actualizadas en un estado de cosas? Un medio:

[...] tal medio puede ser la naturaleza, y tener a ese título una gran potencia. Eso no quita que el medio sea siempre un mundo derivado, no un mundo originario. Y la potencia que la naturaleza puede tener en ese medio es la potencia derivada de la naturaleza (Deleuze, 2014, p. 411).

En el paradigma de Peirce, se llama «cualisignos» a las cualidades-potencias en sí mismas; se le denominan «sinsignos» a las cualidades-potencias efectuadas y actualizadas en un estado de cosas que forma un medio. Es importante mencionar al lector que ya no estamos en el mundo del

naturalismo, ahora estamos en el mundo del realismo “cuyo primer aspecto es el medio como mundo derivado” (Deleuze, 2014, pp. 411-412).

Y este *mundo derivado* forma al mismo tiempo, por relación con un personaje o varios, una situación. En otras palabras, “el medio es un conjunto de circunstancias ambientes que influyen sobre un personaje en relación con el cual se manifiesta una situación” (Deleuze, 2014, p. 412). Ahora el personaje no está definido por las pulsiones. Recordemos, en el naturalismo, los verdaderos personajes eran las pulsiones; ahora, en el realismo, el personaje se define por el hecho de que: “en tanto personaje, reacciona ante una situación o actúa sobre el medio”. En otras palabras: “va a definirse por su comportamiento, por su manera de ser, entendiendo por comportamiento el conjunto de las acciones que reaccionan ante la situación o sobre el medio” (Deleuze, 2014, p. 412).

Para explicar con mayor detalle este aspecto, Deleuze introduce un vocablo del latín: *habitus*, a este comportamiento, porque le es lo habitual y le es la manera de ser en tanto reacciona ante la situación o sobre un medio. **Es el comportamiento**<sup>6</sup>. Donde la pulsión no se presenta como tal, solo se presenta bajo formas ellas mismas derivadas. Del mismo modo que:

[...] el medio es un mundo derivado, la pulsión sólo se presenta en el personaje bajo una forma derivada, sea bajo la forma de emoción simplemente las pulsiones en tanto relacionadas a comportamientos, las pulsiones en tanto tratadas como simples variables del comportamiento, como simples variables del *habitus* (Deleuze, 2014, p. 412).

Con la intención de exponer con mayor claridad, se analizarán algunos casos en imágenes fílmicas de todos los tiempos. Este cine de la *imagen-acción* es sencillo. Se tiene la fórmula SAS', donde

---

<sup>6</sup> Las negritas son mías.

S es el medio en tanto se organiza como situación por relación con un personaje o con varios personajes. A es la acción, el comportamiento o el *habitus*, donde la acción reacciona sobre la situación y sobre el medio; S' es la situación modificada. Y éste es el segundo nivel de la imagen-acción.

Como se expone en el apartado siguiente: Peirce y el signo, para él la *imagen-acción* es el territorio de la segundidad dado que en toda acción hay dos elementos, dos segundidades. Y ello conforma el conjunto de la *imagen-acción*. Así la primera segundidad:

[...] es la del sinsigno o del medio mismo en tanto mundo derivado. Es segundidad por el hecho de que las cualidades-potencias se actualizan en un estado de cosas. Hay dos términos: cualidades potencias y el estado de cosas que las actualiza (Deleuze, 2014, p. 413).

La segunda segundidad corresponde al personaje que actúa, y actuando, comportándose, reacciona sobre la situación. Esto es una segundidad verdadera. Para Peirce a toda acción corresponde una reacción, todo esfuerzo enlaza una resistencia y, por último, el comportamiento, la conducta, únicamente puede ser entendido bajo la forma de un duelo. A esto se le llama la segundidad de la *imagen-acción*. El duelo, encuentro o reto puede tener diversas variantes, por ejemplo, con el medio, con un elemento del medio o bien con otro personaje. En fin, debemos tener claro que la forma de duelo se presenta cada vez que tenemos comportamientos. Aquí ya no se trata del territorio o dominio del sinsigno, sino del dominio del índice. Según Peirce, “cuando dos elementos están en una relación de acción y reacción, uno es índice del otro. La resistencia es el índice del esfuerzo y el esfuerzo es el índice de la resistencia” (Deleuze, 2014, p. 413).

A manera de resumen se dirá que las dos segundidades de la *imagen-acción* dentro de la concepción realista son la del sinsigno y la del índice. En la primera segundidad de la *imagen-acción*, el medio lanza un desafío. El medio desafía a uno o varios de los personajes y, por ello, en

tanto se produce un desafío a uno de ellos o a varios de los personajes, conforma una situación, situación de los personajes involucrados.

Respecto a la segunda segundidad, el personaje reacciona, actúa, es la relación esfuerzo-resistencia o en el índice del duelo en otras palabras. En el cine tenemos una producción mayoritaria de imágenes fílmicas, van de la situación al comportamiento, del medio-situación al comportamiento-reacción; esto es, del sinsigno al índice, del medio al duelo o también nombrado como la «gran forma», término acuñado por Noel Burch, en relación con la imagen fílmica de *El vampiro de Dusseldorf* de Fritz Lang. Esta fórmula SAS´ de la categoría de *imagen-acción* puede variar, porque hay dos tipos de imágenes fílmicas.

La primera es SAS´, situación de partida-acción bajo forma de duelo-situación modificada. A manera de ejemplo, Deleuze cita el caso de las imágenes fílmicas *El viento* o *Los proscritos* del director sueco Víctor Sostre, las cuales pueden encontrarse en INTERNET y apreciar la fórmula SAS´ en estado puro. Y, por último, queda claro que, en el cine, la *imagen-acción* tiene que ver con los comportamientos, las conductas. Sin embargo, se tienen dos formas de presentarlos.

En una primera forma SAS´, se le llama «gran forma» y no por azar que se inició con ella, porque ahora se continúa con la fórmula inversa, es decir ASA´, de donde se parte de una acción o comportamiento. La situación S únicamente será definida en la medida en que la acción presente una parte de ella. “Una acción no podrá hacer otra cosa que sugerir una situación o mostrar una pequeña parte de ella. Esa parte mostrada dará a luz una nueva acción A´, que a su turno sugerirá o revelará una nueva parte de una situación” (Deleuze, 2014, p. 430).

## 2.2 Charles S. Peirce. El signo

“La riqueza estética del cine brota del hecho de que comprende las tres dimensiones del signo: indicativo, icónico y simbólico” (Russell, 1969, citado en Mesa, 2017) y ello se debe a las funciones del signo y que Gilles Deleuze consideró imprescindible integrar en su taxonomía de las imágenes fílmicas, con la intención de ofrecer el método útil en la relación cine-pensamiento.

Ahora bien, el texto *¿Qué es un signo?*, escrito por Charles S. Peirce en 1894 y traducido al castellano por Uxía Rivas fue de utilidad para la redacción de estas líneas. Ella, investigadora de la Universidad de Santiago de Compostela, afirma que el escrito compuesto probablemente a principios de 1894 fue originalmente el primer capítulo de un libro titulado *El arte de razonar*, pero luego resultó ser el segundo capítulo de otro gran volumen: *¿Cómo razonar? Una crítica de los argumentos*, conocido también como *La gran lógica*. Lo relevante aquí es, en primer lugar, “...la explicación de los signos sustentada en un análisis de la experiencia consciente tomando como punto de partida sus tres categorías universales” Y, en segundo, la descripción y ejemplificación basta de los tres signos principales: icono, índice y símbolo. Para Peirce, el razonamiento debe implicar los tres tipos de signos, y con ello el arte de razonar es el arte de ordenar signos (Rivas, 2017).

Para Peirce, y esto es importante, “todo razonamiento es interpretación de signos de algún tipo”. Para dejar claro lo anterior se requiere antes una reflexión profunda. Se requiere partir de los tres estados mentales distintos (ver Esquema 6, pág. 193). Tres estados mentales. El primero de ellos se denomina *Sensación*. Lo tienen aquellas personas en estado de somnolencia. Es lo más cercano que se puede estar de un estado mental en el que algo está presente, sin coacción y sin razón. Tal

vez, todos hemos pasado por él, en aquellas ocasiones en que nos quedamos dormidos a media película, y cuando abrimos los ojos, no sabemos qué está pasando, ni que ha pasado. Ya que estamos despiertos, algo se viene a la mente, y esto que se presenta, sin referencia a ninguna coacción o razón, es la *Sensación*.

El segundo estado mental es el llamado *Sentido de reacción*. Imaginemos que al despertarnos escuchamos en la imagen fílmica una bella melodía, por ello reaccionamos. Este sentido de actuar y que algo actúe sobre nosotros, nos conduce a nuestro sentido de la realidad de las cosas, tanto las exteriores como de nosotros mismos. Esto se conceptualiza como el *Sentido de reacción*. Para que se presente, son necesario dos elementos que actúan el uno sobre el otro. Y, en el proceso, un tercer elemento que es el *medio* para un fin. El *medio* es algo que existe, que está entre otros dos elementos.

El tercero y último estado mental se define con el término *Pensando*. Ahora, ya despierto, incapaz de eludir el recuerdo de la melodía y relacionarlo con aquella tarde a la orilla del mar, se está entonces en el tercer estado mental, se está *pensando*. Esto es, se es consciente de un aprendizaje agradable, o de pasar por un proceso en el que se encuentra que un fenómeno es gobernado por una regla, o que tiene una forma de llevarse a cabo, que es cognoscible. Se descubre que una acción es la forma, o el *medio*, para producir un resultado, es decir, el concepto *medio*, significa algo que está en el *medio* entre otros dos. Y algo adicional en este tercer estado mental, o *pensando*, o sentido de aprendizaje, y éste es el *medio* por el que pasamos de la ignorancia al conocimiento. De igual forma, como el sentido más elemental de la *reacción* implica dos estados de *sensación*, también encontramos que el pensamiento más elemental implica tres niveles mentales de



*sensación*. Y a medida que avanzamos en el tema, estas ideas, que parecen dispersas, por primera vez cuando las vislumbramos, así empezarán a darnos claridad y el proceso se aplicará en nuestras mentes.

Un *signo* o representación se procesa en tanto se tiene un interés en algo. Se puede tener inicialmente un interés primario. Segundo, un interés en ello, debido a alguna causa de sus reacciones con otras cosas y, tercero, estamos en posibilidad de tener un interés *mediador* en ella, debido a la transmisión mental de una idea sobre un algo.

### **2.2.1 Clases de signos**

Hay tres clases de signos (ver Esquema 7, pág. 194). El primero de ellos es el icono o *semejanza*. Ellos nos comunican ideas sobre las cosas, las representan simplemente imitándolas. El segundo, el índice o *indicaciones*. Ellos nos muestran algo sobre las cosas debido a que están físicamente conectados con ellas. Y, por último, el tercero corresponde a los signos generales o *símbolos*, éstos están relacionados con su significado por el uso que hacemos de ellos. Un buen ejemplo son las palabras y las frases, los libros etc.

En las imágenes fílmicas, son instructivos los signos de la primera clase (*ícono* o *semejanza*), porque en muchos aspectos son iguales a las cosas que representan. Ello se debe a que las imágenes son creadas en tales circunstancias que físicamente están obligadas a equiparse con la naturaleza de las cosas. Por ello, corresponden a la segunda clase de signos, a los relativos a la conexión física. Un ejemplo elocuente respecto al ícono o *semejanza* es mostrado en *La Jaula de oro*, cuando Sara y *Chauk* desean comunicarse y ninguno habla el lenguaje del otro, por ello lo hacen por medio

de la imitación de sonidos, señales con los dedos y otros recursos similares. Con ello se puede resumir que: "... las semejanzas serán los únicos medios para describir las cualidades de las cosas y de las acciones".

La segunda clase de signos, llamadas indicaciones muestran algo sobre las cosas, ya sea a través de vínculo en un lugar, tiempo etcétera. Es necesario proporcionar datos para que el interlocutor conozca el vínculo. Un ejemplo de índice o *indicación* mostrada en la imagen fílmica *La Jaula de oro* es el mapa que miran Juan y *Chauk* en su trayectoria hacia los Estados Unidos. Los mapas son algo más que un mero icono y son considerados índices. Por su parte, el concepto *símbolo* etimológicamente significa una cosa unida a otra igual. Toda palabra de uso común, como: actor, cine, imagen, es ejemplo de símbolos; es decir, es posible aplicar a cualquier cosa que pueda encontrarse que contiene la idea conectada con la palabra, con los íconos. Se está en posibilidad de imaginar esas cosas y de asociar la palabra con ellas. En todo razonamiento, se utiliza una combinación de *semejanza, índice y símbolos*. No es posible prescindir de ninguno de ellos. Ahora bien, a la anterior combinación de clases de signos, Charles S. Peirce los llama *Primeridad, Segundidad y Terceridad*. Para él, estos conceptos son ideas generales que están en posibilidad de considerarse como tendencias hacia donde dirigimos los pensamientos (CP 1.356, c.1890). Y emanan de la mente dando lugar a las reflexiones sobre los signos. Para Peirce, estos conceptos se encuentran detrás de todo pensamiento (CP 1.354, c.1890). De ahí que estos tres conceptos queden definidos como sigue:

- *Primeridad*. El modo de significación de lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa.
- *Segundidad*. El modo de significación de lo que es tal como es con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento.

- *Terceridad*. El modo de significación de lo que es tal como esa medida que trae un segundo y un tercero elemento (como es caso de un *representamen* y un objeto semiótico) y está en correlación con el primero (abarca la mediación, la síntesis de los conceptos *Primeridad* y *Segundidad*) (CP 8.328, 1904).

La *Primeridad* es *cualidad*, es *posibilidad* (un quizás ‘pueda ser’); la *Segundidad* es efecto, es actualidad (lo que ‘es aquí-ahora’), y la *Terceridad* es producto, es *probabilidad* o *necesidad* (lo que debería ser, según las circunstancias que existen ‘aquí-ahora’).

### **2.3 Lev S. Vygotsky. El signo cultural y el concepto de mediación**

El signo, y en especial el signo cultural, ocupa un lugar preponderante en las aportaciones teóricas del pedagogo Lev S. Vygotsky. Para él, los signos culturales son por demás significativos debido a que éstos otorgan una mayor comprensión del mundo y de las cosas. Su función principal está en relación con el proceso de *mediación* -en este caso el nexo entre la imagen fílmica-los espectadores y su actividad de pensamiento. Con ello, resalta Vygotsky lo siguiente: “... A diferencia de las formas inferiores, que se caracterizan por la *inmediatez de los procesos intelectuales*, esta nueva actividad está mediada por signos (Vygotsky, 2012, p. 175). A manera de ejemplo, se describe como el lenguaje hablado es el sistema de signos más usado en las actividades humanas; sin embargo, los signos culturales no transforman la materia, contienen una diferencia, producen cambios en las personas al utilizarlos y posibilitar la interacción de las personas en su contexto.

De ahí la importancia de incluir los signos culturales como mediadores, en este caso fílmicos, donde la mente va más allá de la existencia misma del mundo material, entendiéndose así la

contribución principal de Vygotsky, emanada de su concepción de las herramientas psicológicas, pertenecientes al mundo de la conciencia, en contraste con las técnicas, pertenecientes al mundo material.

Es decir, si para Vygotsky las herramientas son los conductores de la influencia humana en los objetos, también lo es en los sujetos. Y el signo o los signos culturales son los mediadores para la transmisión y comunicación de las actividades internas de la mente. Y son precisamente las imágenes fílmicas, como mediadoras, las conductoras de sensaciones e ideas mediadas por otras herramientas y recursos tanto narrativos y sonoros como visuales. La mediación narrativa visual, enriquecida por la diversidad de sus signos culturales y su función de contar historias, se lleva a cabo a través de los recursos internos de las imágenes fílmicas como son, entre otros, el todo, los todos, los cuales, se sabe, están en la *Duración*; son la *Duración* misma en cuanto ésta no cesa de cambiar, como se mencionó líneas arriba. Se entiende, el montaje como aquel elemento que permite la mediación en la *imagen-movimiento* y el esclarecimiento de la idea. "... El montaje es esa operación que recae sobre las *imágenes-movimiento* para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del* tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las *imágenes-movimiento* y sus relaciones (Deleuze, 2012, p. 51). Con ello, se expresa la intención de proporcionar algunos de los signos cinematográficos útiles para la comprensión de la narración, según Gilles Deleuze.

Los estudios legados por Lev S. Vygotsky constituyen hoy uno de los pilares del paradigma cognitivo. Esto está determinado por diversas razones y una de ellas fue su temprana y estrecha relación intelectual con el cineasta Sergei Eisenstein y el neurofisiólogo Alexander Luria,

Apéndice I. En esta colaboración académica, Vygotsky inicia su interés en aspectos como la percepción, el razonamiento lógico, el pensamiento y la memoria, todos ellos mediados por instrumentos o herramientas y signos. Estos últimos son fundamentales en su propuesta teórica, desarrollada años más tarde. Para él, afirma Vergel: “... el signo mediatiza la relación del ser humano con otro y la relación del ser humano consigo mismo” (Vergel, 2014, p. 65).

Por su parte, Ferreira en su artículo *La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores* cita a Vygotsky en su obra *A formacao social da mente*, en su edición de 1930/1998, publicada en Sao Paulo por Martins Fontes, para subrayar de forma clara y pertinente la distinción entre signo e instrumento (o herramienta). El propio Vygotsky otorga a estos dos conceptos el nivel de conductores del comportamiento humano:

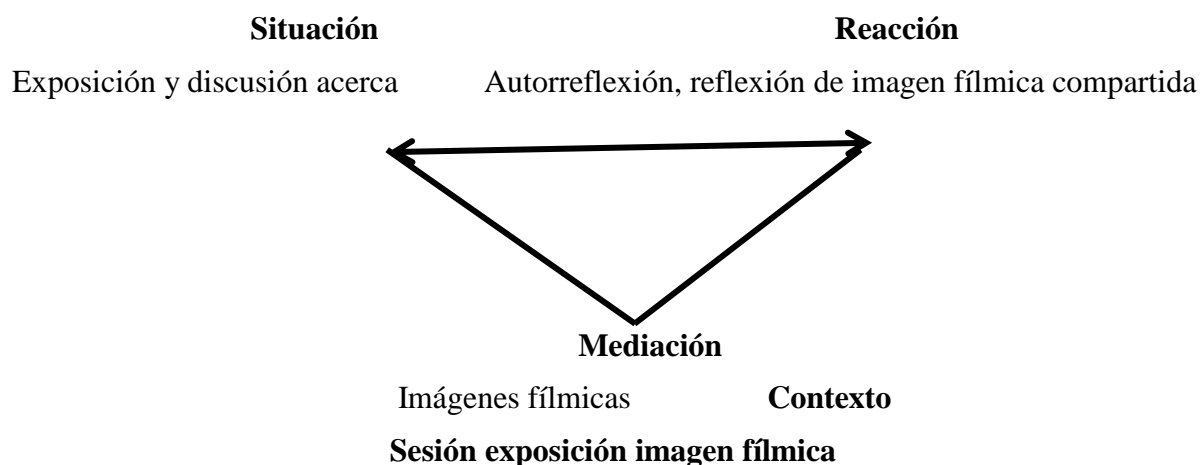
[...] La función del instrumento consiste en servir como un conductor de la influencia humana sobre el objeto de la actividad. El instrumento es orientado *externamente* y debe conllevar necesariamente a cambios en los objetos. Constituye un medio por el cual la actividad humana externa es dirigida para controlar y dominar la naturaleza. Por otro lado, el signo no modifica en nada el objeto de la operación psicológica. Constituye, asimismo, un medio de la actividad interna dirigido al control del propio individuo; el signo es orientado *internamente* (Ferreira, 2016, p. 41-42).

Y para explicar con mayor detalle el concepto de signo dado por Vygotsky, en esta edición portuguesa, Ferrerira cita:

[...] Toda forma elemental de comportamiento presupone una reacción *directa* a la situación-problema enfrentada por el organismo –lo que puede representarse por la simple fórmula (S -R). Por otro lado, la estructura de operaciones con signos requiere un eslabón intermediario entre el estímulo y la respuesta. Este eslabón intermediario es un estímulo de segundo orden (signo), colocado en el interior de la operación, donde asume una función especial: crear una nueva relación entre S y R (Ferreira, 2016, p. 42).

Con lo anterior se esclarece el desempeño del signo como actuante sobre el individuo, quien debe estar activamente comprometido con el establecimiento de dicho eslabón. Y, por tanto, el simple proceso estímulo-respuesta se sustituye por un acto complejo, mediado y representado en la siguiente figura.

Figura 1. Representación del proceso de mediación de imágenes fílmicas



Fuente: Elaboración propia. AMCRC

De acuerdo con lo anterior, las imágenes fílmicas contienen cantidad de los rasgos de *instrumentos como signos*, dependiendo de la aplicación que se haga de las imágenes. Vale la pena mencionar que no todas las imágenes fílmicas tienen el mismo efecto en el espectador. Algunos espectadores tendrán como experiencia personal el ver una película por el simple hecho de divertirse y, en este caso, la imagen fílmica cumplirá la función de instrumento lúdico.

En cambio, la aplicación pedagógica y didáctica de la imagen fílmica como recipiente de *signos mediadores* en el contexto de un grupo se entiende a la luz de las redes de relación que se establecen en el proceso de mediación propuesto por Vygotsky. Con ello, si identificamos la letra **S** (*la situación*) corresponde al momento de discusión de la imagen fílmica, éste es el contexto más

amplio, el trasfondo específico del proceso de mediación; **R** simboliza la reflexión (*reacción*) deseada, que tiene diversas formas de expresión, tanto personales como grupales: **X** (*el signo mediador*) corresponde a las imágenes fílmicas, “estímulo auxiliar que facilita la complementación de la operación por medios indirectos” (Ferreira, 2016, p. 42).

El mismo Vygotsky, en su obra *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, clasifica las funciones mentales en *inferiores* y *superiores*. Más adelante enfatiza que “todas las funciones psíquicas superiores son procesos mediados, y los signos constituyen el medio básico para dominarlas y dirigirlas. El signo mediador se incorpora a su estructura como una parte indispensable, en realidad como la parte central del proceso como un todo” (Vygotsky, 1998, p. 70). Es fundamental lo dicho, ya que pondera favorablemente la función de la imagen fílmica en el fomento del pensamiento y posterior conocimiento. En el capítulo IV se discuten los resultados obtenidos en las diferentes sesiones donde fue expuesta la imagen fílmica *La jaula de oro*, del director mexicano-español Diego Quemada-Diez.

En la aplicación de la imagen fílmica como *signo* mediador entre los AD en el contexto de un ambiente colaborativo en el aula, se procedió de acuerdo al proceso de mediación propuesto por Vygotsky. Con ello, **S** (*la situación*) corresponde al momento de discusión de la imagen fílmica; éste es el contexto más amplio, el trasfondo específico del proceso de mediación; **R** simboliza la reflexión (*reacción*) deseada, que tiene diversas formas de expresión tanto personales como grupales. **X** (*el signo mediador*) corresponde a las imágenes fílmicas, “estímulo auxiliar que facilita la complementación de la operación por medios indirectos” (Vygotsky, 1998, p. 54).

La imagen fílmica, al ejercer su función de *signo*, orienta a los alumnos y docentes (AD), “a una estructura específica de comportamiento que se destaca del desarrollo biológico y crea nuevas formas de procesos psicológicos enraizados en la cultura” (Vygotsky, 1998, p. 54). Vygotsky clasifica estos procesos psicológicos como *superiores*, y son rasgos fundamentales de las funciones intelectuales superiores, como la conciencia reflexiva y el control deliberado (Vygotsky, 1998, p. 112). Más adelante enfatiza que “todas las funciones psíquicas superiores son procesos mediados, y los signos constituyen el medio básico para dominarlas y dirigir las. El signo mediador se incorpora a su estructura como una parte indispensable, en realidad como la parte central del proceso como un todo” (Vygotsky, 1998, p. 70). Es fundamental lo dicho, ya que pondera favorablemente la función de la imagen fílmica en el fomento del pensamiento y posterior conocimiento.

Para Vygotsky los seres humanos se desarrollan y modifican la naturaleza para producir su existencia a través del trabajo llevado a cabo mediante el uso de utensilios y herramientas útiles en sus actividades. Éstos como productos de la actividad humana contienen los rasgos culturales propios de sus autores y, al mismo tiempo, son artefactos sociales a los que se les han incorporado actividades de trabajo elaboradas dentro de ese contexto histórico determinado.

De igual forma él considera la utilización de dos clases de instrumentos de mediación: primero, los instrumentos o utensilios que actúan sobre los estímulos modificando las acciones a las que dan lugar; segundo, los mediadores de naturaleza distinta como son los signos o símbolos. “El signo actúa como un instrumento de actividad psicológica al igual que un utensilio lo hace mediante el trabajo” (Vygotsky, 1998, p. 88). A manera de ejemplo, se recuerda que el lenguaje



hablado es el sistema de signos más usados en las actividades humanas; sin embargo, los signos, no transforman la materia, contienen una diferencia, producen cambios en la persona al utilizarlos y posibilitar la interacción de las personas en su contexto.

Al considerar el desarrollo humano como la síntesis del proceso de evolución biológica y el desarrollo histórico de la evolución cultural, los signos ocupan un lugar preponderante. Se supone, desde este paradigma, que los signos no parten del mundo social externo únicamente, sino que se los interioriza y, por tanto, Vygotsky difiere del asociacionismo, según el cual los significados surgen de la realidad. Para él, el sujeto no imita los significados como pretende el conductismo, como tampoco los construye como sugiere Piaget, sino que los reconstruye.

Para el pedagogo ruso, la conciencia individual está determinada por el acto social como precondition para la formación y estructuración de ésta y tiene una organización semiótica y su característica fundamental es la de tener la posibilidad de llevar a cabo un “diálogo” interno capaz de anticipar situaciones y de regular la conducta propia. El elemento nuclear de análisis del pensamiento verbal es el significado, comprendido éste como un reflejo generalizado de la unidad. El signo es cualquier cosa perceptible por los sentidos con una característica específica, lo que le determina la posibilidad de conducirse como medio de transmisión de información sobre otras cosas o procesos. Así los signos son sustitutos de otros objetos.

Al utilizar los signos mediadores, la mente va más allá de la existencia misma del mundo material, entendiéndose así la contribución principal de Vygotsky emanada de su concepción de las herramientas psicológicas, pertenecientes al mundo de la conciencia, en contraste con las técnicas, pertenecientes al mundo material.

Con todo lo anterior, el signo cultural ocupa un lugar preponderante en las aportaciones teóricas del pedagogo Lev S. Vygotsky. Para él, los signos culturales son por demás significativos debido a que éstos otorgan una mayor comprensión del mundo y de las cosas. Su función principal está en relación con el proceso de mediación -en este caso la imagen fílmica- ¿Nexo? los espectadores y su actividad de pensamiento como eje rector por las características socioculturales de la persona. Con ello, resalta Vygotsky lo siguiente: “... Y a diferencia de las formas inferiores, que se caracterizan por la *inmediatez de los procesos intelectuales, esta nueva actividad está mediada por signos*” (Vygotsky, 2012, p. 175). De ahí la importancia de incluir a los signos culturales como mediadores, en este caso, fílmicos.

Es decir, si para Vygotsky las herramientas son los conductores de la influencia humana en los objetos, también lo es en los sujetos. Y el signo o los signos culturales son los mediadores para la transmisión y comunicación de las actividades internas de la mente. Y son precisamente las imágenes fílmicas, como mediadoras, las conductoras de sensaciones e ideas mediadas por otras herramientas y recursos tanto narrativos, sonoros como visuales.

#### **2.4 Gilles Deleuze. El signo y la conciencia cámara**

Gilles Deleuze considera la cámara de cine como el signo emblemático que enlaza la revolución científica, y uno de los medios comunicacionales imprescindibles hoy. En la cámara de cine se encuentra un vínculo entre técnica, sociedad y mentalidad, en una actualidad donde se privilegia la visualitura y las formas de comunicación-percepción. Es también la invención del dispositivo

orientado a la percepción y a la explicación del mundo, otorga los signos para entender el pasado y la actualidad.

Ahora se recuerda que los cambios científicos y tecnológicos, en el siglo XIX, llevaron al filósofo francés Henri Bergson a escribir sus *Tres tesis sobre el Movimiento*, entender la “percepción pura” desde su concepción de la *Duración* y lo moviente, y no de acuerdo con la concepción del movimiento preponderante en esa época. Estas tesis dieron la pauta a Deleuze en los años 80 del siglo XX para indagar sobre el cine y actualizar su inquietud en la búsqueda del movimiento puro alcanzado en la pantalla y su conciencia cámara. Para él, existe un “pensamiento cinematográfico y este pensamiento es postsubjetivo<sup>7</sup> y posthumano”<sup>8</sup>. De ahí que Alarcón se pregunte “¿Qué alcances e implicancias ha tenido el devenir maquínico de nuestra percepción? con vistas a situarnos en perspectiva para comprender los modos en que el cruce entre tecnología, ciencia y gobierno de la vida nos pone hoy” (Alarcón, 2016, p. 2).

La conexión entre vida, percepción y comunicación, como un *continuum*, fue narrada en las obras de Bergson a finales del siglo XIX, en una época de restauración de la unidad de la vida desde la experiencia, opuesta a la concepción occidental entre idea y materia, siempre en crisis al “... no ser posible oponer imágenes inmóviles en la consciencia y movimientos en el espacio” (Deleuze, 2013, p. 17), como se verificó mediante los hitos que inauguraron el siglo XX con la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein en 1905, sustentada en el concepto de *campo* que rompía con el

---

<sup>7</sup> Quien habla del concepto es Martin Jay, en su obra *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*.

<sup>8</sup> Quien habla del concepto es Mauricio Bares, en su obra *Posthumano: la vida después del hombre*.

viejo paradigma del vacío newtoniano y su tiempo matemático. Por ello, recordemos cuando Bergson, en su obra *Materia y Memoria*, afirmaba que:

[...] entre conciencia y materia no hay diferencia de naturaleza sino de grado e intensidad” y con ello establecer la posibilidad de cambiar la concepción del tiempo “identificando desde la tragedia griega con el *acmé*, movimiento atomizado y reconstituido a partir de momentos privilegiados, y entonces de su carácter ‘fuerte’, al que se opondría el nuevo carácter ‘débil’ del tiempo reconstituido en el instante cualquiera” (Bergson, 2006, p. 14).

Al recordar nuevamente que la fundamentación de las *Tres tesis del Movimiento* de Bergson –“el movimiento es irreductible al espacio recorrido, el movimiento es en sí mismo el acto de recorrer”; “no se reconstituye el movimiento con una sucesión de instantes”; “además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la *Duración*, es decir, del todo” (Deleuze, 2009, p. 22); fue la sustentación teórica de Gilles Deleuze para elaborar su teoría sobre el cine, ya que funciona justamente en concordancia con el movimiento puro expuesto por Bergson y con ello comunicó, a través de sus obras filosóficas, las explicaciones acerca del concepto tiempo en su época en sus propios conceptos. Esta vinculación del movimiento a instantes cualesquiera, no cambiándolos mediante elementos formales trascendentes (poses) sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes), fue la aportación de la revolución científica moderna, que modificó el análisis anterior inteligible del movimiento por uno sensible (Deleuze, 2013, p. 17), aunque su restitución mediante instantes, presente en la antigua y la nueva ciencia, implica de todas maneras una idea ya dada del todo que incluye el movimiento real, pues éste únicamente se produce si el todo ni está dado ni puede darse:

[...] En cuanto uno concibe el todo como dado en el orden eterno de las formas y de las poses, o en el conjunto de los instantes cualquiera, entonces el tiempo ya no es sino, o bien la imagen de la eternidad, o bien la consecuencia del conjunto: no hay ya lugar para el movimiento real (Deleuze, 2013, p. 21).

El cine, producto de la revolución científica moderna y las innovaciones tecnológicas de la Revolución Industrial, época en que para Bergson ubica a la fotografía en la emergencia de las ciencias nuevas, dado que surge como intersección entre los medios de traslación y los medios de expresión, siendo la cámara una suerte de traductor entre ambos movimientos; además de un “ojo de laboratorio” construido a partir de la descomposición de éstos y su recomposición a partir de esa estructura metálica y sus movimientos en línea recta. Esto hace que la cámara cinematográfica no únicamente se considere medio de producción artística, sino también dentro de la doble revolución comunicacional entre aquellos inventos como el telégrafo y el aeroplano. Ahora bien, para Deleuze existe un pensamiento específicamente cinematográfico vinculado con una conciencia cámara “... portadora de una percepción maquínica propia de su época, en una lectura en la que la herramienta es consecuencia y no causa del dispositivo colectivo que la reclama (Deleuze, 2014, p. 168), llevándose la una a la otra, en un vaivén mutuo cada vez más orientado a la abstracción, hasta lo que hoy podríamos llamar luego la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*-la *imagen-información*, pensamiento, ya que estas categorías no son fijas sino más bien responden a eventos.

[...] La tecnología no existe en sí misma, la historia de las herramientas y las máquinas no existe por sí misma. ¿Por qué? Porque, así como yo decía que toda época ve todo lo que puede ver y dice todo lo que puede decir según sus medios, cada época tiene exactamente los instrumentos y todas las máquinas que sus dispositivos y su diagrama –siendo los dispositivos las actualizaciones del diagrama– exigen y soportan. ¿Qué querrá decir esto? Que toda técnica material presupone una técnica social (Alarcón cita a Deleuze, 2014, p. 165).

De ahí la pregunta, ¿qué línea traza la conciencia cámara en este devenir maquínico que la contiene y desborda hacia lo que hoy ha devenido puro flujo de información, de pensamiento? Para Deleuze, el cine como acontecimiento indica la entrada del “verdadero movimiento”; el movimiento en el

pensar (puro, por oposición al movimiento mixto de la percepción), que no es sólo el movimiento de la imagen sino más bien el del alma (Deleuze, 2008, p. 256).

De ahí que el cine se relacione con las ciencias propias de su tiempo, como la biología molecular, y deje allá lejos las representaciones orgánicas, ya que “El cine no es un teatro, compone los cuerpos con granos. Los encadenamientos son a menudo paradójicos, y desbordan por todas partes las meras asociaciones de imágenes” (Deleuze, 2008, p. 256). “... La imagen cinematográfica barre con toda linealidad narrativa; el tiempo lineal es deformado, pues el cine, así como no apunta a un real, sino que directamente crea un irreal, no reproduce cuerpos, sino que los produce con granos de tiempo” (Deleuze 2008, p. 256), liberándolo de la delimitación orgánica y de su relación con un presente que es abolido mediante una percepción anómala, haciendo visibles las múltiples relaciones del tiempo irreductibles al presente y abriendo así la posibilidad de presentar al tiempo en estado puro por oposición al tiempo real. A la pregunta ¿Cómo este cambio perceptivo se condiciona mutuamente con la conciencia cámara? Se responde que esta relación será conceptualizada como un “pensamiento propiamente cinematográfico” que opera con bloques de tiempo-movimiento.

Por ello Deleuze, ve el cine como un caso ejemplar de falso movimiento, ya que no reúne las condiciones naturales de percepción (Deleuze, 2013, p. 15), sino una percepción pura que abstrae al movimiento en sí, necesariamente desterritorializado desde su articulación en el proyector a partir de la reproducción del mecanismo de persistencia retiniana hasta su aparición en una pantalla que da medida común a lo que no lo tiene; “lo que nos da (...) no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece

a la imagen media como dato inmediato” (Deleuze, 2013, p. 15). A estas alturas se recuerda la relación entre el encuadre y el sistema informático, cimentado sobre el dato inmediato. El movimiento cinematográfico no es “ni lo divisible ni lo indivisible, sino lo *dividual*” (Deleuze 2013, p. 31), ya que siempre tiene dos caras: la relación entre partes y la afección del todo, donde técnicamente operan a través de la comunicación entre encuadre, plano y montaje, siendo el plano de la *imagen-movimiento* propiamente tal:

[...] Bajo un aspecto se lo llama relativo, bajo el otro, absoluto. Trátese de un plano fijo en que unos personajes se mueven: ellos modifican sus posiciones respectivas en el conjunto encuadrado; pero esta modificación sería enteramente arbitraria si no se expresara también algo que está cambiando, una alteración cualitativa incluso ínfima en el todo que pasa por este conjunto (Deleuze, 2013, pp. 36-37).

Este desplazamiento frecuente en el plano, como función de la conciencia cámara, delineando un movimiento que se divide en las partes, al mismo tiempo que integra en el todo *movimiento dividual*, instaura una percepción semisubjetiva como cita (Alarcón, 2016 a Deleuze, 2013, p. 59)

[...] que va del interior del conjunto (subjetividad) a la totalidad (objetividad) en un acto recíproco capaz de acceder, en su condición a-humana a lo que Deleuze llamará “universal variación” –la dimensión de la existencia previa al recorte que operamos en ella al percibirla– dotando de ojos a la materia misma y permitiendo al tiempo no-humano o crónico expresarse. La aberración de movimiento propio de la imagen-cinematográfica libera al tiempo de todo encadenamiento, opera una presentación directa del tiempo invirtiendo la relación de subordinación que él mantiene con el movimiento normal (...) Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el don de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, del falso *raccord* de las propias imágenes (Deleuze, 2013, p. 59).

En otras palabras, al independizar el tiempo a través de la percepción cinematográfica, se expande desde los años del cine clásico, en las primeras décadas del siglo XX, hasta el cine de la posguerra, la *imagen-movimiento* como primera categoría deleuziana vinculada a la forma clásica de acción. Esto es, cambia de la lógica lineal y narrativa, y es sustituida por la *imagen-tiempo* de posguerra,

época en la que el hombre tiene mayores posibilidades para actuar en el mundo, es puesta en cuestión, a la par de su concepción de verdad, sustituida entonces por la potencia de lo falso” (Alarcón cita a Deleuze, 2013, p. 178).

Así, el género del neorrealismo cinematográfico se plantea como una “pedagogía de la imagen” que revela su planitud y llama a no ver para actuar, sino a ver más acá de los *clichés*, de las formas preconcebidas de un mundo real en el cual ya no se actúa, no porque se dude de su materialidad, sino porque el lazo entre éste y el humano se ha cortado por ser intolerable (Deleuze, 2013, p. 386). En la *imagen-tiempo*, la acción queda atrás en aras de la pasión, que teje las narraciones de sujetos colectivos, como la mafia o el niño en el neorrealismo italiano, o bien inmersos en sí mismos como la imagen fílmica, *Taxi-driver* de Scorsese, a la que pertenece el cine del vagabundo urbano contemporáneo. Esto es, la cuestión del antiguo individuo y su moderna condición dividida quedan trazadas en un desdibujamiento de los márgenes objetivos de la experiencia que no identifica diferencias entre sujeto y objeto, ni entre pasado, presente y futuro:

Así afirma Deleuze:

[...] ¿Qué queda? Quedan los cuerpos, que son fuerzas, nada más que fuerzas, pero la fuerza ya no se vincula con un centro, y tampoco enfrenta un medio a unos obstáculos. Sólo enfrente a otras fuerzas, se relaciona con otras fuerzas, a las que ella afecta o que la afectan. La potencia (lo que Nietzsche llama “voluntad de potencia” y Welles “carácter”) es ese poder de afectar y de ser afectado, esa relación de una fuerza con otras (Deleuze, 2013, p. 188).

El transcurso del cine en constante transformación respecto a todos sus elementos y, en este caso, a su narrativa en consonancia con sus posibilidades técnicas cada vez más abstractas, Godard, Passolini, Antonioni, va abriendo mientras experimenta a través de la conciencia-cámara, un mundo que es esencialmente pura velocidad y luz, imágenes que se presentan en todas partes en



un campo donde no hay sujetos, conciencia ni átomos sino solo excitaciones que “... no cesan de accionar y de reaccionar sobre todas sus caras y en todas sus partes elementales” (Deleuze, 2014, p. 143) de acuerdo con lo expresado por Bergson como continuidad entre conciencia y materia: “no hay dualidad entre la imagen y el movimiento, como si la imagen estuviera en la conciencia y el movimiento en las cosas, porque finalmente no hay ni conciencia ni cosa” (Deleuze, 2014, p. 147).

Para Deleuze, el universo sin conciencia, al que denomina la “universal variación”, está lejos del antiguo universo mecánico concebido por el individuo, y que Bergson manifestaba con tres discernimientos –*instauración de un sistema artificialmente cerrado, cortes inmóviles del movimiento, acciones de contacto* que dirigen el proceso– (Deleuze, 2014, p. 151) y se incrusta en un universo maquínico donde no hay procesos de dramatización, de pasiones e historias individuales, sino solo *duraciones* (Deleuze, 2014, p. 325), sensaciones o afecciones que operan en torno a una única variable, un aspecto pasivo y un aspecto motor (Deleuze, 2014, p. 346).

He aquí una afirmación de la ubicación del “sistema de las *imágenes-movimiento* en el *plano de inmanencia* que no transita a lo sólido o mecánico, pues no hay centros ni ejes; sino únicamente flujos, haces energéticos, movimiento en estado puro” (Deleuze, 2013, p. 65); un universo que media con el de la teoría de la relatividad de Einstein: “A saber la idea de que el *plano de la materia* es exclusivamente y únicamente luz. La materia es luz” (Deleuze, 2013, 78).

La sociedad contemporánea encuentra en la cámara un ojo de laboratorio que, mediante un juego de espejos, separa y junta el movimiento; un asociado en el devenir maquínico de la percepción,

que no anclada da la pauta para entrar al universo “de nuevos mundos” al darle libertad al movimiento de su sujeción espacio-temporal. Así, con esta abstracción inicial sustraída por aquellos que la ubican como parte de un paradigma de reproducción y no de imaginación y de creación, se exhibió a todo tipo de captura, dando lugar a los medios de control en lugares abiertos por doquier:

[...] Según Deleuze y Guattari, el uso capitalista del lenguaje se realiza y se concreta solamente cuando aparecen los medios técnicos de expresión que permiten el desciframiento generalizado de los flujos que caracterizan el capitalismo. El flujo eléctrico se puede considerar como la realización de uno de esos flujos. El flujo eléctrico no produce ni símbolos, ni significación, sino puntos-signos sin significación que producen los flujos de imágenes, de sonidos y de palabras, las cuales pueden por otra parte asumir una significación. El flujo eléctrico como tal es indiferente a sus productos (Lazzarato, 2017, p. 8).

De ahí que surja una interrogante: ¿Qué movimiento traza la conciencia cámara en la producción de subjetividades?, o bien, cómo sugiere Paul Virilio en su obra *La máquina de visión*, ¿hemos devenido “máquinas de visión” al hablar de la industrialización de la mirada como parte de un proyecto de inteligencia artificial que ha vuelto sintética nuestra percepción? (Virilio, 1998,). Y al respecto expone Alarcón (2016), “... La abolición del tiempo real y de la relación con el espacio en la sociedad simultánea ha puesto en crisis nociones como la veracidad e historia, abriendo el paso a referencias más sensibles como percepción y memoria, que traen consigo nuevos riesgos y posibilidades en una sociedad posthistórica que se aleja de la vieja representación del armamento” (Alarcón, 2016, p. 8) y en segundo lugar Alarcón cita nuevamente a Virilio:

[...] A partir de eso, entramos en una tercera edad del armamento. Después de la prehistórica de las armas «con función», penetramos en la era post-histórica del arsenal de las armas veleidosas y aleatorias, esas armas discretas que no actúan más que por apartamiento definitivo de lo real y lo figurado (Virilio, 1998, p. 89).

Y con ello, se coincide con Virilio en que en nuestra percepción misma opera la antesala de la bifurcación servidumbre/resistencia –“Guerra de imágenes y de sonidos que suple la de los objetos y las cosas, donde, para ganar, basta con no perderse de vista. Voluntad de verlo todo, de saberlo todo” (Virilio, 1998, p. 89).

En la sociedad contemporánea, como sociedad de control, las imágenes acaecidas tecnologías de información son distintas de las semióticas anteriores representativas en su accionar; ya que son ondas y frecuencias asignificantes que se orientan directamente a nuestro sistema nervioso, moviendo y removiendo deseos y afectos en un proceso de afinación que actúa sin necesidad de simbolizar. De ahí que (Alarcón, 2016, p. 9) cite nuevamente a Lazzarato.

[...] Mientras que las semióticas significantes tienen una función de alienación subjetiva y de “sujeción social”, las semióticas asignificantes tienen una función de “servidumbre maquina”. Las semióticas asignificantes operan una sincronización y una modulación de componentes preindividuales y preverbales de la subjetividad haciendo que los afectos, las percepciones, las emociones, etcétera, funcionen como piezas, componentes o elementos de una máquina (Lazzarato, 2006 s/p).

Por ello, el movimiento puro de la conciencia cámara y su alteración temporal no conducen a lo humano y conducen “el proceso de instauración del flujo electrónico de información actual, por definición binario, que preconfigura nuestras percepciones y sensibilidades limitando con su dualismo sintético la posibilidad de creación” (Alarcón, 2016, p. 9). Pero no anulándola Lazzarato, 2008 cita a Félix Guattari: “... la máquina es portadora de un factor de organización, de *feed-back* y de autoreferencialidad incluso en su estado maquina” Alarcón que cita a (Lazzarato, 2008), pues tanto sujeto como objeto están del mismo lado, siendo el sujeto la subjetivación: “Hay el ritornelo, en la relación consigo, en la producción de subjetividad, la posibilidad de ejecutar el acontecimiento; existe la posibilidad de sustraerse a la producción serializada y estandarizada de la subjetividad. Pero esta posibilidad ha de ser construida. Los

posibles han de creados” Alarcón cita a (Lazzarato, 2006). ¿Cómo producirlos, como crearlos en pleno flujo informático?

Al respecto responde Alarcón (2016):

[...] La simultaneidad es para nuestra percepción solo una impresión -pues todo *dura*- generada por la velocidad desmedida de los flujos de información pura que modulan tanto imaginarios como experiencias y posibilidades de afección y creación, en lo que Virilio llamó “percepción sintética” por su carácter binario, plástico y atomizado, rasgos que BIFO relaciona con la amnésica cultura norteamericana, que desde su nacimiento un espacio posthistórico propicio para la generación de un algoritmo social que ha sustituido objetos, mercancías y personas por signos debido a la anulación de cualquier memoria (BIFO, 2010, p. 176) que complejice o incompatibilice los códigos mundiales (Alarcón, 2016, p. 10).

Al recordar la teoría del movimiento de Henri Bergson, se sabe que él consideraba a la Duración, –término que vinculaba la traslación de las partes en el espacio con la transformación del todo– como condición del afecto que señalaba a su vez la conexión entre niveles. La Duración se entendía solo en tiempo real, no concebido como lineal –una yuxtaposición de los movimientos en el espacio– sino intensivo, transformador y por tanto irreversible. Pero la *imagen-movimiento* y los flujos de información no cuentan con tiempo real y de degradación, ya que son códigos reversibles puros.

El órgano avalador de la Duración en el proceso perceptivo, donde la universal variación en cortada para ser aprehendida, es el cerebro, pues como se comentó líneas más arriba es tomada por Deleuze como una brecha o centro de indeterminación exactamente porque retarda la reacción automática frente a un estímulo, produciendo circuitos de acuerdo con su necesidad contingente, determinada a su vez por la memoria. “La riqueza creciente de esa misma percepción ¿no debe simbolizar sencillamente la parte creciente de indeterminación dejada a la elección del ser viviente en su conducta frente a las cosas?” (Alarcón, 2016, p. 11). Y también para Bergson la necesidad de

velocidad es propia de las especies menos complejas y remite a una falta de memoria, pues ésta es precisamente el aporte de la conciencia individual a la percepción; "... sin ella hay no solo acciones y reacciones en cadena en un proceso que no implica percepción: (Alarcón, 2016, p. 11). Continua

Alarcón con otra cita tomada de *Materia y Memoria* de Bergson

[...] Cada parte de la masa protoplásmica es igualmente capaz de recibir la excitación y de reaccionar contra ella, percepción y movimiento se confunden aquí en una propiedad única que es la contractibilidad (pero a medida que el organismo se complica, el trabajo se divide) (...) Parece que ellas hubieran renunciado a la acción individual para contribuir, en calidad de centinelas de avanzada, a las evoluciones de un cuerpo entero (Bergson, 2013, p. 69).

De forma más clara, Alarcón asiente: "... la selección de un centro de indeterminación entre infinidad de estímulos mide y decide nuestra acción posible sobre las cosas, la potencia de obrar del cuerpo, pero en la sociedad simultánea los intercambios de información solo expresan acciones virtuales, acciones a distancia que no implican un peligro real ni tampoco una promesa, dejando vedadas nuestras sensaciones". "Nuestras sensaciones son pues a nuestras percepciones lo que la acción real de nuestro cuerpo es a su acción posible o virtual" (Bergson, 2013, p. 71).

Por su parte, la afección, como condición de la sensación, solicita un espacio, un territorio donde establecerse, donde *durar*, y este espacio es la conciencia que tenemos de nuestros cuerpos como centros de acción y de indeterminación, de movimientos ejecutados o truncados, de incertidumbre. Sin embargo, los signos no contienen cuerpos, son comunicación sin lenguaje, binomios sin ritmo, sin rumbo. Y, por último, otra cita de Alarcón tomada de la misma obra de Henri Bergson: "¿no es vivir en el signo otro malentendido propio de una identificación excesiva con la materia? ¿No pasará esta desprogramación por el cuerpo, la única imagen que rompe la continuidad del campo no en cuanto campo, sino porque como afirma Bergson, 'la vivimos desde dentro'?" Alarcón cita a Bergson en *Materia y Memoria* (Alarcón, 2016, p. 12).

## 2.5 Las imágenes filmicas como reflejo de la realidad y sus conflictos

La especificidad de las imágenes fílmicas es la de presentar, de simular, de reproducir la realidad, el mundo con sus colores, formas, y sus movimientos. Si vemos un libro de la historia del cine y ponemos atención en ella, nos percatamos de dos tendencias principales:

- La tendencia de la reproducción integral de lo real (*La llegada del tren de Lumière*).
- La tendencia de la creación de otro mundo completamente irreal (Méliès y su *Viaje a la luna*).

Estas dos tendencias cruzan la historia toda del cine. Hollywood produce actualmente el cine de los otros mundos, de los mundos fantásticos; y hay también un cine del mundo real, que no es representado con las gafas del realismo, sino a partir de otras formas de escribir, y de re-escribir el mundo.

### 2.5.1 Imágenes filmicas y violencia

En el *Diccionario de política*, entienden la violencia como la intervención física de un individuo o grupo contra otro individuo o grupo. De ahí, que este texto entienda la violencia como la intervención física o mental con la intención de intervenir para dañar, coartar, atemorizar, etc. La violencia se presenta cuando se actúa abiertamente, y también cuando se utilizan medios indirectos, destinados a alterar a la víctima por medio de un poder, de una fuerza. ¿Cuándo se inicia el binomio cine y violencia? Desde los inicios, cine y violencia están entrañablemente unidos y ello lo afirma Nelson Carro al citar a Kevin Brownlow, quien nos dice: “sexo y violencia son dos de los ingredientes principales del *kinetoscopio* de Thomas Alva Edison, quien en 1894 filma un brevísimo pero muy efectivo *Fusilamiento de un traidor*” (Carro, 1998, p. 421). A más

de cien años de distancia, ese acto cinematográfico, por demás violento, ahora tiene hasta cierto punto una connotación intrascendente ante la violencia mostrada en todas las salas de cine actuales. Otro aspecto de la violencia fílmica en sus orígenes quedó demostrado en aquella función cuando se exhibió *La llegada del tren*, el famoso tren de los primeros filmes de 14 metros, producidos por los hermanos Lumière.

Ese tren que arribaba a la estación Lyon y aumentaba en la pantalla hasta dar la impresión de venirse sobre los atemorizados espectadores, provocando emociones encontradas: admiración, susto, temor, miedo, llanto, etc. De acuerdo con los cronistas de aquella época, esta exhibición, aquel día de 1895, constituyó un éxito rotundo. El cinematógrafo, producto de la época industrial, lograba incidir en múltiples aspectos. Más tarde, imágenes fílmicas como *Drácula* y *Frankenstein* (1931) y *King Kong* (1933), que en su tiempo fueron consideradas violentas, ahora son de risa ante la proyección de la violencia plasmada en la pantalla cinematográfica actual.

En la biografía sobre David Wark Griffith (1875-1948), elaborada por Gabriel Ramírez, (1972) afirma que el cineasta, pionero de la industria cinematográfica en Hollywood en la controvertida película, *El nacimiento de una nación*, muestra una violencia feroz, al exhibir en una de las imágenes del filme, cabalgar a los enmascarados, en largas túnicas blancas, llevando altas cruces de madera y antorchas encendidas y en otra imagen a un hombre negro, ultrajado por estos hombres encapuchados.

Fotograma 11 *El surgimiento de una nación*



D. W. Griffith (1915)

Fotograma 12 *El surgimiento de una nación-2*



D. W. Griffith (1915)

Esta imagen fílmica, *El surgimiento de una nación*, fue útil para ponderar el reconocimiento y la fuerza del grupo denominado Ku Klux Klan. Como lo relata Eduardo Galeano en *Espejos*, éstas son las primeras superproducciones de Hollywood, con un gran éxito en taquilla, emblema del cine mudo. *El surgimiento de una nación*, fue estrenada en la Casa Blanca y el presidente de Estados Unidos, Woodrow Wilson, al terminar de ver la imagen fílmica completa, se levantó, aplaudió y expresó unas palabras en torno a la emancipación de los esclavos:

[...] En el prólogo y como origen del conflicto, se habla de la introducción de la esclavitud en Norteamérica durante el siglo XVII y el posterior auge del poderoso movimiento esclavista, que es resquebrajada por la Guerra de Secesión y la rendición del general Lee. Después Griffith muestra los efectos que la muerte de Lincoln produjo en el Sur. Los negros liberados son ahora víctimas de una nueva explotación por parte de los ricos industriales e inescrupulosos políticos del Norte, y el caos y la anarquía que imperan son combatidos por la única fuerza capaz de imponer el orden: el Ku Klux Kan, visto por Griffith como un movimiento patriótico y heroico y no como lo que realmente era (es) una fuerza terrorista (Galeano, 2008, p. 186).



El filme es considerado actualmente un emblema por demás polémico, en cuanto al argumento orientado al fortalecimiento del racismo y notable apoyo a la supremacía de la raza blanca al enaltecer los valores cívicos del grupo de encapuchados y al convertirse en los salvadores de esta nación. El cine construyó desde sus los cimientos un medio de comunicación visual al servicio de la ideología dominante. Si bien esto es cierto, ¿qué determinó el cambio?, ¿por qué ahora las imágenes fílmicas son más violentas en muchos sentidos?

Las imágenes fílmicas son un reflejo de la realidad y ésta es cada vez más violenta, eso es claro. Para la filosofía, el cine es el reflejo de una sociedad y, en especial, aquellas imágenes fílmicas, que a través de este medio de comunicación traspasan fronteras para expresar, con todos los medios tecnológicos a la mano, el sentir y el actuar en una situación real, vivida por otros seres humanos o no humanos. Una cinematografía desarrollada a través de una narración tan real como la realidad. El cine, como producto social, ofrece una caja de resonancia, no únicamente de lo que piensa y hace el mundo –lo que se ve– sino también de todo lo que no se ve, y desde esta perspectiva, nos dice Gerard Imbert<sup>9</sup>:

[...] se puede considerar el cine como un indicador socio-simbólico, que nos informa también sobre el inconsciente colectivo y remite al imaginario social. Entendemos el imaginario social como un depósito de imágenes, fantasías, ilusiones, fobias, pequeños temores, grandes pánicos, esto es un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen — y se construye— del mundo, del otro y de sí mismo (Imbert, 2002, p. 89).

---

<sup>9</sup> Doctor por la Universidad de París-Sorbona y Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Carlos III de Madrid, autor de obras como *Imágenes e imaginarios sociales en la España en Transición*, Ediciones AKAL, Madrid (1976-1982) y *Los escenarios de la violencia*, ICARIA, Barcelona (1992), entre otros

Estudiosos hispanoamericanos de la cinematografía mundial, como Zavala (2013), afirman que la representación de la violencia en el cine de ficción se encuentra con un escaso o nula atención, no obstante, su importancia en esta región del mundo. En el ensayo sobre *La representación de la violencia en el cine ficción*, Zavala elabora una clasificación del estudio de la evolución estilística en la construcción de la violencia en el cine de ficción; además de señalar algunos casos paradigmáticos de la tradición textual, donde se reconoce la especificidad de estrategias narrativas y argumentativas en esa dirección.

También es cierto que los espectadores ahora se han vuelto más resistentes a las imágenes violentas, porque ahora ellos están informados sobre los diversos tipos de tecnologías y efectos especiales que se pueden utilizar para producir una imagen fílmica. Esto los conduce a un umbral de aceptación de la violencia mayor; además la sociedad en la actualidad es mucho más violenta y el exhibir imágenes fílmicas violentas es un negocio redituable en múltiples aspectos. Los medios informáticos de comunicación: radio, televisión, Internet, informan sobre conflictos, guerras, asesinatos, secuestros, muertes cada minuto.

Si se enfoca más de cerca el estudio de lo que produce el fenómeno de la violencia, se verá cómo ésta da impulso a toda una industria tecnológica para hacerla visualmente más creíble. La violencia plasmada en las imágenes fílmicas no produce en los espectadores únicamente una serie de emociones, sino también produce la necesidad de incentivar una industria de la violencia, un desarrollo tecnológico soportado por una multitud de empresas, escuelas, instituciones, etc. Les imprime un impulso a las fuerzas productivas y, con ello, la producción en sentido amplio engloba lo que los hombres son y hacen en todos los niveles de una determinada formación económico-

social, todas las relaciones que entre ellos se establecen para hacer posible –y como resultado de– la producción no sólo material; sino además de instituciones de hábitos, de representaciones mentales, de concepciones artísticas, cinematográficas, etc.

Todas las acciones engendran algo. En efecto, es la primera forma de violencia en el cine (Deleuze, p. 396). Gilles Deleuze por su parte, al analizar el concepto imagen-acción, describe diversos tipos de violencia. A la primera de ellas la nombra violencia naturalista.

[...] Es la violencia de las pulsiones y de sus objetos, de esos objetos arrancados y de esas pulsiones que arrancan. En el mundo de los predadores. Y las acciones sólo están allí *para algo* que es la acción original, el acto de la pulsión. No son acciones, en este cine no hay acciones. Son actos pulsionales. Que implican, de ser necesario, la mayor astucia. La astucia forma parte de la pulsión. Pero aún no se trate de la imagen-acción en el sentido del cine americano (Deleuze, 2014, p. 396).

Recuérdese, en la película de Luis Buñuel *Los olvidados*, el cadáver del anciano lanzado a la basura.

### **2.5.2 Imágenes filmicas y conflicto**

El problema no es el conflicto en sí, sino ¿por qué se presenta?, ¿cómo se resuelve?, ¿cuáles son sus elementos? En el caso del teatro, es el elemento de análisis fundamental en todo fragmento dramático. El conflicto está en relación con fuerzas opuestas, tesis-antítesis-síntesis, lo que le da movimiento al desarrollo argumental de la obra. Si interpretamos la vida desde la dialéctica, la entendemos entre contradicciones, la noche el día, la vida la muerte, lo sano lo enfermo, lo masculino lo femenino, etc. En el teatro, en una buena obra hay conflicto, hay crisis, fuerzas opuestas y contradicciones como en toda vida de cualquier espectador sentado observando la obra.

En el caso de la imagen fílmica, se tiene un conflicto que se desarrolla a lo largo de la película. El conflicto se presenta cuando hay una incógnita. Es el momento del conflicto que requiere un desarrollo y una conclusión, es decir, despejar la incógnita.

Como conclusión del segundo capítulo, dedicado a la fundamentación y explicación de los elementos que componen la didáctica de la imagen fílmica, está basado en los tres tipos de imagen: *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción*, así como en los conceptos de signo y mediación, que ofrecen una guía útil para docentes interesados en la aplicación de esta propuesta de intervención pedagógica. Contar con estos elementos teórico metodológicos brinda la oportunidad a los espectadores para desarrollar habilidades tanto de comprensión, manejo y aplicación de información visual, a partir de estos tres conceptos, utilizados como estrategias docentes y/o de aprendizaje. De igual manera, al dilucidar la intención, creatividad, ingenio, imaginación del cineasta, al tendernos un puente hacia la comprensión del mundo a través de sus imágenes nos brinda la ocasión para profundizar nuestra sensibilidad y subjetividad y a medida que esto sucede se estará en posibilidad de disfrutar más de las imágenes fílmicas.

Por tanto, se propone que es necesario entender el lenguaje visual de las imágenes fílmicas desde los elementos y signos más simples a los más elaborados, para llevar a la práctica procesos de aprendizaje basados en la relación imagen fílmica-pensamiento, como sucede en el ámbito del lenguaje textual. Se pretende con ello desarrollar y emplear una didáctica dirigida a obtener información objetiva acerca de la relación imagen fílmica-pensamiento que, a partir de las experiencias obtenidas, conduzca a investigaciones posteriores. La didáctica propuesta se orienta a dirigir la mirada, a través de las particularidades de cada imagen fílmica, hacia la adquisición de

habilidades visuales que permitan comprender el lenguaje visual de los cineastas de todos los tiempos, el cual constituye un poderoso compendio de gramática visual como guía del pensamiento y la reflexión. El uso de la taxonomía de estas imágenes y muchas otras, se pueden utilizar como estrategias de aprendizaje y de enseñanza en los diversos niveles educativos. Todo ello implica actividades relacionadas con el fomento de la relación: cine-pensamiento, imagen fílmica-pensamiento en donde el hacer, el sentir y el reflexionar se unan en torno a la actividad que puede ser lúdica, imaginativa, creativa y por tanto significativa.

## Capítulo III ¿A quién enseñar con imágenes fílmicas?

### 3.1 Pedagogía de la imagen ¿A quién me dirijo?

Este capítulo expone a quien enseñar con las imágenes fílmicas y a quiénes van dirigidas estas líneas. Por ello, en primer lugar, expreso la intención de dirigirme a un público amplio y en especial a los jóvenes, no como aquellas personas que viven la vida únicamente por la necesidad de vivirla, forzados a seguir los dictados y las tradiciones del pasado y con miedo a desafiar lo nuevo. Su vida la llevan a cabo en un andar de manera casi automática, como fue el caso de Samuel, quien no se atreve a soñar despierto y construir su futuro, decide despedirse en la frontera Guatemala-México y no continuar en el trayecto. El atraco de los policías y la noche en la cárcel le fueron suficientes para derretir su sueño despierto. Esto es justificable hasta cierto punto, dejaba a su hijo y esposa. ¿Cuántos casos así se han presentado a lo largo de la historia de las migraciones hacia Estados Unidos, y la familia les ha dado la fuerza necesaria para lograr el acariciado sueño?

Se habla actualmente del mayor consenso en que estamos en una época de incertidumbre y precarización generalizada, al deterioro de la calidad de vida en la mayor parte de la población nacional e internacional; por esa sencilla razón se demanda a los jóvenes a quien dirijo estas líneas a que se atrevan a soñar sus sueños despiertos, pequeños o grandes pero que se atrevan a soñar despiertos.

Ahora bien, si hablamos del deterioro de calidad de vida, esto es porque también lo hacemos en las épocas de crisis que desde el punto de vista de los especialistas en economía y demás ciencias sociales las han entendido como crisis económicas, pero son en realidad, crisis de la sociedad en todos sus aspectos. Y por esta sencilla razón, estamos comprometidos todos, en primer lugar, con

aquellos jóvenes en un pupitre en un centro educativo a nivel bachillerato, y todas aquellas personas que se sientan jóvenes para generar soluciones, independientemente a su dimensión económica. Analicemos las líneas siguientes.

La dinámica económica en este país es de un bajo crecimiento del Producto Interno Bruto (PIB) desde hace décadas -específicamente de 1982 a la fecha-, por lo cual la generación de empleos no corresponde a la demanda social. Esta situación provoca que el Estado no cuente con suficientes recursos para hacer frente a las necesidades de educación en el nivel bachillerato, entre otras necesidades sociales. Esto se constata con los datos recientes publicados por la UNAM y el IPN, en los cuales la demanda por educación fue muy superior a la oferta.

En el concurso de aspirantes de 2016, se alcanzó una cifra histórica de 331 405 solicitantes para el nivel bachillerato en la UNAM, de los cuales quedaron fueran el 80%. En el caso del IPN, las solicitudes ascendieron a 48 016 solicitudes, de las cuales solo el 41.4% (19 902) fueron aceptados, según el periódico *La Jornada* del día 30 de julio de 2016, en la página 29.

Aunque quedan otras opciones para el nivel educativo de bachillerato, tales como el Colegio de Bachilleres (CB) y el Consejo Nacional de Educación Profesional (CONALEP) en el país. Estas opciones no logran cubrir el volumen de aspirantes total en este nivel educativo. Por lo cual, cabe preguntarse qué sucederá con aquellos aspirantes que no son absorbido por ninguna opción pública de bachillerato.

Algunos, los más afortunados, tendrán la opción de ingresar a una de las múltiples escuelas privadas de este nivel y el resto ¿qué?, ¿encontrarán empleo en esta economía? o ¿deberán construirse su propio futuro en el autoempleo o en las múltiples filas de la economía informal?

La situación de los *ninis*, jóvenes que no estudian ni trabajan, es un problema grave, tanto para sus familias como para el país, ya que su capacidad productiva se desperdicia, y resulta un peligro porque tienen la posibilidad de engrosar las filas o ser víctimas del crimen organizado o de convertirse en adictos de las múltiples sustancias tóxicas a su alcance o ser parte de las actividades económicas ilícitas. Dado este panorama, se entiende que la falta de oportunidades educativas y laborales desemboca en problemas sociales de muy diversos tipos.

De regreso con los especialistas en la ciencia económica, quienes se interesan también por lo social y en gran parte coinciden en que: *es necesario destruir el capital para que el capital siga subsistiendo*; como ejemplo de ello el libre mercado, los tratados económicos entre países, la diversidad y ampliación de normas de consumo, la apertura de fronteras para algunos productos, la repartición de ramas productivas entre diversos países o regiones, etc.

Esto en sí es relevante para el argumento que ahora se desarrolla, debido a que es oportuno relacionar el comportamiento del capital a través de la historia. La necesidad de su destrucción nos muestra múltiples casos y se está convencido que otros casos están por venir.

Los dos movimientos bélicos mundiales del siglo XX fueron muestra de ello. Y actualmente es suficiente con leer los encabezados de cualquier medio periodístico, o cualquier otro tipo de



comunicación, para percatarnos de la gran variedad de vías que el capital utiliza para aniquilarse y sobrevivir. Ahora, en las primeras décadas del siglo XXI, esta situación es más evidente.

La destrucción del capital, señala Castañeda:

[...] La destrucción del pasado (*o del capital*), proceso que sufrimos a diario, al paso de los minutos, y cada vez de manera más acelerada, no se refiere exclusivamente al hecho de ser caduco, inoperante y desvalorizado al pasado; en términos genéricos o teóricos, posee un significado más cercano, más doloroso y más real que se expresa en la autodestrucción cotidiana de nuestras vidas. Autodestrucción que consiste en desvalorizar todos y cada uno de aquellos aspectos de la acción humana. Significa la destrucción de los sujetos y objetos que nos rodean, también de aquellas cualidades que caracterizan a nuestra vida subjetiva; significa enfrentar y combatir a nuestra historia, a nuestra vida gregaria, a nuestras costumbres, a nuestros valores, a la forma en que nos han enseñado y educado a realizar nuestras acciones las generaciones anteriores; significa enfrentarnos y vencernos en los estilos que hemos utilizado para relacionarnos con nuestros semejantes, (...). Significa un enfrentamiento permanente con lo que hemos sido, pues es ésta la única forma de continuar siendo (Castañeda, 1991, pp. 54-55).

No es correcto ver la destrucción del capital nada más como la desaparición de mercancías y objetos que nos rodean, sino verla con una mirada amplia, general, global; es decir, una mirada con una perspectiva incluyente de la diversidad y complejidad de la vida colectiva. Con ello serán evidentes las opciones de salida de la crisis, y defensa del deterioro de la calidad de vida, que, si bien no involucra a ningún especialista en particular, si a todos los jóvenes y no jóvenes en su conjunto, a todo sujeto que lucha por su sobrevivencia, como fue el caso de Sara, *Chauk*, Juan y miles de migrantes en todo el mundo.

Por ello, la sociedad actual les demanda un mayor compromiso con el desarrollo de sus capacidades inherentes como seres humanos, a visualizar un futuro mejor, a soñar por ello. Ésta fue la hazaña de los protagonistas principales de la imagen fílmica *La jaula de oro*, al enfrentarse, como lo hacen Sara, Juan y *Chauk*, a su presente para crearse su propio futuro. Esto es, lograr

como seres humanos forjarse su propio proceso creativo, donde su vida sea lo suficientemente valorada para lograr crear su propia historia con toda su creatividad y capacidades humanas.

Y ahora una pregunta obligada: ¿tenemos confianza en los jóvenes? Por supuesto, la respuesta es afirmativa. Cada día surgen nuevos actores colectivos formados por jóvenes tanto nacionales como internacionales. Y para dar inicio a esta línea de pensamiento, pienso en los jóvenes politécnicos que participaron en el movimiento de 2014, quienes con sus formas de acción se distanciaron de las instituciones y están soñando despiertos por un cambio democrático en el Instituto Politécnico Nacional (IPN).

Se piensa en movimientos juveniles como la *Primavera árabe*, llevado a cabo en siete países de África del Norte en 2011; *Ocupa* o *Los indignados*, movimiento que inicia en Estados Unidos y se extiende en el resto del mundo. En España, tras la acción del 15M, el 17 de septiembre de 2011, invade la bolsa de valores en Madrid y Nueva York. Así el movimiento se extiende por Estados Unidos bajo el nombre de *Occupy*. Por su parte los *Dreamers*, conformado por ciudadanos nacidos en ese país, pero de padres extranjeros a pesar de los esfuerzos por pasar el *Dream act*, siguen pendientes de su aprobación en Estados Unidos. También movimientos estudiantiles de Chile y Colombia; así como en otros países de América Latina, Estados Unidos o México como el movimiento #Yo soy 132 quienes se indignaron y enfrentaron ante la impunidad y la precariedad laboral, por mencionar solo dos casos.

Como señala Foucault, “donde hay poder hay resistencia”, y son los jóvenes quienes salen a dar la cara, como también lo han realizado jóvenes latinoamericanos, españoles y griegos. Y como obras

escritas por filósofos de la talla de André Gorz, *Misérias del presente, riqueza de lo posible*, o Ernest Bloch, en *El principio de esperanza*, donde dejaron asentado que tenemos la responsabilidad como docentes y alumnos de visualizar un mundo mejor.

Como ejemplo de lo anterior se tiene el quehacer crítico de un joven cineasta: Diego Quemada-Díez, quien con su equipo dirige la imagen fílmica *La jaula de oro*, con toda su fuerza creativa e imaginación y con el poder de la conciencia cámara que le es posible. Es en este sentido en que Bergson escribió acerca del concepto *Duración*, de tiempo, de «durée», como creación y potencialidad del pensamiento. Los cineastas conscientes de la realidad actual aprovechan su creatividad, imaginación, talento equipados con los recursos tecnológicos del momento para crear aquellas obras fílmicas orientadas al pensamiento y la reflexión.

Henri Bergson y Deleuze concibieron la realidad siempre en movimiento y en cesante formación, no está en posibilidad de ser sometida a los sistemas rígidos de las ciencias naturales, a la exterioridad de las cosas inertes sustentadas en la concepción del tiempo cronológico, único y lineal; esto en alusión a la *Teoría de la evolución*, publicada en la obra *Origen de las especies*, por Darwin o bien en las obras como *Primeros principios* y *Principios de Sociología* del filósofo de Herbert Spencer, época que los tocó vivir.

Tanto Bergson como Deleuze concibieron la realidad como lo que aparece, como lo inmediato, ahí se encuentra, junto con la realidad del espíritu, en los datos de la conciencia. Es la *duración* real que implanta la libertad dentro de lo corpóreo, y no está en posibilidad de falsearse por medio

de estereotipos, de conceptos de las ciencias naturales y sociales, en alusión a *Ley de los tres estadios* desarrollada por Augusto Comte, quien junto con Darwin y Spencer fueron contemporáneos de la conocida Edad del Progreso del siglo XIX.

Es en el yo como libertad, actuar libremente es tomar coposición de uno mismo, es volverse a situar en una *duración* pura, es impulso adelante siempre en permanente creación, hasta llegar a nosotros mismos, a sentirnos libres de verdad, conformes con nosotros mismos. ¿Cómo hacerlo se pregunta la joven o el joven? El método es la intuición, única capaz de llegar hasta la profundidad del devenir real en su esencia, para recuperar intuitivamente el primer suspiro de la experiencia humana, en el que lo inmediato, la *Duración*, no ha sido aún degradado hasta identificarse con lo útil. Intuición que se lleva a cabo a saltos, del presente al pasado o de la temporalidad humana a la eternidad. Percibimos nítidamente esta nueva realidad en movimiento al examinar nuestra vida psíquica, que no es otra cosa que *Duración*, en temporalidad, en libertad. Como se mencionó líneas más arriba, no puede reducirse a la medible. Lo real se ofrece a la inteligencia como materia, como espacialización, y a la intuición como libertad, creación, memoria, luz. Como lo demostró Diego Quemada Diez en *La jaula de oro*.

El cine, como recurso pedagógico se utiliza en las aulas con objetivos múltiples y en todo tipo de asignatura y nivel educativo. No obstante, lo anterior, el cine en general, y las imágenes fílmicas y la educación digital en particular, no se han incluido en la *curricula* de forma generalizada, en gran parte del sistema educativo nacional. Sin embargo, el cine y la educación digital se encuentran distantes de su utilización, como un medio de concientización, a través de la vinculación de la relación cine-pensamiento; o, en otras palabras, cine-reflexión filosófica, dirigida ésta a la comprensión de los diferentes elementos que estructuran el texto fílmico. Y más aún,

porque el contexto en dónde los jóvenes crecieron, se gestaron los rasgos del hombre llamado “posmoderno”, caracterizado como lo señala (Giddens, 2017) por la ética individualista.

Por ello, estas líneas proponen una pedagogía de la imagen fílmica, como una herramienta didáctica para la enseñanza universitaria en bachillerato y licenciatura y de igual manera ofrecer la propuesta para su abordaje. De ahí, que en las primeras líneas se fundamente la importancia de incorporar el tratamiento de la imagen fílmica y posteriormente se ilustrará la propuesta para los jóvenes, a partir de la concepción filosófica metodológica de Gilles Deleuze.

Ahora bien, la era actual denominada, la era de la cultura visual, o visualitura, en el caso de la aplicación digital *YouTube*, su alto impacto a través de la transmisión por cable, alcanza hoy día, cifras de: “alrededor de 4 billones de videos vistos diariamente” Cole y Bradley afirman: [...] en la era de la cultura visual, el libro como tal, en su forma impresa, tiene el puesto número 2 y le deja el número 1, a la *imagen-movimiento* en su modalidad de –videos películas y programas de televisión– por tanto, una pedagogía del cine, de la *imagen-movimiento*- debería proporcionar algunas líneas de análisis para el pensamiento crítico y la transformación práctica (Cole y Bradley, 2016, p. xi).

Estos mismos autores, a su vez, citan a Michel Wesch (2008), en el artículo bajo el título “Una introducción antropológica a *YouTube*”, se lee que *YouTube* actualmente produce más horas de radiodifusión en seis meses que la cadena ABC en aquellos tiempos en que se inauguró en 1948. Esto es, *You Tube* aumenta 9,232 horas diarias, el equivalente a 200,000 videos de tres minutos,

sin productores y gran parte su material nuevo. *You Tube*, fue lanzado en 2005 y, una parte importante de estos videos lo constituyen las imágenes fílmicas producidas en todo el mundo.

Ahora vivimos en un mundo con una cultura visual amplia, en un mundo donde la realidad es mediada como son mediadas las relaciones entre las personas. (Castells, 2000) lo llama capitalismo informacional, como un paradigma tecnológico amplio y modo de desarrollo caracterizado por la generación de información, procesamiento y transmisión que han llegado a ser las fuentes fundamentales de la productividad y el poder. Más y más la información está aumentando ya sea sustentada en imágenes o nos llega en forma de imágenes en movimiento.

Por lo antes mencionado, y de regreso con (Cole y Bradley, 2016), se advierte que las siguientes líneas son producto de la traducción personal de su libro *A Pedagogy of Cinema*, en donde los dos académicos, el primero adscrito a la Western Sydney, University en Australia y el segundo en Teikyo University, en Japón puntualizan la importancia de las aportaciones filosófico pedagógicas de Gilles Deleuze y las imágenes fílmicas.

Los dos profesores arriba mencionados describen la sociedad actual como aquella sociedad entretejida por un mundo de redes en donde las condiciones materiales para la formación, circulación y utilización del conocimiento y el aprendizaje cambian rápidamente, de una economía industrial a una economía basada en los medios de comunicación. Cada vez más, el énfasis se ubica en el conocimiento, el aprendizaje y los sistemas de medios de comunicación; así como, de sus redes, dependientes éstas, de la adquisición y nuevas habilidades en el manejo de la cultura visual, y en especial en la comprensión de la imagen. El fenómeno, de la cultura visual, se presenta

en todo ámbito de la vida social, desde el nivel personal, de comunidad, regional, nacional como en el contexto global. Estas señales en las mega tendencias cambian tanto en los niveles de producción como de consumo de las mercancías simbólicas visuales, y también a las transformaciones asociadas en los diferentes contextos en donde son utilizados, vistos o apropiados.

Por otro lado, la concordancia radical de: imagen, texto y sonido y, el desarrollo de nuevas tecnologías de información-conocimiento han alentado a la emergencia de redes globales vinculadas al consumidor global en el entretenimiento educativo con grandes conjuntos de servicios de información. De ahí, las preguntas siguientes: ¿Cuáles subjetividades nuevas se están formando en estos entornos mediáticos y qué desempeño tiene la imagen y cuál es el control que juega en este proceso? ¿Cuáles posibilidades nuevas, brindan ahora los medios a los estudiantes para una educación con mayor autonomía? ¿Cuáles formas de trabajo intelectual y de afecto producen los medios de comunicación y las redes sociales en la imagen? Y por último ¿cuál es el potencial de transformación social basado en la nueva era de la cultura visual relacionado con la educación y su radical misión histórica? Las imágenes fílmicas y el cine, tienen un lugar privilegiado en esta constelación como medios reflexivos, propositivos relacionados con los directores cinematográficos de todos los tiempos, las agendas de vanguardia, documentales y pedagogías críticas.

El cine, como un popular medio masivo de comunicación, tiene la facultad de modificar la producción de significados y, reflejar *imágenes-movimiento*, que producen experiencias visuales que influyen en la memoria colectiva. Es por esta razón que se hace un llamado a todos aquellos

docentes, expertos y especializados en la pedagogía crítica, para que miren en los productos de la cultura visual, y de manera específica en las imágenes fílmicas, la oportunidad de argumentar a favor del análisis reflexivo y crítico de lo ahí expuesto. De acuerdo a Deleuze vivimos en un universo que puede ser descrito como *metacinematic* y la clasificación de las imágenes implica un nuevo tipo de conciencia-cámara, la cual determina nuestras percepciones y subjetividades. Nosotros vivimos en una cultura visual que está moviéndose y cambiando constantemente y, además cada imagen está siempre vinculada a nuestros afectos.

Los tres tipos de imágenes cinemáticas son: *imágenes percepción*, enfocadas en lo que es visto en primera instancia; *imágenes-afección* centradas en la emocionalidad y sentimientos personales; y las *imágenes-acción*, enfocadas en los actos y las acciones. Cada uno de estos tipos de imágenes se encuentra asociado a largos disparos, acercamientos de la cámara, *close-ups* y disparos medios. Entre el conjunto amplio y variado de expertos y docentes en la relación cine-pensamiento se encuentra la aportación teórica de Gilles Deleuze al cine, como recurso pedagógico y didáctico. Su participación en esta área de conocimiento, se consolida más con su taxonomía de las imágenes y signos aportados por Bergson y Peirce; que en su exhaustiva e ilustrativa investigación sobre innumerables imágenes fílmicas. Las dos obras especializadas en la *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*, describen ejemplos sobresalientes en la relación cine-pensamiento.

### **3.1.1 Propuesta didáctica integral.**

La propuesta abajo descrita sigue una *praxis* orientada a promover a través de la experiencia fílmica el pensamiento y la reflexión. Y paralelamente impulsar en los alumnos y docentes (AD) la adquisición de información, el desarrollo de habilidades visuales y comunicativas y, el



desarrollo de la subjetividad. través de la experiencia fílmica activa; además de presentarse como una práctica única e irrepetible en donde se aprenda mirando, pensando, reflexionando y sintiendo, abierto a la reflexión y el pensamiento, al mirar imágenes fílmicas. Se pretende con ello, el incremento de aquellas habilidades comunicativas; orientadas a la capacidad de apreciar el lenguaje fílmico en sus diferentes componentes, como es el caso de algunos elementos como: conciencia-cámara; montaje por citar únicamente dos. Además de tener la oportunidad, de ejercitar con las tres categorías principales, *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción*, descritas de forma amplia en este trabajo de investigación y emanadas de la taxonomía de Gilles Deleuze.

En la obra *La educación encierra un tesoro*, editado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se encontraron los lineamientos para elaborar la PROPUESTA DIDÁCTICA INTEGRAL la cual cumple con tres aspectos fundamentales.

1. Obtener, ampliar, profundizar información
2. Sensibilizar la subjetividad y la comprensión del mundo
3. Desarrollar diversos tipos de habilidades comunicativas.

Las habilidades comunicativas a partir del uso de las imágenes fílmicas como recurso pedagógico son las siguientes:

1. Comprensión visual. Relacionada con la habilidad de mirar imágenes utilizando los diferentes contenidos semióticos, que se encuentran dentro de una comunidad sociocultural. Si se entiende la semiótica, como la especialidad abocada al estudio de los

signos, contribuye ésta al logro de una serie de habilidades que todo estudiante universitario está obligado a desarrollar.

2. Comprensión paralingüística. Enlazada con la habilidad anterior, se relaciona con los signos propios del lenguaje fílmico y expresados por Charles S. Peirce.
3. Comprensión lingüística. Vinculada a la habilidad anterior, esta habilidad se complementa al comprender el lenguaje fílmico y posteriormente desarrollar la habilidad para expresar de forma escrita y verbal lo pensado y sentido producto de la experiencia fílmica.
4. Comprensión pragmática. Se expresa en el uso social del lenguaje, en sus actos, propósitos, necesidades y desempeño de los interlocutores, *el qué y el para qué* de una situación comunicativa.

A continuación, se presenta la PROPUESTA DIDÁCTICA INTEGRAL, donde se explican cada uno de los tres aspectos a detalle:

1.- Primer aspecto: Obtener, ampliar, profundizar información, ya que ésta es necesaria para la formación, no la única, como tampoco la más relevante. De acuerdo a los requerimientos del Programa de Asignatura el docente deberá indicar cuales objetivos informativos desea logren los alumnos, después de visualizar el filme. En un primer nivel estoy en posibilidad de afirmar que conozco la situación de los migrantes jóvenes hacia los Estados Unidos. El aprendizaje en este nivel se considera memorístico. Sin embargo, si no tengo la posibilidad de explicar por qué se presenta este fenómeno, no lo comprendo. Tal vez, el fenómeno migratorio se genera por la falta de trabajo en los sitios de origen, sin embargo, se requiere ampliar la información para ofrecer una respuesta más convincente, con datos duros producto de una investigación posterior. En el

segundo nivel del primer aspecto general, aquel que se refiere a la comprensión de los contenidos o ideas mirados en el filme, en la parte práctica es útil llevar a cabo una representación en el aula de alguno de los diálogos o bien, de las imágenes más significativas. Y por último en el tercer nivel del aspecto informativo se encuentra el manejo de los contenidos en situaciones teóricas como prácticas. La estrategia docente se aboca a solicitar un ensayo o una exposición oral sobre el tema sustentada con información teórica y comentarios personales. El ensayo obtendrá una evaluación mejor a medida que los conceptos teóricos y prácticos se encuentren en un discurso personal, (...) cuando puede transferir la información a situaciones no analizadas en el aula, o cuando aplica esa información en situaciones específicas.

A manera de síntesis los objetivos del primer aspecto, los de tipo informativo contienen a su vez tres niveles.

- Conocer, saber de la existencia de algo, memorizarlo, recordarlo y por tanto repetirlo.
- Comprender y entender la información. Estar en posibilidad de explicarla o parafrasearla.
- Manejar la información y estar en posibilidad de aplicarla, transferirla y utilizarla con otros tipos de información: conceptos teóricos, datos empíricos, etc.

2. El segundo aspecto fundamental de la PROPUESTA DIDÁCTICA INTEGRAL, tiene la finalidad de sensibilizar la subjetividad y la comprensión del mundo con conocimientos internos del alumno. Estos aspectos están direccionados a un desarrollo de aspectos íntimos, personales, profundos es decir subjetivos. Estos son los hábitos, actitudes y valores de cada persona, de cada alumno, de cada profesor. Cada uno se relaciona con él mismo como objeto de su conducta. Se logra este segundo nivel informativo no en las clases expositivas sino en aquellas actividades que provoquen

la participación de los alumnos en el aula y fuera de ella. Se adquiere este nivel de información cuando el alumno es capaz de experimentar, decidir, juzgar de acuerdo a sí mismo. En este nivel de aprendizaje informativo, son importantes: los hábitos, las actitudes y los valores asumidos por cada uno de los discentes.

3. El tercer aspecto fundamental de la PROPUESTA DIDÁCTICA INTEGRAL está conformada por aquellas capacidades propias de una propuesta integral. Vygotsky las llama procesos superiores integrales inherentes a la raza humana. Para él el desarrollo del intelecto significa interesarse en diversas capacidades específicas independientes y esto depende de la actividad y de su capacidad en el material propuesto como es el caso de las imágenes fílmicas. Ya que éstas contienen una riqueza enorme por el número de signos que contienen descritos líneas más arriba líneas más arriba las cuales denotan la importancia de la

### **3.3 Henri Bergson. Pensamiento e intuición**

María Pía López en el Prólogo de *Materia y Memoria* titulado *Bergson, el vitalista* cita a Deleuze quien en su obra *La isla desierta y otros textos*, cita cómo la filosofía de Bergson estaba trazada “por un tema lírico: un verdadero canto en honor de lo nuevo, de lo imprevisible, de la invención, de la libertad” (Bergson, 1960, p. 10). Henri Bergson está en contra del automatismo, vigila la vida, la atrapa en el pensamiento. Él va del problema de la libertad al problema de la relación del alma con el cuerpo, para condensarlos en un problema más general, la vida. Su filosofía está obligada a ir más allá de todo tipo de lenguaje, porque de otra manera se autodestruye, al convertirse en mero trámite por demás burocrático.

Para Henri Bergson los conceptos de libertad e intuición son esenciales para iniciar la comprensión de su filosofía. ¿Y cuál es la relación con *La jaula de oro* y con múltiples imágenes fílmicas? La libertad se percibe directamente, se intuye en la conciencia. La intuición psicológica nos dice que el yo es esencialmente libertad y movilidad. Si para el conocimiento científico, sus problemas, métodos y lógica conforman su estructura, para la filosofía bergsoniana es la intuición, sus métodos, similares a los del arte, son sus recursos que expresan y sugieren, la intuición de lo real. En oposición, el conocimiento intelectual es conocimiento abstracto, conocimiento de relaciones entre las cosas comparables, divisibles, visibles, exteriores.

Como es el caso del movimiento de mi mano, constituye una serie de posiciones en el espacio. Es un acto simple, algo inefable, y me es difícil expresar con conceptos, a menos que tenga los conocimientos especializados para ello. Sin embargo, para públicos amplios, es un misterio, porque para levantar la mano, ésta tuvo que pasar por infinidad de posiciones. Este infinito no es otra cosa que "...la inteligencia, movida por las necesidades, construye símbolos, conceptos, lenguajes, con los cuales aprehender a los objetos en su faz necesaria. Lejos, así, de comprenderlos en su plenitud, se limita a considerarlos en relación a las acciones posibles." (Bergson, 1960, p. 12). El conocimiento científico requiere de sus conceptos para desplegarlos en el espacio y en el tiempo, para exteriorizarlos y materializarlos. Por eso, la matemática es esencial desde tiempos de Platón e incluso en épocas precedentes. Pero en Bergson, la inteligencia no es todo el espíritu, sino solamente una de sus funciones especiales. Además, esta función intelectual del alma es, fundamentalmente, la de conocer se encuentra fuera de nosotros mismos, es materia inerte; así como también la inteligencia y la materia han evolucionado progresivamente. Y a medida que la inteligencia progresa, se ramifica en una especie de rizomas. La vida atiende a la materia, y la lleva

a formas complicadas y, por ello, la inteligencia es el órgano de esa atención, por eso se fija en lo material, en lo inerte. La señal obvia de la inteligencia es la capacidad del ser humano para fabricar herramientas, instrumentos, para saber cómo hacer, la de conocer para utilizar. En la obra *La filosofía de Henri Bergson* de García Morente, se lee:

[...] El intelecto, por su esencia, prepara la acción y no retiene, por lo tanto, de la realidad sino aquello que sirve para la acción; es a saber: las relaciones entre las cosas y entre las circunstancias, empezando, naturalmente, por las más generales, que son las más frecuentes, y, por lo tanto, en forma discontinua. La inteligencia se adapta a esa *discontinuidad*, y forja la numeración para aprehenderla y dominarla en provecho de la vida (García Morente, 2016, p. 38).

Y por ello, a la inteligencia no le es posible conocer lo continuo, sino únicamente los elementos mismos de la discontinuidad. La ciencia tampoco conoce lo absoluto; solo lo relativo le es alcanzable, dice la lógica y, por supuesto, la lógica formal.

Para Henri Bergson, el método de la filosofía es la intuición. En contraste con lo que se acaba de describir, si su naturaleza no está en posibilidad de separarse de la materia, cómo adentrarse en el objeto de la filosofía, el alma y la vida; es decir, en todo lo no material que existe en el universo, y por ello estamos en posibilidad de encontrar, para esta actividad, un método propio, único e inconfundible con el intelecto. De ahí, la pregunta ¿es posible conocer sin intelecto?, ¿se tiene este órgano de conocimiento no intelectual?

El conocimiento intuitivo tiene unos rasgos diferentes a los rasgos que tiene la inteligencia. El primero se dirige a lo interno, y no a lo externo; penetra lo singular, se rebela contra el lenguaje, contra el concepto, "... pero no por ser otra especie de conocimiento deja de ser conocimiento". Al hablar de la función del concepto, decíamos que cuando estamos en presencia de una cosa

nueva, nos desconcertamos, al ver que los enfoques analizados previamente por la inteligencia, no tienen ninguna aplicación, ninguna utilidad. Este desconcierto tiene su origen en la falta de conceptos, estamos conociendo por intuición.

Si le preguntamos a alguien por la descripción de un paisaje donde no hemos estado, es posible que la descripción esté dividida en todos sus elementos, y tal vez logre darnos una idea y si algún día visitamos ese paisaje, nos percataremos de que la descripción fue correcta, pero ¿qué diferencia hay entre esa idea y la intuición viva e inmediata? Nunca será igual a un instante de percepción directa.

La intuición sensible es incomunicable. Esto es un problema serio. La única forma es que la sienta el otro a su vez. Este rasgo de incomunicabilidad no es práctico, y no otorga un conocimiento útil para prever y disponer la vida en consecuencia. Para que el método de conocimiento intuitivo sea sensible, sea útil, se requiere eliminar los conceptos que no sirven y quedarnos con aquellos para intelectualizarlo. Si éste se hace sobre la materia, no pasa nada porque la materia y la inteligencia están en común acuerdo.

Y cuando hacemos un análisis intelectual de la vida interior del espíritu, entonces “se sustituye un alma materializada y falsa al alma espiritual activa, y lo que se analiza y disecciona es el rastro inmóvil dejado por el movimiento” (García Morente, p. 41). El lugar donde la intuición se ejercita preferentemente es la intimidad de la conciencia. Hemos señalado líneas más arriba que una cosa que todos aprehendemos en nuestra interioridad es acerca de nuestro propio ser y su Duración en

el tiempo. Así nuestro conocimiento del mundo exterior es intelectual, y el conocimiento que tenemos de nosotros mismos es intuitivo. Si lo plasmamos en imágenes, nos percatamos de que toda comparación deja siempre:

[...] un resto inefable sin expresar; multiplicaremos las comparaciones, las metáforas, contradiciéndose –al parecer, según la lógica de la extensión– unas a otras, completándose unas a otras, y siempre nos parecerá no haber agotado la plenitud del saber intuitivo que tenemos de nuestro propio yo. Peor será todavía si queremos hacer uso de los conceptos (García Morente, 2016, p. 42).

Los conceptos expresan lo general, lo común e inmóvil, y cada uno, una sección del objeto, indican algo, y no es posible contradecirse. Por su parte, la traducción en imágenes de la intuición del yo; suponen la ventaja, es de las imágenes, éstas sugieren, empujan, en cierta medida, el espíritu hacia la intuición misma, cosa que los conceptos no hacen. De ahí que el filósofo se interese en provocar hábitos intelectuales benéficos para la vida. No hay imagen que sustituya la intuición, pero muchas y variadas imágenes, de diversas fuentes, están en posibilidad de converger por su acción a estimular la conciencia hacia el punto exacto donde se genera una intuición que sentir.

Bergson afirma, en *Introducción a la metafísica*: “... Llámese intuición esa especie de simpatía intelectual por la cual nos trasportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y, por consiguiente, de inexpresable” (Bergson, 2016, p. 315) , es decir, nos vinculamos con la imagen fílmica como entramos en nuestro yo; viviríamos su vida como vivimos la nuestra, y adoptaríamos su movimiento, duraríamos en su Duración al mismo tiempo que seguiríamos durando en la nuestra. Cuántas veces hemos intuido personajes como los protagonizados por Humphrey Bogart en el papel de Rick Blaine e Ingrid Bergman como Ilsa Lund, en la imagen fílmica *Casablanca*.



Sin embargo, la diferencia entre ese objeto y nuestro yo no sería percibida por nosotros mismos, como en una relación –una no semejanza dentro de alguna identidad genérica– porque, como ya se mencionó líneas más arriba, las relaciones son cosa de la inteligencia; sería vida y sentida como una emoción, un paisaje, algo único, y que para expresarse necesitaría exteriorizarse en un complejo conjunto de imágenes, de ideas, de razones, pero de imágenes sobre todo convergentes todas a suscitar y sugerir en el espectador la intuición requerida. ¿Es posible hacer ese esfuerzo de tensión?, ¿puede la intuición orientarse hacia una cosa, y posteriormente, sin abandonar su objetivo, regresar sobre sí mismo para hacerse consciente, para darse cuenta?

Sí es posible, y es demostrable la capacidad de creación estética en el hombre. El artista descubre la materia, y su visión se introduce más allá de objeto, en el corazón mismo de su ser. Entonces el objeto material le aparece como la exteriorización de algo alcanzable, de un movimiento original, único, inconfundible, que él siente en el interior de la cosa. Así, las cosas, –formas, colores, sonidos, palabras, imágenes, etc.–no tienen para el artista más valor que objetos, medios de expresión. Él no se detiene en las cosas, va a su verdadera realidad latente. Y una vez, que las tiene, vuelven a su sitio las cosas –colores, sinfonías, poemas–pero ahora transfiguradas, llenas de espiritualidad, al grado en que no únicamente encubren las realidades latentes en ellas, sino que las manifiestan ante el espectador dentro de una intuición profunda, al alcance de todos, lo que el artista sintió primero.

Por ello, el filósofo se interesa en forjar conceptos nuevos, móviles, como es la realidad que desean expresar, “conceptos que se puedan curvar y aplicar a las sinuosidades de movimientos, de duraciones varias”. Y tal vez, estos conceptos flexibles, sean más bien rígidos y al llegar el instante

de la intuición, él hará acopio de todos los recursos para evocarla, a la imagen en primera instancia, a la metáfora, a las imágenes metáforas que deberá incrementar, por lo mismo que cada una, en su particularidad, en su singularidad, le es difícil expresar y no podría hacerlo y por tanto sugerir solo un aspecto de la intuición total.

Así, lo que sucede es que la intuición, la visión directa de lo profundo del ser, pasa a formar parte de los conceptos; la intuición se intelectualiza. Y ahí muere, se mata a sí misma.

### **3.4 Gilles Deleuze. Imagen del pensamiento**

En la obra *¿Qué es la filosofía?*, Gilles Deleuze y Félix Guattari declaran que desde Platón a Bergson se repite la idea de que “el concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección”.

[...] Forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero un todo fragmentario. Solo cumpliendo esta condición puede salir del caos mental, que le acecha incesantemente, y se pega a él para reabsorberlo (Deleuze y Guattari, 2015, pág. 21).

Sin embargo, no nos adelantemos, ellos hablaron, en esta misma obra, de la *pedagogía del concepto* para explicar una de las nociones centrales: el *procedimiento filosófico*. [¿Es necesario repetir esto?] También ofrecieron su exposición de lo que para ellos significa pensar.

*¿Qué es la filosofía empieza?* empieza con la revisión del tercer capítulo de la obra *Diferencia y repetición* (Deleuze, 1968), en la sección titulada *Imagen pensamiento*, donde se escribe acerca de la imagen clásica del pensamiento y se expone que una de sus características es considerar que es necesario *a priori* un método para pensar. Por ello se requiere entender ¿cuál es el procedimiento filosófico de Deleuze para el método de pensar? De ahí una de las varias preguntas que se tienen

al respecto: ¿Por qué el método de la imagen clásica de pensamiento no es igual al procedimiento filosófico de Deleuze? El procedimiento filosófico descrito por Deleuze no es para pensar estrictamente, sino para aprender a crear. Con ello se evita el considerar el pensamiento como algo fácil, y se asume como un acto violento en el que se participa. En especial, relega el pensar para que sea rebasado por cualquiera que tenga la disposición de aprender a crear, sin que con ello se asegure que realmente lo logre. Ésta es una síntesis acerca de la pedagogía del concepto: se puede aprender a crear, aunque no sea fácil. El concepto *imagen pensamiento* lo toma Deleuze de las lecturas de las obras de Baruch Spinoza.

Así, todo acto de pensar que acontece admite una *imagen pensamiento* previa. Para Deleuze todo filósofo tiene su propia *imagen pensamiento* y sobre ella elabora los conceptos. Y se puede afirmar que como el sistema filosófico de cada pensador es el todo de su *imagen pensamiento* y con los conceptos lo pone al día. Esto es, el concepto deleuziano *imagen pensamiento* es lo que supone todo pensamiento, es igual que afirmar que ella es lo que el filósofo no pensó, de hecho. En otras palabras, cuando Deleuze atribuye a la *imagen pensamiento* la característica de ser el supuesto del pensar, está afirmando que todo acto de pensar maneja unos supuestos impensables que, como expresa en *¿Qué es la filosofía?*, están más allá de la filosofía o son los no-filosófico de la filosofía (pp. 43-44).

¿Cuál fue la formación filosófica del filósofo francés Gilles Deleuze?, ¿cuál es su concepción filosófica? Las siguientes líneas corresponden a una síntesis extraída del texto *Nietzsche, Bergson, Spinoza: una triada para una filosofía vitalista*, donde se responden las preguntas anteriores. Nietzsche ocupa un papel fundamental para Deleuze, en la formalización de sus propias posiciones

filosóficas. Sin embargo, y como primer comentario: “(...) trato de reparar un error, el de la interpretación del eterno retorno como un simple regreso de lo mismo, según una ley cíclica” (p. 169). Por lo que Deleuze contribuyó a rescatar y actualizar la vigencia de la facultad crítica, sarcástica, liberal del pensamiento nietzscheano, sostenido por grupos de filósofos elitistas. Lo anterior está documentado por el especialista germánico Jacques Le Rider, quien escribe:

[...] la recepción de Nietzsche en Francia, en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, en el pequeño círculo que se constituye alrededor de Marcel Moré, en el cual evoluciona, como ya hemos señalado, el joven Deleuze. Encontramos aquí a George Bataille, Jean Wahl, Jean Hyppolite, que hacen una lectura diferente de Nietzsche. También hay que señalar la influencia de Canguilhem, cuya tesis de 1943, *Ensayo sobre algunos problemas relacionados con lo normal y lo patológico*, rechaza cualquier visión evolucionista de un progreso continuo de la razón, y le opone un punto de vista totalmente nietzscheano (Dosse 2009, p. 169).

En cambio, en esta época, Deleuze encuentra en la filosofía de Nietzsche “... una reformulación de la voluntad como ‘normativa vital’, de la vida como acto de creación o de institución de nuevas normas” (Dosse, 2009, p. 169). El comentario siguiente es significativo para la comprensión del concepto *plano de inmanencia*, posteriormente desarrollado por Deleuze. “... en 1946, se funda la *Sociedad Francesa de Estudios Nietzscheanos*, con la misión de “contribuir, sin ninguna mira política, ni intención de proselitismo, a hacer que se conozca mejor el pensamiento de Nietzsche, y llevarlo del plano de la propaganda tendenciosa a una objetividad comprensiva y a una crítica inteligente” (p. 169). Al comentario se agrega la nota de pie de página número 1, donde se lee: Prospecto de la SOCIEDAD FRANCESA DE ESTUDIOS NIETZSCHEANOS, citado por Jacques Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIX siècle au temps présent*, Paris, PUF, 1999, p. 185.

En esta época fue cuando Deleuze, "... le da a su obra un giro polémico, contra la dialéctica hegeliana, para que surja con claridad la fuerza estremecedora de las tesis de Nietzsche, dirigidas contra toda la historia de la filosofía" (Dosse, 2009, p. 170).

Así, Deleuze decide utilizar la hermenéutica para hallar un supuesto sentido original, oculto. De esta forma el sentido es "(...) una aceptación nietzscheana, no depende de un reservorio que ya está ahí, sino de un efecto producido, cuyas leyes de producción conviene descubrir. La historia de un fenómeno es, ante todo, la historia de las fuerzas que se apoderan de él y modifican su significación" (Dosse, 2009, p. 170). Ello y la lectura profunda de Nietzsche determina a Deleuze a enfocarse en la fuerza afirmativa, en el "sí" y exhibe a Nietzsche como el anti Hegel, el antidialéctico. Y por otra parte a Hegel le disputa el concepto de negación y de contradicción: "(...) que lleva a la filosofía a un callejón sin salida, pues permanece fundamentalmente prisionera de una identidad primera cuya negación no es más que su doble" (Dosse, 2009, p. 171). Y como se menciona en Dosse (2009), "(...) A partir de aquí Deleuze expresa el concepto que ha de volverse el corazón mismo de su tesis, y el hilo conductor de todo su pensamiento: el de la diferencia" (Dosse, 2009, p. 171). Por último, se rescata el comentario emitido por Jean Wahl, quien estima que:

[...] las páginas dedicadas a la dialéctica se encuentran entre las mejores, pero considera que las críticas que Deleuze le dirige a Hegel son tan superficiales como las de la corriente marxista, aunque reconoce que hay que mirar a Hegel con ojos críticos. En cambio, admira el final de la obra dedicada a una "una nueva imagen de pensamiento", que prolonga la obra nietzscheana por su instancia en la fuerza que deben apoderarse del pensamiento para volverlo activo y creador" (Dosse, 2009, p. 172).

Esta interpretación, si bien pudiera ser profunda e interesante, presenta varios problemas, o bien una situación donde: “(...) la dificultad que consiste en hacer desaparecer por completo lo negativo, y la otra dificultad que se originaría en lo positivo corre el riesgo de ya no aparecer tanto como sería necesario” (Dosse, 2009, p. 173). Al finalizar un coloquio sobre Nietzsche, en la abadía de Royaumont, el 8 de julio de 1964, Deleuze concluye que:

[...] la verdadera razón que invoca Deleuze para explicar la opacidad en la lectura del corpus nietzscheano es de orden metodológico. Esto se debe a que en Nietzsche el sentido no es unívoco, no es tributario de lo que designa: “Toda interpretación ya es la interpretación de una interpretación, y así hasta el infinito. La lógica es sustituida por una topología y una tipología”. (Deleuze citado por Dosse, 2009, p. 173) en Gilles Deleuze, “Conclusions sur la volonté de puissance et l'éternel retour”, en *Cahiers de Royaumont*, núm. VI, *Nietzsche*, Paris, Minuit, 1967, pp. 275-287; retomado en *ID*, pp. 163-177. pp. 163-177.

Y de ello deriva Deleuze lo siguiente: “(...) la noción de valor transforma la búsqueda de la verdad: detrás de la supresión de lo verdadero y de lo falso conviene partir en busca de una instancia más profunda, la voluntad de poder” (Dosse, 2009, p. 173). Un año después, Deleuze, con motivo de una publicación acerca de Nietzsche, bajo el título *Filósofos*, donde se narra la vida de Nietzsche, además de hacer una exposición de su filosofía, un diccionario de los principales personajes de Nietzsche y, sobre todo, una antología de resúmenes de su obra. Deleuze con un pensamiento profundo de la obra nietzscheana muestra:

[...] la unidad contundente entre el pensamiento y la vida del autor, en una dinámica de afirmación de su singularidad. Esta unidad existencial echa raíces en la tradición presocrática, pero constituye sobre todo un enorme potencial de renovación de toda la historia de la filosofía. Prefigura el porvenir del pensamiento a través de su estilo innovador, que añade poemas y aforismos –instrumentos privilegiados de la interpretación– dentro del corpus clásico de los textos filosóficos (Dosse, 2009, p. 174).

Para Deleuze, Nietzsche representa una contracultura y no es posible limitarla a ninguna recuperación institucional, por lo que en la obra *Pensée nomade*, tiene un reencuentro tanto con Nietzsche como con Franz Kafka. Y ya para 1970 Deleuze afirma la importancia de vincular los aforismos nietzscheanos con una exterioridad, con un intento de decodificación, que les dé su sentido liberador, donde se trata de:

[...] reencontrar la intensidad propia de estos “estados vividos”, el nomadismo al que ésta induce y su humor: “Aquellos que leen a Nietzsche sin reír, y sin reír mucho, sin reír a menudo, y a veces a carcajadas, es como si no leyeran a Nietzsche” Ibid. p. 359).

Por ello, Deleuze propone una máquina de guerra a favor del nomadismo, contra todas las maneras posibles y formas de recodificación, el pensamiento filosófico de Nietzsche, ya que representa un posible camino hacia la liberación de los sentimientos, de los aislamientos institucionales, burocráticos, una escuela de vida verdadera. Posteriormente Deleuze y Foucault escriben juntos la introducción general a las *Obras completas* de Nietzsche, donde convocan a una lectura nueva de Nietzsche, puesto que:

[...] los pensadores ‘malditos’ se reconocen de afuera por tres rasgos: una obra brutalmente interrumpida, una familia abusiva que obstaculiza la publicación de los escritos póstumos, como fue el caso de su hermana Elisabeth, y un libro misterioso, algo como ‘el libro’, cuyos secretos no cesan de presentirse” (Deleuze citado por Dosse, 2009, p.174), “Introduction générale”, en *OEuvres philosophiques complètes de Nietzsche*, París, Gallimard 1967, t. v: *Le gai savoir*, pp. I-IV; retomado en Michel Foucault, *Dits et écrits, op. cit.* t. I, pp. 561-564.

Las posteriores lecturas de Deleuze lo condujeron a nuevas reflexiones y a nuevos hallazgos acerca de lo *intempestivo* y de la *historia* como surgimiento de lo nuevo, de lo inesperado -eran los meses que antecedieron al mayo de 68 en París- y ahora Deleuze presenta a Nietzsche como:

[...] un ejemplo de lo que debe cumplir la filosofía contemporánea en su crítica radical, en la búsqueda de otras formas, además del “Yo” [“Moi”] o “Yo” [“Je”]. Nietzsche como ejemplo de la búsqueda de formas de **individualizaciones personales o singularidades preindividuales**.<sup>10</sup> (Dosse, 2009, p. 174).

A través de las líneas anteriores, el lector está en posibilidad de advertir cada uno de los filósofos que más influyeron en la concepción filosófica de Gilles Deleuze, además de Lucrecio, Baruch Spinoza, Bergson, Nietzsche y Hegel. Ahora es momento de preguntarse ¿desde dónde vincular imagen fílmica, pensamiento y filosofía? En *Conversaciones 1972-1990*, Deleuze declara su interés por el cine de forma tajante: “el cine comporta muchas ideas. Esto es, las ideas son imágenes que dan lo que pensar” (2008, p. 193). Sabemos que la imagen se inicia desde el principio de la humanidad, pero en aquellos tiempos se tuvieron líneas y colores, las imágenes fueron pintura. También el sonido es la imagen de la música. El pensamiento mismo es inseparable de las imágenes, inmanente a ellas.

[...] No se trata de pensamientos abstractos que se realizarían indiferentemente en tal o cual imagen, sino de pensamientos concretos que no existen más que por esas imágenes y por medio de ellas. Captar las ideas cinematográficas es, por tanto, extraer pensamientos concretos que no existen más que por esas imágenes y por medio de ellas. Captar las ideas cinematográficas es, por tanto, extraer pensamientos sin abstraerlos, comprenderlos en su relación interna con las imágenes-movimiento (Deleuze, 2008, p. 193)

Tal es el motivo por el cual Deleuze analiza, estudia y escribe sobre cine. Para él los grandes cineastas son pensadores, filósofos, en sentido igual lo son pintores, compositores, poetas, novelistas, literatos, etc., son pensadores (Deleuze, 2008, p. 193).

Se presentan casos entre las imágenes fílmicas y las demás artes que están en posibilidad de llegar a pensamientos similares. Esto no se debe a que haya un pensamiento abstracto indiferente a sus medios de expresión. La causa de que un arte nos lleve a otro, sin perder su completa autonomía,

---

<sup>10</sup> Las negritas son mías.



es debido a que las imágenes y los medios de expresión están en posibilidad de crear un pensamiento. Se tiene el caso de Akira Kurosawa. En Dostoievski encontramos frecuentemente personajes en situaciones muy concluyentes, que requieren una respuesta inmediata. Y de pronto, el personaje se detiene, como si perdiera el tiempo sin razón alguna: él tiene la impresión de no estar en posibilidad de localizar el “problema” oculto, incluso más urgente que la situación.

Por ello, los dos libros sobre cine escritos por Deleuze no son una historia del cine, sino que se trata de “aprehender los conceptos cinematográficos” y éstos no pertenecen al campo técnico (plano, movimiento de la cámara), ni críticos de algún género de cine: ficción, histórico, *western*, etc. Para Gilles Deleuze, el cine tiene que ver con la composición de imágenes y signos. El cine es una materia inteligible, semiótica pura con la finalidad de emocionar, y esa fuerza de emocionar para él proviene del rasgo pre-lingüístico de la imagen.

Recordemos al filósofo griego Platón y su concepto *imago*; éste es la copia verdadera, aquello que tiene semejanza formal con la Idea, no se confunde con la cosa, sino que es el signo de la cosa. Es el “entre” la Idea y la cosa. También recordemos que en Platón lo existente se relaciona con la idea vía conocimiento, vía reminiscencia. Es la temporalidad (ese regreso a las Ideas eternas) que conecta condición y condicionado, Ideas y copias. Para él, lo verdadero, lo espiritual es lo inmutable, presente eterno en un tiempo puro, inmóvil. El tiempo se degrada, y no tenemos pasado y futuro, cuando se relaciona con el espacio. El espacio por tanto es la dimensión del cambio, de las cosas que perecen.

Para Platón la imagen está separada del movimiento, y su temporalidad es la del presente eterno. En él se tiene dos temporalidades, la de *Cronos* y la de *Aión*. *Cronos* es el tiempo sentido en relación con el espacio, es el de ser en tanto devenir; la de *Aión* es una temporalidad pura, de las *Ideas*, inmutable o eterna. El interés de Deleuze es el problema entre las buenas y malas copias, las buenas o las malas imágenes, iconos o simulacros. Los simulacros son llamados también imágenes sin semejanza, aquellas que traen la potencia de lo falso.

Por su parte, para Aristóteles las imágenes son como las cosas mismas, pero desproveídas de materia. Son productos de la imaginación, de la fantasía, evocaciones que no requieren la existencia de un objeto para que se dé su existencia. Él también las llama sensación o percepción, para especificar que hacen parte de la dimensión sensible. Y vale hacer mención que es él quien jerarquiza las imágenes del mundo, quien establece “el reinado de la representación”. La imagen queda vinculada a la representación, que sigue las reglas de “identidad, homogeneidad, negatividad, limitación, desarrollos trascendentales” (Torres, 2012, p. 46).

Deleuze da su versión al respecto, puesto que cine para él no consiste en producir imágenes para un espectador. Para él, el cine es pensable filosóficamente justamente por su ruptura epistemológica entre sujeto y objeto. En Deleuze se tiene una visión táctil, visión aproximada, que pretende sacar la imagen de su exclusividad visual.

Deleuze tiene una diferencia con Bergson; para él el concepto es pensado como algo inmóvil, algo que paraliza la Duración, un corte. Por tal motivo, él busca las imágenes sin conceptos, es decir, una imagen que es signo, espaciamento colorista sin medida “... la imagen sin concepto es una

producción vital que afirma el trayecto del pasado que viene a carcomer el futuro, exactamente como un ser orgánico en proceso cuyas variaciones co-pertenecen a la duración” (Torres, 2012, p. 51)

La imagen-mundo es el hacer y ser del mundo, su actualización de virtuales, donde el pasado puro virtual se actualiza, donde el presente actualiza la Duración. Por eso es movimiento, movimiento del pasado al presente, y del presente al pasado que se abre al futuro. Es cuando se hace sensible al tiempo. La identidad entre imagen y movimiento conduce a una identidad de imagen y materia. Pero ese mundo-materia es también Duración. De ahí que pensamiento y cuerpo se encuentren unidos estrechamente. “... Materia o espíritu, la realidad es imagen”. El cuerpo se vuelve materia espiritual y el espíritu se convierte en memoria a las estrategias de cognición, escapando a la limitación de sujeto unificado. Hasta el ser más insignificante tiene memoria, y por eso “contempla”. “La identidad de imagen y movimiento, imagen y materia, materia y luz, ofrece un universo que es visión pura, contemplación, lo otro de la acción, otro no trascendental, sino dorsal. Las cosas contemplan, la visión no está en un yo, (...) sino en las cosas mismas, en las imágenes” (Torres, 2012, p. 56).

Por tanto, tenemos bloques de espacio-tiempo que no indican ni un sitio físico, ni una medida temporal, sino una “Duración inseparable” que en las imágenes fílmicas vemos: primero, a través de una percepción siempre actual que se prolonga en acción y da una imagen orgánica, como en el procedimiento clásico, donde el tiempo es representado y, segundo, la percepción (siempre actual) se extiende en movimiento sensorial y nos da una imagen no orgánica, en la que se ve el tiempo directamente, como acontece con el cine actual.

A manera de colofón en este capítulo 3, en la primera parte, se respondió a la pregunta para qué enseñar las imágenes fílmicas y a quiénes van dirigidas estas líneas. Por tanto, la pedagogía de la imagen fílmica-pensamiento quedó sustentada en su contexto actual, lo cual permitió elaborar una propuesta didáctica integral. En la segunda, se describe en qué consiste la intuición, como método de pensamiento inherente a la relación imagen fílmica-pensamiento y por último en la tercera parte se explica la noción de imagen del pensamiento, propuesta por Deleuze también imprescindible para la comprensión de la relación: imagen fílmica-pensamiento.

## Capítulo IV Indagación preliminar ¿Cómo se estudió *La jaula de oro*?

### 4.1 Investigación cualitativa. La teoría fundamentada

Se entiende la investigación cualitativa como el proceso abstracto, dirigido a la interpretación y descubrimiento de las relaciones entre los conceptos y los datos brutos para analizarlos dentro del esquema teórico previamente seleccionado. Los datos se derivan de la información recabada en la imagen fílmica *La jaula de oro*. Como lo apuntan Strauss y Corbin: “El valor de la metodología radica en su capacidad, no sólo de generar teoría, sino también de fundamentarla en los datos. Tanto la teoría como el análisis de los datos exigen interpretación, pero al menos se trata de una interpretación basada en una indagación que se realiza de manera sistemática” (Strauss & Corbin, 2016, p. 17). Y por ello, es importante mencionar en estos momentos la nota número 8 de la obra *Materia y memoria* escrita por Henri Bergson, donde afirma: “... los adjetivos son instantáneas en el plano de las cualidades; los sustantivos sobre el de las formas, y los verbos sobre los actos” (Bergson, 1960, p. 11)<sup>11</sup>. Los datos aquí analizados provienen de los sustantivos, *imagen-percepción*; los adjetivos, *imagen-afección* y los actos, *imagen-acción*.

De igual forma, la selección de la Teoría fundamentada está determinada por la naturaleza del problema que se investiga; puesto que es posible y deseable utilizar la metodología cualitativa en aquellas situaciones donde se desee explorar áreas en las que se tengan pocos o muchos resultados, y a pesar de ello se desee lograr conocimiento nuevo. Además “los métodos cualitativos se pueden usar para obtener detalles complejos de algunos fenómenos, tales como sentimientos, procesos de

---

<sup>11</sup> Esta nota es producto de la autocita del mismo Henri Bergson en su obra *La evolución creadora*, Claudio García y Cía. Editores, Montevideo, 1942)

pensamiento y emociones, difíciles de extraer o de aprehender por métodos de investigación más convencionales” (Strauss & Corbin, 2016, p. 21).

Así, la investigación cualitativa y, de manera particular la Teoría fundamentada, parte de un grupo de académicos en las ciencias sociales humanas, al que pertenece John Dewey, en cuyas obras, como: *Lógica. Teoría de la investigación. La experiencia y la naturaleza, El arte como experiencia* y *La busca de la certeza*, exponen la necesidad y posibilidad de fundamentar conceptos en los datos recabados en el trabajo de campo.

Al seleccionar esta perspectiva teórica, se asumen atributos personales como: desarrollo de la intuición, autenticidad y sensibilidad en el manejo de la información; con el propósito de producir nuevas formas de interpretación, comprensión, fundamentación y exposición del fenómeno estudiado. Para ello, se seleccionó de forma práctica el programa de cómputo especializado en investigación cualitativa, Análisis cualitativo por computadora, CAQDAS, por sus siglas en inglés: *Computing Assisted Qualitative Analysis Software*, Atlas. Ti, versión 8, lanzada al mercado el pasado mes de diciembre 2016, en inglés.

Ahora bien, desde diferentes paradigmas, como la fenomenología, el constructivismo o etnometodología, la Teoría fundamentada tiene tres componentes principales. Uno, los *datos*. Éstos provienen de los comentarios elaborados producto de la experiencia única e irrepetible de mirar la imagen fílmica *La jaula de oro*. Los comentarios fueron vertidos en el instrumento para recopilar información en las diferentes sesiones donde se exhibió el filme. Dos, todos los

*procedimientos* usados para interpretar, organizar y codificar los *datos*. Tres, los *informes escritos* aquí presentes.

A continuación, se describen cada uno de los componentes antes mencionados: datos, procedimientos e informes escritos con la intención de obtener una idea del significado implicado en la construcción de la teoría. En el primer acercamiento es necesario tener claridad en cada uno de los componentes. Responder con facilidad, la diferencia de cada uno. En un segundo acercamiento es conveniente "... darse cuenta de que estas formas de análisis de datos, en realidad se construyen unos sobre otros, y que la teoría incorpora aspectos de ambos" (Strauss y Corbin, 2016, p. 36). He aquí, estos tres momentos.

#### **4.1.1 Primero. La descripción**

La descripción se logra al mostrar de forma gráfica y detallada, "... sin devolverse para interpretar los acontecimientos o explicar por qué ciertos acontecimientos ocurrieron y otros no. En este caso, mostrar el instrumento para la recopilación de información; así como también aquellas imágenes referenciadas en las respuestas de los (AD).

#### **4.1.2 La organización conceptual**

Por su parte, el ordenamiento conceptual es la clasificación de los hechos y objetos "... en diferentes dimensiones explícitamente expresadas, sin que necesariamente se relacionen las clasificaciones entre sí para formar un esquema explicativo de gran envergadura" (Strauss y Corbin, 2016, p. 36). La organización conceptual de los datos en categorías se realizó siguiendo las definiciones de los conceptos siguientes: *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción*, explicados previamente en el capítulo II. Los grupos de discusión se realizaron con una

combinación de emociones. Por una parte, el impacto de las imágenes todavía hacía mella en el grupo y, por la otra, los alumnos-docentes (AD) evidenciaron el entusiasmo por participar en la actividad pos proyección bajo el nombre de *discusión social, conversación democrática*, como se indica líneas abajo.

### **4.1.3 Teorización**

El teorizar o trabajar con los datos, es la actividad orientada a construir, a partir de los datos, un esquema explicativo y sistemático donde queden explícitos los conceptos plasmados en oraciones que señalen las relaciones encontradas. La Teoría Fundamentada ofrece la oportunidad de explicar y de predecir hechos, sucesos, acontecimientos, con lo cual se proporcionan guías para la acción.

### **4.2 Investigación cualitativa-cuantitativa. Análisis de Significados**

Con la intención de describir un esquema útil para el Análisis del Significado de los conceptos, producto de los resultados aportados por los espectadores de la imagen fílmica en cuestión, aplicable y reproducible en otros espacios áulicos, se muestra el esquema de análisis elaborado por el comunicólogo español Dr. Manuel Martín Serrano, quien publica un texto bajo el título: *Un método lógico para analizar los significados con aplicación al estudio del lenguaje de la TV* (Martín Serrano, 1978, p. 21). Si bien, el esquema de análisis tiene aplicabilidad para el lenguaje de la TV, se decidió también lo es para las imágenes fílmicas como aquí se exhibe.

El Dr. Martín Serrano, doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, experto en los métodos lógicos y lógico-matemáticos para su aplicación en ciencias sociales, diferencia los métodos estadísticos usuales, donde únicamente aportan cierta clase de interacciones sociales: “aquellas que se refieren a las funciones de conjunción y de implicación (p. ej., análisis de



estructuras o variables latentes: modelos de correlación)” (Martín Serrano, 1978, p. 21). De ahí que, las medidas de dispersión y de tendencia central tengan como resultado un análisis de la intersección entre variables, donde es impropio otorgar un resultado sobre la causalidad del aspecto estudiado. Con esto, afirma Serrano: “... todas las medidas de dependencia que son posibles utilizando métodos estadísticos pueden efectuarse recurriendo a métodos lógicos, ya que las funciones estadísticas son un subcampo en el universo de las funciones lógicas” (Martín Serrano, 1978, p. 21).

Por la razón anterior, él afirma que existen funciones susceptibles de analizarse con un procedimiento lógico, “y que estadísticamente no serían abordables: en general, todas aquellas que derivan de la disyunción” (Martín Serrano, 1978, p. 21). Esta limitante del procedimiento es visible en el área de las ciencias sociales, en aquellas ocasiones en que se desea indagar las diferencias cualitativas entre tipologías, o cuando es necesario presentar resultados de discriminaciones producto de factores únicos o poco frecuentes. Dicho lo anterior, se describe el método de aplicación del análisis lógico de los conceptos escritos en el instrumento aplicado al finalizar la exhibición de la imagen fílmica *La jaula de oro*. El método contribuye a la indagación de los términos producidos por el pensamiento y la reflexión de los espectadores clasificados en cada una de las unidades educativas. Antes de iniciar el análisis vale hacer mención, según Serrano, que:

[...] cada término del lenguaje *denota* un cierto significado, sobre el que existe un consenso suficiente entre los usuarios: por ejemplo, «rojo», en contextos corrientes, designa antes que otra cosa una determinada franja de color. A la vez, cada término *connota* otros significados que comparte con otros términos distintos: por ejemplo, «rojo» remite en ciertos contextos de uso a «apasionamiento» o a determinadas ideologías políticas «de izquierdas» (Martín Serrano, 1978, p. 22).

Con ello, quedan establecidas las características de los términos denotación y connotación, y les adjudica varias denominaciones y, a la vez, los modifica en ligeramente semejantes. De esta forma,

el método consiste en "... idear un método que permita agrupar los adjetivos que comparten entre sí sus denotaciones, en un mismo campo, y en otro, u otros campos distintos, los que comportan otras denotaciones diferentes" (Martín Serrano, 1978, p. 22). Es oportuno aclarar que si bien el método de investigación lógico aquí presentado, también se ha utilizado el nivel estadístico de análisis. Con ello se está en posibilidad de comprobar cómo se nutre el análisis utilizando el método sugerido en estas líneas.

### **4.3 Diseño de instrumento**

Una vez que las categorías quedaron definidas, se procedió a diseñar la misma cédula para todos los niveles educativos y tipos de escuela, privada o pública. El instrumento para recopilar la información producto de la experiencia de mirar el filme, tiene tres preguntas, relacionadas con cada una de las categorías previamente descritas. (Ver Apéndice C). El instrumento o también llamado "cédula" elaborada para recolectar la información se diseñó en una hoja tamaño carta, de forma horizontal, y fue entregada a cada uno de los AD al finalizar la proyección.

### **4.4 Muestra**

Los sitios seleccionados para llevar a cabo el sondeo tuvieron la finalidad de conformar grupos heterogéneos de espectadores-docentes-alumnos (AD) en cuanto al nivel de estudios y rama de conocimiento. Esta heterogeneidad comprendió desde alumnos de nivel medio superior en el Instituto Politécnico Nacional (IPN) de nivel bachillerato, alumnos nivel licenciatura en la carrera de ingeniería mecánica, hasta docentes de nivel posgrado. De igual forma, la heterogeneidad se buscó en un centro educativo privado de nivel profesional en la carrera de pedagogía y, por último, docentes con una larga trayectoria académica en la UNAM.

Ahora bien, con esta variedad de respuestas se buscó alguna tendencia en las respuestas producto de haber visto la imagen fílmica *La jaula de oro*. La conversación posterior a la exhibición se orientó a fortalecer oralmente los comentarios plasmados en el instrumento entregado para tal efecto. Además, y no menos importante, con el sondeo se tuvo el objetivo de indagar acerca de la pertinencia del concepto *imagen-movimiento* y sus tres variantes: *imagen-percepción*, *imagen-afección*, *imagen-acción*. A continuación, se describe el perfil de cada uno de los sitios seleccionados para llevar a cabo la exhibición de la imagen fílmica *La jaula de oro*.

#### 4.4.1 CECyT-IPN 14. Luis Enrique Erro

En esta sede se recibieron 20 cédulas respondidas debidamente. Aquí no se tuvo oportunidad de llevar a cabo la discusión grupal. Los alumnos pertenecen al grupo 11 M7, a cargo de la Dra. Sara Jaramillo Politrón. Los alumnos mostraron interés y atención a lo largo de la proyección de la imagen fílmica.



*Cecyt. 14 Luis Enrique Erro.*

*Dra. Sara Jaramillo*

26 de octubre de 2015

En este centro educativo se imparten estudios de nivel bachillerato bivalentes en tres especialidades: Contaduría, Informática y Mercadotecnia, así como las especialidades de Contaduría en la modalidad a distancia o *campus virtual*. Esto no fue obstáculo para la información

plasmada en el instrumento asignado para la recolección de información. La sesión se realizó el 26 de octubre de 2015.

#### **4.4.2 ESIME-Zacatenco**

En el caso del grupo de la profesora Raquel Flores Delgado, de la Escuela Superior de Ingeniería Eléctrica y Comunicaciones, carrera de Ingeniería eléctrica y comunicaciones, se obtuvo la respuesta en 15 instrumentos de observación. El grupo se mostró interesado en ver completa la imagen fílmica *La jaula de oro*, y sus comentarios fueron de enorme utilidad para este sondeo preliminar con jóvenes de nivel licenciatura en el área de físico-matemáticas. La sesión se llevó a cabo el 12 de noviembre de 2015.

#### **4.4.3 UNAM. Cuatro docentes y dos profesionistas**

Se tuvo la oportunidad de concertar una sesión fílmica, a la que asistieron tres docentes con una larga trayectoria académica y, además, otra sesión con una docente de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) que ejerce la docencia en el área de Antropología social, y dos profesionistas egresadas de la UNAM, una de ellas labora en el Gobierno Federal y la otra se distingue por su compromiso activo y preocupación por la situación nacional actual. En las dos sesiones, en los dos grupos de la (UNAM-UAM), se mostraron interesadas y atentas a la problemática mostrada en la imagen fílmica *La jaula de oro*. Las invitaciones para esta actividad fueron los días 16 de julio y 19 de agosto de 2015, respectivamente.

#### **4.4.4 U. Iberoamericana. Grupo en carrera de Pedagogía.**

Las alumnas del quinto semestre de pedagogía de la Universidad Iberoamericana (UIA) y de forma similar a los profesores del IPN, quienes son a su vez alumnos en una asignatura de investigación

educativa impartida en el posgrado en el Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales (CIECAS-IPN), percibieron y le otorgaron un significado preponderante al concepto de solidaridad construido por los migrantes en su ruta hacia Estados Unidos. De igual manera, fue significativo para las alumnas aquellas múltiples imágenes donde se muestra a *Chauk* desear integrarse al grupo, o bien como lo apunta la conciencia cámara, la relación del indígena tzotzil con la naturaleza y con su cosmogonía. Esto es evidente por la función de la conciencia cámara al mostrar cómo las actividades vitales de *Chauk* no han muerto, la cosmogonía ha logrado pervivir, no obstante, el fuerte impacto de la cultura actual. Esto queda evidenciado por el comentario siguiente: “La solidaridad de *Chauk* en su contribución para su aceptación enseñó con el ejemplo”.

La *imagen-afección* de Juan barriendo y recogiendo los desechos de las reses en la empacadora norteamericana fue motivo de la reflexión siguiente: “... para qué hacer el viaje si el resultado, no es mejor”. Al finalizar la sesión se comentó que en sentido estricto no fue un viaje, fue llevar a cabo una aventura para llegar a un lugar donde estar en posibilidad de construir un futuro, realizar un sueño, soñar despierto. A solicitud de esta investigadora, y a través del Mtro. Rafael López, profesor de la carrera de Pedagogía, se hicieron las gestiones necesarias en la Universidad Iberoamericana para exhibir la imagen fílmica *La jaula de oro*, donde se aplicaron cinco instrumentos en la sesión, la cual se llevó a cabo la tarde del 28 de octubre de 2015.

#### **4.4.5 CIECAS-IPN. Grupo docentes como alumnos**

Por último, se tuvo la oportunidad de llevar al Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales (CIECAS-IPN) la imagen fílmica *La jaula de oro*, donde se respondieron 10 instrumentos, el 1 de diciembre de 2015. Este grupo, conformado por docentes de diversas áreas de conocimiento y bajo la responsabilidad de la Dra. Esperanza Lozoya, se mostró al igual que el

resto de los grupos de discusión: dispuesto a colaborar con la dinámica, la cual comprendió, primero, ver la imagen fílmica *La jaula de oro*, después responder el instrumento y, por último, llevar a cabo la discusión. La reunión para exhibir la imagen fílmica fue el día 1 de diciembre de 2015. Por último, cabe mencionar que la selección de los grupos fue determinada por la facilidad de llevarlo a cabo, en los espacios y el equipo necesarios.

#### **4.5 Grupos de discusión y el discurso social**

La técnica de grupos de discusión y discurso social se enfocó dentro del paradigma de la investigación cualitativa. De ahí que la responsable de este escrito, una vez seleccionada la imagen fílmica *La jaula de oro*, se hizo un lugar como sujeto y "... ocupó esta técnica para reflexionar junto con los alumnos" (Delgado y Gutiérrez, 1999, p. 289). Vale hacer mención de que en el grupo D.4.1 se obtuvo únicamente la información del instrumento aplicado; en el resto de los grupos, sí se llevó a cabo una discusión posterior a la exhibición de la imagen fílmica.

Es importante mencionar que esta técnica, como lo señalan los autores arriba mencionados, "... se trata, en definitiva, de mostrar una situación, reflexionando sobre sus condiciones de posibilidad y su consistencia, de modo que otro pueda ocuparla" (Delgado y Gutiérrez, 1999, p. 289). Ésta, como otras técnicas, se aprende como un oficio, no conduce a la estandarización ni a la formalización absoluta. Su validez se constata en que es una técnica llevada a cabo por investigadores sociales, que al igual que la entrevista, tanto abierta como en profundidad, y las historias de vida trabajan con el habla, y en este caso se complementó con la entrega escrita de la cédula solicitada, a la que debieron responder las tres preguntas relativas a cada una de los conceptos de análisis: *imagen-acción*, *imagen-afección* e *imagen-percepción*.

Con ello quedó plasmado tanto el comentario escrito como lo que se dijo –lo que alguien dijo en determinadas condiciones de enunciación–; por ello, está claro que la situación de grupo equivale, entonces, a situación discursiva tanto escrita como verbal.

Las etapas para llevar a cabo el grupo de discusión y el discurso social en cada una de las sedes aplicadas fueron:

1. Instalar el equipo para la proyección de la imagen fílmica *La jaula de oro*.
2. Declarar al grupo el objetivo de llevar a cabo esta práctica como trabajo de campo de la tesis doctoral de la responsable de la sesión.
3. Repartir a cada uno de los alumnos-docentes (AD) el instrumento preparado previamente. Una vez recogidos todos los instrumentos, se procedió a la discusión grupal.
4. Iniciar la discusión y el discurso social grupal con perspectiva democrática.
5. Una vez que el equipo estuvo preparado para iniciar la proyección, se le indicó al grupo lo siguiente: “La actividad que se llevará a cabo forma parte de la investigación práctica que ahora realizo en la tesis doctoral en Pedagogía, en la UNAM. Al finalizar la proyección, van a contestar un instrumento con unas preguntas muy sencillas y si el tiempo lo permite, platicaremos sobre sus impresiones personales”.
6. Lo anterior se efectuó siguiendo la propuesta conversacional, en la que el grupo de discusión partió de la imagen fílmica *La jaula de oro* como material común para sostener el intercambio verbal y sostener el debate en aquellos momentos significativos. La actividad se realizó de acuerdo con el “... modo radicular que Deleuze y Guattari señalan como propio de la comunicación democrática: hablas que se cruzan para tejer un consenso” (Delgado y Gutiérrez, 1999, p. 293).
7. Hacer el cierre a manera de colofón de la sesión.

## 4.6 Teoría Fundamentada

En las líneas precedentes se describieron tanto la epistemología como la pedagogía de las imágenes fílmicas. Ahora es el momento de relacionarlas con la práctica, a través de sus categorías y signos. En la heterogeneidad lograda, reside la riqueza de la diversidad de reflexiones y denominadores comunes a todas ellas. De las 54 cédulas aplicadas, se seleccionaron 5 de cada una de las escuelas, centros o unidades escolares, con lo que se obtuvo una muestra de 25 cédulas respondidas, las cuales conforman un total de 75 comentarios. Ahora bien, ¿cómo se llevó a cabo el análisis de estas 75 respuestas? El tratamiento fue el siguiente: de acuerdo con cada uno de los conceptos, se procedió al análisis cualitativo en gabinete, en cuatro momentos:

- 1) Selección de las respuestas donde la categoría quedó respondida de forma clara.
  - a. Aquellas derivadas en percepciones.
  - b. Aquellas derivadas en afecciones
  - c. Aquellas derivadas en acciones
- 2) Con el análisis conceptual de las respuestas, se seleccionó de la taxonomía Deleuze cada una de las imágenes representativas de cada categoría.
- 3) Con el objetivo de visualizar la relación imagen fílmica pensamiento en cada una de las ECU's, se elaboró un diagrama con los conceptos significativos en cada una de ellas.

Recordemos: no hay dualidad entre el movimiento y la imagen, como si la imagen se asentara en la conciencia y el movimiento en las cosas. No es así; ahora se tienen imágenes-movimiento, la verdadera experiencia personal e irrepetible de mirar una película, una imagen fílmica, como se le ha dado en llamar en este texto. El universo donde nos encontramos es un universo ilimitado de imágenes-movimiento, como lo llega a describir Henri Bergson en el capítulo uno *de Materia y*



*memoria*. Este universo ¡ilimitado de imágenes-movimiento! es *La jaula de oro*, obra creada por el cineasta Diego Quemada-Diez en 2013.

Es importante recordar lo expresado líneas arriba acerca de que la imagen o las imágenes fundamentalmente accionan y reaccionan, y son ellas las que reaccionan; es decir, "...la imagen es lo que acciona sobre otras imágenes y lo que reacciona a la acción de otras imágenes. La imagen sufre acciones provenientes de otras imágenes y reacciona" (Deleuze, 2009, p. 147).

¿Por qué sucede esto? ¿Por qué la *imagen-movimiento* es una imagen, por qué ese concepto «imagen»? De forma sencilla y llana, la imagen es lo que aparece. De ahí que nos quedemos con esta definición: **La imagen es lo que aparece**. La filosofía dice, desde diferentes concepciones, "lo que aparece es el fenómeno". Con ello tenemos el fenómeno, la imagen, es lo que aparece en tanto aparece y, por tanto, lo que aparece está en movimiento.

Esto es, en la pantalla cinematográfica aparecen las imágenes-movimiento. Recordemos la cita de Bergson: "... Llamo materia al conjunto de imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas con la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo" (Bergson, 2006, p. 37).

#### **4.6.1 Imagen-percepción. ¿Qué me interesó?**

Como se recordará, la percepción pura refiere a una percepción que existe en teoría y vive en cada persona. Esta hipótesis conduce a explicar la percepción consciente. Ahora bien, las imágenes contenidas en la percepción pura no están en posibilidad de presentarse, a menos que un objeto externo aparezca. Además, dentro de la percepción pura surge algo más, algo diferente, la

percepción consciente. No como brújula de las imágenes-movimiento, pero sí en cuanto a los intereses y necesidades de los pensamientos y reflexiones del individuo.

En un caso como en el otro, se supone que la percepción traduce los estados de la imagen en el sistema nervioso humano; estas percepciones dependen de los movimientos moleculares de la masa cerebral y se encuentran vinculadas inseparablemente con el resto del mundo material. Con esto, Bergson imaginó el sistema de centros neuronales con sus acciones y reacciones reales. Él intentó explicar que, en cada uno de estos centros de indeterminación, como él les llamó, actualmente centros neuronales, existen imágenes que están subordinadas a la percepción consciente, y ésta se encuentra obligada a producir reacciones ante su posición y variabilidad.

Por último, es importante mencionar que la percepción consciente se presenta con la intensidad de la acción, y si lo que menciona Bergson es correcto, se da en el momento preciso. Ejemplo: cuando Sara es descubierta como migrante mujer y se la llevan para no volver a verla, como percibieron la mayoría de los estudiantes, alumnos y docentes (AD).

De ahí que la imagen-percepción quede definida como *el conjunto de elementos que actúan sobre un mismo centro y varían con respecto a él*. Sin embargo, todavía falta por declarar lo más importante: Cuando se ve una imagen fílmica, no se está solo, se tiene a alguien más, y éste es la conciencia cinematográfica, la conciencia cámara dirigida por el director y su equipo. Considérese el movimiento del agua o unos pájaros volando en la lejanía, o bien a los pescadores que ayudaron a los migrantes a cruzar el río en el bote antes de llegar a la frontera Guatemala-México. "... Todas estas imágenes se confunden en una percepción única, un todo apetecible de la Naturaleza humanizada" (Deleuze, 2012, p. 38).

*Fotograma 13 Zopilotes arriba del basurero en Guatemala*



*La jaula de oro. Diego Quemada-Diez (2013)*

O bien como Deleuze afirma:

[...] lo que la escuela francesa encontraba en el agua era la promesa o la indicación de otro estado de percepción: una percepción más que humana, una percepción que ya no se obtenía de los sólidos, para la que el sólido ya no era el objeto, la condición, el medio. Una percepción más fina y más vasta (...), propia de un «cine-ojo» (Deleuze, 2012, p. 121)

Deleuze lo describe como conciencia cámara, que a partir de este momento se analizará con base en las respuestas obtenidas. Ahora, el espectador se encuentra ante imágenes objetivas y subjetivas, apresado en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia cámara que la transforma. Se trata de entender y de sentir ¿dónde está la cámara?, ¿qué hace?, ¿cómo lo hace?, ¿para qué lo hace? En síntesis, “la imagen-percepción encuentra un estatuto, como subjetiva, libre e indirecta, tan pronto como refleja su contenido en una conciencia cámara que se ha vuelto autónoma” (Deleuze, 2012, p. 114). La respuesta: *lo bonito de los paisajes no es importante para ellos; están enfocados en sobrevivir*, se obtuvo a través de la imagen-percepción, una idea clara de la intención de la conciencia-cámara; en cuanto a los paisajes, éstos son hermosos. Su entorno económico-social y educativo era muy precario. El contraste de la *natura* y lo social es evidente y es proyectada por la conciencia-cámara de forma elocuente.

Lo anterior le permite a Diego Quemada-Diez llevar la imagen-percepción al manejo de los diferentes momentos emocionales. Como se obtuvo en las diferentes respuestas: *se descubre que*

*la jovencita va disfrazada de hombre y se la llevan delante de sus amigos. La imagen que recuerdo es la impotencia y desesperación de sus compañeros al no poder hacer nada.* Este comentario es valioso; sin embargo, la percepción consciente tuvo tal intensidad que esta respuesta olvida que tanto Juan como *Chauk* se lanzan a golpear a los pandilleros y éstos los dejan lastimados y tirados en la tierra. En cambio, estas respuestas sí percibieron los dos momentos: cuando la descubren y cuando se llevan a Sara. *La impotencia y desesperación de Chauk cuando se llevan a Sara. El momento que interceptan el tren, un grupo de delincuentes que se llevan a Sara. Se descubre a la jovencita que va disfrazada de hombre y se la llevan delante de sus amigos.*

Quemada-Diez tuvo como objetivo hacer de la conciencia cámara una conciencia formal, estética. De ahí el compromiso de comprender ¿cómo se manifestó la percepción consciente a través del concepto *imagen-percepción*, obtenida en esta indagación preliminar? Además, no olvidar lo mencionado líneas arriba acerca de la percepción consciente: tomamos únicamente aquello que nos interesa por algún motivo. La siguiente *imagen-percepción* es un ejemplo claro de lo que líneas arriba se mencionó respecto a las clases distintas de imagen semisubjetiva, libre e indirecta del personaje. Y esto es importante tomarlo ahora, porque se encuentra en relación con los libros de Literatura y contemporaneidad estudiados por los jóvenes en la materia de Literatura I en el bachillerato.

Este texto de Quintana (2014), con asesoría pedagógica del Dr. en Educación Carlos Alejandro Zarzar Charur, declara lo siguiente respecto al texto narrativo, como aquel que cuenta una historia, presenta dos estilos, directo e indirecto: “...respecto a la manera en que el narrador manifiesta el discurso de los personajes, existen el estilo directo, el indirecto y el indirecto libre”.

[...] El estilo directo implica que el narrador reproduzca las palabras de los personajes como fueron emitidas; para ello recurre a la utilización de marcas como las comillas o el guion largo. (...) El narrador utiliza el estilo indirecto cuando da a conocer que el personaje se ha expresado, pero sin reproducir exactamente sus palabras. “*unto otro pensamiento sobre éste, como mantequilla sobre el pan tostado: ¿se había mirado Harriet Winslow en los espejos al entrar aquí?*” (Cita a Fuentes, 1993, p. 45) (...) Y, por último, el estilo indirecto libre significa que el narrador deje asentado que el personaje realizó un acto de habla, aunque no expresa lo dicho: “*Había contado alguno de aquellos cuentos a un amigo cuando venía a visitar la granja* (Cita a Dinesen, 1993, p. 43).

Con esto, la *imagen-percepción*, mostrada a continuación, encuentra un nivel particular como subjetiva, indirecta y libre como parte de la reflexión de la conciencia cámara. Lo importante ahora es ver la clasificación de los signos propuestos por Peirce, quien afirma que el «dicisingo» es una percepción dentro del cuadro de otra percepción. Para Deleuze, es “el estatuto de la percepción sólida, geométrica y física (Deleuze, 2012, p. 301). En esta *imagen-percepción*, ejemplo del tipo de imagen semisubjetiva, libre e indirecta de los personajes, ¿podemos imaginarnos lo que están pensando *Chauk* y Juan en la reja en la frontera Mexicali-Calexico? Aunque en las respuestas obtenidas en el instrumento no se hizo comentario respecto a esta imagen, por la importancia para la comprensión del concepto imagen-percepción, se trajo a colación

Fotograma 14 *Chauk* y Juan al llegar a la frontera con



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

A continuación, se realiza el análisis de cada uno de los tres conceptos principales y sus indicadores. Como se tomó líneas más arriba, la percepción es como aquello en lo que dirigimos la mirada, tiene algo que interesa, tiene un interés especial. Se centra la mirada en aquellas cosas con un interés especial. Esto condujo a una primera reflexión general de cuatro respuestas pesimistas, como: 1) *Para qué realizar este duro camino, si el futuro no es mejor*; 2) *Fue dura la realidad al llegar*; 3) *La desesperación y la tristeza de los migrantes ante tantas vicisitudes*; y 4) *Tres adolescentes que no tenían claro lo que realmente buscaban, solo vivían de una fantasía que todos creían*.

La *Duración* como tiempo nunca es idéntica a sí misma, como se mencionó líneas arriba. Bergson también llama a la *Duración* movimiento de lo vivido; en este caso, a lo vivido por los migrantes; y, a su vez, a la experiencia personal y única de los espectadores-alumnos-docentes al ver la imagen fílmica *La jaula de oro*, desde la individualidad de cada uno.

Ahora es el tiempo de exponer 20 de las reflexiones más representativas escritas en el instrumento y de las conclusiones derivadas en los diferentes grupos de discusión; así como la visualización del tipo de imagen correspondiente: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción, respectivamente. Se inicia con: 1) *Para qué realizar este duro camino, si el futuro no es mejor*; y esto, en sentido estricto, no es así: Juan consiguió trabajo digno, que le llevará a obtener semanalmente unos cuantos dólares. Él está ahora en posibilidad de cambiar por US\$ 1.00 su moneda de 13.00 quetzales. El pago por su trabajo le permite un poder adquisitivo mayor con este trabajo digno, como es el de miles y millones de migrantes en Estados Unidos. Son los trabajos

destinados a ellos. Juan ahora tendrá la decisión de quedarse en la empacadora o cambiarse a otro tipo de trabajo; él continuará su vida, su movimiento, su Duración.

Respecto a la siguiente respuesta 2) *Fue dura la realidad al llegar*, el comentario previo complementa al anterior. Sin embargo, Juan llegó enriquecido espiritualmente, porque su vida, su todo real, como continuidad indivisible, no está fragmentada. Su todo real no está cerrado, sólo artificialmente cerrado. El todo y la vida. Su todo real está abierto y no contiene partes, con excepción de un sentido especial, ya que no se divide sin cambiar de naturaleza en cada división; esto es el cambio cualitativo en el que Juan se mueve a través de su Duración, y éste es el sentido del todo espiritual y mental creado por el cineasta Diego Quemada-Diez, y quedó plasmado por la conciencia cámara en los sucesivos cambios cualitativos proyectados en la Duración o transcurso de la imagen fílmica *La jaula de oro*.

3) *La desesperación y la tristeza de los migrantes ante tantas vicisitudes*. Esta reflexión subsume a los tres tipos de imágenes: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. La relación de la *imagen-movimiento*, el cuerpo y el pensamiento queda plasmada en estas palabras.

4) *Tres adolescentes que no tenían claro lo que realmente buscaban, solo vivían de una fantasía que todos creían*. La *imagen-percepción* obtenida en esta reflexión condujo al grupo de discusión a pensar si ellos vivieron en la fantasía o no. El grupo no estuvo de acuerdo en ello, porque si bien la fantasía, como la utopía, es aquello que le respondió Galeano a un estudiante en Estados Unidos cuando le preguntó qué era la utopía:

[...] La utopía es como el horizonte, uno se acerca diez metros y él se aleja diez metros; avanzamos otros cien metros y él se aleja otros cien metros; volvemos a caminar mil metros y el horizonte siempre está a la misma distancia, ahora mil metros. El estudiante, con el sentido pragmático que caracteriza a los norteamericanos y que es tan bueno para algunas cosas, le dijo: “pero, entonces, la utopía no sirve para nada. Y Galeano respondió: ¿Cómo no?, sirve para caminar (Frase de Eduardo Galeano en múltiples espacios).

Y, en palabras de Bergson, es el movimiento, es la *Duración*, conformado por aquellas cosas que conducen al cambio, a la sucesión de movimientos, al cambio cualitativo. Por supuesto que ellos tres y todos los migrantes sobre el techo de *La bestia* persiguen un sueño despiertos, una fantasía, una utopía en busca de la construcción de un futuro, donde no padezcan hambre, soledad, violencia, miedo, etcétera. Todo ello conforma su *Duración* personal, como la última *imagen-percepción* de Juan con la vista en alto, hacia el horizonte.

Ahora se analizan los comentarios orientados a dar respuestas optimistas, como: 5) *El poder de la esperanza para cambiar su futuro*. Esto es elocuente. Ellos son jóvenes con el impulso necesario y la esperanza para cambiar su futuro, luchar por mejorar su calidad de vida con un trabajo digno. No decidieron ingresar al ejército de los grupos delincuenciales; buscan un futuro diferente. La imagen-percepción condujo al pensamiento orientado a luchar, como queda plasmado a lo largo de la imagen fílmica *La jaula de oro*.

6) *Hay mucho por hacer para resolver el fenómeno migratorio*. Esta *imagen-percepción* condujo a un pensamiento y a una reflexión clara, propositiva, orientada a la mejora de la situación migratoria de Centroamérica y México hacia Estados Unidos. La proyección de esta reflexión conduce a la generación de empleo masivo desde los países centroamericanos, como en el sureste mexicano y en general en todo el país. Parte de las propuestas es lograr una migración ordenada



como se lleva a cabo en el caso de Canadá, donde se tienen controles legales de tránsito a la demanda de cierto tipo y cantidad de trabajos dignos.

7) *Migrantes sobre los vagones en movimiento: esfuerzo, fortaleza, esperanza, agobio, etcétera*, además del peligro —por algo al tren se le denomina *La bestia*, por los múltiples accidentes ocurridos al tener que abordarlo en movimiento—, como quedó plasmado a lo largo de toda la imagen fílmica *La jaula de oro* en los momentos de correr para alcanzar al tren y subirse. Y tener que bajarse a causa del acecho de los grupos delictivos e incluso por la revisión de las autoridades federales migratorias y otras más. La única parada que bien valió la pena fue aquella en que las mujeres les ofrecen bolsas con agua y algo de comida, en las diferentes imagen-acción e imagen-percepción.

8) *La solidaridad y los lazos de amistad profunda que se pueden construir en condiciones adversas como las de la vida y trayectoria en la ruta de La bestia*. Esta idea percibe toda la afectividad construida en la situación adversa del trayecto hacia su destino *imagen-percepción*.

9) *Lo bonito de los paisajes, no son importantes para ellos, están enfocados a sobrevivir. Van absortos en su pensamiento en su lucha de sobrevivencia por encontrar un trabajo digno para ellos como jóvenes persiguiendo un sueño*. Esta reflexión y discusión grupal posterior condujo a la explicación siguiente. El contraste de lo social y lo natural es evidente en la conciencia cámara de Quemada-Diez, y esto fue expresado por una alumna de forma profunda y analizado en el grupo de discusión posterior. Esto se encuentra en relación con el montaje mismo creado por el cineasta y como el todo del que habla Bergson. Esto es, como quedó explícito anteriormente. “... no

confundir en todo, los “todos”, con conjuntos, porque éstos son cerrados, y todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado. Los conjuntos son conjuntos de partes” y éstas fueron partes proyectadas con imágenes de agua, cielo diurno, nocturno, paisajes diferentes en los diferentes puntos geográficos por donde transcurrió el trayecto, la Duración de *La bestia*. En esta reflexión de *imagen-percepción* fue plasmado lo que la creación de Quemada-Diez deseaba comunicar: el contraste entre el mundo natural y el mundo social fue percibido de acuerdo con lo expresado por Deleuze (2012) con respecto a Bergson:

[...] una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central privilegiada; una percepción será objetiva, tal como es en las cosas, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. (p. 116).

Por tanto, esta reflexión es pertinente para los casos de las diferentes imágenes donde se proyecta el agua, en el río, en la nieve; así como el desierto norteamericano, una vez que cruzaron la frontera Juan y *Chauk*.

10) *El cambio de actitud del chico que en un principio se comporta racista con el joven indígena, dado por las experiencias compartidas le hace ver que el color de la piel no lo hace diferente, se da cuenta de que los dos son frágiles y tienen sentimientos que los van uniendo a través del viaje y esto los hace fuertes para no rendirse.* Ésta fue una de las reflexiones con mayor número de comentarios similares de los (AD). La explicación se encuentra también en el concepto de *Duración*.

11) *La actitud de hermandad y compañerismo de Chauk cuando los agresores de Juan lo dejan herido, al defender a Sara. Chauk actuó solidariamente.* Al igual que el comentario anterior, quedó

evidencia tanto en el instrumento como en los grupos de discusión y en todos los (AD) que la conciencia cámara mostró a través de los tres conceptos una importancia significativa.

*Fotograma 15 Chauk carga a Juan*



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

A pesar de la realidad proyectada en *La jaula de oro*, las respuestas y las discusiones fueron propositivas y se orientaron a pensar positivamente, al reconocer, entre otros, estos aspectos: el poder de la esperanza, el esfuerzo, las fortalezas, la solidaridad, la hermandad, las múltiples enseñanzas de todos, etcétera, cada uno en su momento. Ahora bien, ¿por qué se presentan respuestas negativas y respuestas positivas?, ¿cuál es el sentido de unas y otras? Bergson ofrece la respuesta a través del concepto de *Duración*, porque él, como se menciona líneas arriba, analiza los estados anímicos y afirma que a éstos no puede asignárseles una magnitud.

Bergson analiza diversos estados psíquicos y comprueba la imposibilidad de asignar una magnitud allí donde no hay ni multiplicidad ni espacio; en nuestros procesos anímicos no encajan ni el tiempo de la tradición científica y filosófica, ni el espacio ni la causalidad: una nota musical nos la representamos en el espacio como más alta que otra nota o con una intensidad mayor que otra cuando, si meditáramos un poco, nos daríamos cuenta de que las diferencias son cualitativas y no

cuantitativas. En relación con la imagen fílmica, objeto de análisis, *La jaula de oro*, y el planteamiento anterior estamos de acuerdo en que no es posible asignarle un número ni a los estados de ánimo y sentimientos de sus protagonistas como tampoco al de nosotros al mirar esta imagen fílmica.

#### **4.6.2 Imagen-afección. ¿En qué me afectó?, ¿qué me movió?**

Deleuze declara: “La *imagen-afección* no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro” (Deleuze, 2012, p. 131). Como se recordará de líneas arriba, Bergson, en el primer capítulo de *Materia y memoria*, habló de una tendencia motriz sobre un nervio sensible; en otras palabras, una serie de micromovimientos del cuerpo sobre una placa nerviosa inmovilizada.

[...] Cuando una parte del cuerpo ha debido sacrificar lo esencial de su motricidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, éstos sólo tendrán principalmente tendencias al movimiento o micromovimientos capaces, para un mismo órgano o de un órgano al otro, de entrar en series intensivas. El móvil ha perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento de su expresión. Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos constituye el afecto (Deleuze, 2012, p. 132).

Deleuze se pregunta ahora: ¿Y no es esto lo mismo que un rostro en persona?, y se responde:

[...] El rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados. Y cada vez que descubramos en una cosa esos dos polos, superficie reflejante y micromovimientos intensivos, podemos decir: esa cosa fue tratada como un rostro, fue «encarada» o más bien «rostrificada», y a su vez ella nos clava la vista, nos observa... aunque no se parezca a un rostro (Deleuze, 2012, p. 132).

Lo que produce esta placa portaórganos, cuando descubrimos en una cosa esos dos polos, superficie reflejante y micromovimientos intensivos, se dice: “esa placa fue tratada como un rostro”.

Fotograma 16 *La Bestia*



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

Como quedó expresado en varias de las respuestas. 12) *Me afectó ver el tren llamado La Bestia y cómo tenían que arribarla los jóvenes, sobre todo porque algunos mueren en el intento o se lastiman, les han tenido que cortar una pierna o las dos.* En esta respuesta y reflexión verbal posterior en el grupo de discusión, se afirman los tres personajes que están presentes al ver una película. Los (AD), la memoria y la conciencia cámara del director de la imagen fílmica. El rostro del tren *La bestia* fue “encarado” o más bien “rostrificado”; a su vez, ella nos clava la vista; con la conciencia cámara, nos observa, sin importar que no tenga rostro humano, tanto en el momento cuando está por llegar a donde me encuentro, como cuando pasa con los migrantes subidos en el techo.

Fotograma 17 Migrantes arriba de *La Bestia*



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

Éstos son unos de los múltiples casos de la imagen-afección del primer plano mostrado en *La jaula de oro*, con la multitud de personas en el techo del tren *La bestia*, nombre dado al transporte utilizado por los migrantes de Centroamérica y México hacia Estados Unidos. Y esto se corrobora con las expresiones siguientes: 13) *Migrantes sobre los vagones en movimiento: esfuerzo, fortaleza, esperanza, agobio, etcétera*, o bien 14) *El tren La bestia, y los migrantes en el techo*.

Por su parte, Aumont afirma "... la fisonomía es, pues, la apariencia, el rostro de las cosas, de los seres, de los lugares, y la ventana de su alma. De estas prolíferas fisonomías, hay una absolutamente privilegiada: el rostro humano" (Aumont, 1998, p. 88). De ahí la dedicación del director de las imágenes fílmicas por seleccionar el rostro de las actrices y actores protagonistas de la obra, y de lugares y objetos para ser proyectados en el plano de inmanencia, o plano de materia, como la llama por Bergson, para designar al conjunto de imágenes-movimiento: colección de líneas o figuras de luz, serie de bloques de espacio-tiempo.

[...] Filmar un rostro es plantearse todos los problemas de la imagen fílmica, todos sus problemas estéticos y éticos. Éste es el lugar de privilegio que tiene el rostro humano y por lo tanto evidencia su sitio preponderante dado a una forma, el primer plano; y se entiende por éste como «la condición técnica del arte» cinematográfico (Aumont, 1998, p. 88).

De ahí que «primer plano» y «rostro» sean intercambiables, y lo que está en causa común es la operación que produce una superficie sensible y legible, a la vez que produce, como afirma Deleuze, una entidad. Además, el rostro intensivo se caracteriza por la potencia, no por la «cualidad». El rostro en primer plano es, entonces, una presencia del rostro en la imagen fílmica que perdura en lo emotivo, en lo afectivo. Por ello, por paradójico que parezca en estado puro “... el primerísimo plano es el pensamiento mismo del personaje proyectado sobre la pantalla. Es su alma, su emoción, sus deseos (Aumont, 1998, p. 99). Para Eisenstein “... una cucaracha filmada en primer plano parece más temible que una manada de elefantes en plano general” (Aumont, 1988, p. 99).

Fotograma 18 Uno de los rostros de *Chauk*



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

Fotograma 19 *Chauk* y su relación con la natura



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

Vemos el rostro de *Chauk*, tranquilo, orgulloso de sí mismo; no traza fronteras; desea integrarse; busca la amistad de sus compañeros. Primero intenta integrarse al grupo, les ofrece pozol, camina junto a ellos, advierte a Juan, Sara y Samuel del primer asalto de los policías, los desafía e intenta quitarles el arma.

Como parte de su origen tzotzil, su concepción de la vida lo lleva a comportarse con aquellos valores relacionados con la solidaridad, la lealtad, el compromiso. Su cosmovisión del cuerpo y la *natura* le permitió sanar a Juan con plantas recogidas del campo. Fue ejemplo de sus habilidades pedagógicas en un sentido amplio, al proponerse ser parte del grupo, adquiriendo los saberes de los “otros”, más allá de su lengua, de su cultura.

El reto superado por él fue pensar más allá de su frontera étnica. Él trató a Juan, Samuel y a Sara como iguales a él; no hizo ninguna diferencia, cómo sí lo hizo Juan. Cuando en un inicio Juan tuvo a *Chauk* enfrente por primera vez, lo vio, lo menospreció, lo humilló, lo hizo diferente desde la «otredad». Este concepto es ahora utilizado en las disciplinas como Sociología, Antropología para estudiar cómo se valora al otro en la medida en que carece de lo que tengo. El rostro de Sara frente



al espejo, transformada en muchacho joven fue referido dentro de los tres conceptos: *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción*, además fue citada de forma recurrente en las discusiones grupales posteriores.



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

¿Por qué? Es una imagen que contiene múltiples elementos de la conciencia cámara; al utilizar el espejo como confrontación y degradación de la persona, provoca síntomas de percepción, afección y acción y, por tanto, tiene relación con la triple vejación hacia la mujer: la primera por ser mujer, la segunda por ser migrante y la tercera por la violencia desatada ante su vulnerabilidad actual.

El rostro mostrado por la conciencia cámara llegó a ser trascendente en todos los grupos de EAD; quedó plasmado en respuestas como éstas: 15) *La joven (Sara a Osvaldo) que se transforma en hombre: cortarse el pelo, vendarse el pecho, tomar la píldora anticonceptiva*, o bien 16) *La necesidad de Sara de transformarse en hombre*; o bien quien expresó acertadamente 17) *Como mujer me conmueve el destino de Sara como la más vulnerable del grupo*. Esto es verdad y lo demostró fielmente la conciencia cámara de Diego Quemada-Diez.

Fotograma 21 Sara ve a los policías en Guatemala



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

Fotograma 22 Sara se despide de Samuel



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

Los diferentes rostros de Sara, la más vulnerable, demostraron su fortaleza y enormes cualidades humanas, como todas las mujeres protagonistas de esta imagen fílmica. La conciencia cámara fue elocuente en todos los momentos. Como ejemplo de ello, fueron mencionadas en diversas ocasiones la buena voluntad de las mujeres portadoras de agua y viandas para los migrantes, así como la violencia contra las mujeres atrapadas por los diferentes grupos delictivos en el camino

Fotograma 23 Sara y *Chauk* aprendiendo a comunicarse



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

La imagen-afección, donde Sara y *Chauk* deciden aprender uno del otro, es una de las imágenes memorables. Esto bien recuerda aquellas reflexiones acerca de Joseph Jacotot, maestro y filósofo, en su exilio en los Países Bajos en las postrimerías del siglo XIX. Él fue invitado a impartir clases de holandés, lengua de la que no tenía el dominio necesario para enseñar a un grupo de jóvenes franceses que tampoco conocían la lengua de él. Les movía únicamente la motivación para aprender de él; el problema fue resuelto con un libro bilingüe de *Telémaco*. En el caso de Sara y *Chauk*, la situación fue resuelta por ellos mismos, utilizando todas sus habilidades.

#### **4.6.3 Imagen-acción. ¿Qué acciones recuerdo?**

La imagen-acción es el cine del comportamiento de todas las imágenes, y esto impacta en el esquema sensorio-motor particular de cada uno de los (AD). Dentro de la taxonomía elaborada por Deleuze, se considera que *La jaula de oro* se clasifica dentro del concepto de imagen-acción, en la modalidad de S-A-S'. Como se recuerda, ésta va de una situación a la situación transformada por medio de la acción.

Tiene dos polos, o signos, el primero conduce sobre todo a lo orgánico, al esquema general de la narración. Ejemplo de ello es el *synsigno* de Peirce, o la fuerza o el acto englobante para Deleuze, caracterizado como el conjunto de cualidades y potencias en un estado de cosas o en un espacio-tiempo determinado y constituyen desde ese momento un *medio real* alrededor de un centro, una situación con respecto a un sujeto.

Esto queda demostrado en la relación entre los medios y los comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan con todas las variedades de esa relación. Esto es, como un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el medio, con la distancia por recorrer —más de 3 000 kilómetros—, duelo con los obstáculos en el camino, el ejército, los grupos delictivos a lo largo de todo el trayecto, y, como último duelo, el encuentro con la *Border Patrol*. Todo esto fue proyectado en la Duración de la narración en el poema épico *La jaula de oro*.

El segundo, llamado *binomio*, designa lo activo, todo duelo; es decir, aquello que en la imagen-acción es propiamente activo. *La jaula de oro* contiene diferentes situaciones-acciones particulares, así como acciones que conducen a situaciones particulares como parte de la narración general, considerada como poema épico, por la riqueza de elementos en cada una de ellas. Entre los diferentes géneros cinematográficos, se considera la imagen fílmica *La jaula de oro* un poema épico, porque contiene todos los elementos narrativos propios de la épica, género apreciado por los jóvenes, ya que los protagonistas son héroes que deben recuperar valores sociales y culturales, que han perdido por diferente tipo de acciones de sus enemigos mediante empresas arriesgadas; es decir, comprometen su vida, pierden batallas, mas no la guerra.

El final de *Chauk*, aniquilado por la *Border Patrol*, fue otra de las imágenes-afección más citadas y comentadas en los grupos de discusión. Lamentablemente esto es cierto, la criminalización de los migrantes por el delito de cruzar la frontera en búsqueda de trabajo digno.

*Fotograma 24 Chauk y Juan caminan en el desierto en Estados Unidos*



*La jaula de oro* Diego Quemada Diez 2013

Los dos rostros de Juan, al inicio con la mirada al suelo y la expresión de su rostro al salir de la empacadora, muestran un par de imágenes-afección en la imagen fílmica *La jaula de oro*. Al inicio camina pensativo y decidido a emprender la ardua travesía. En su pensamiento ya es héroe, decidió construir su futuro, la sociedad actual se lo niega. Si se queda en su lugar de origen, en los suburbios de la capital guatemalteca, ésta no le ofrece trabajo digno.

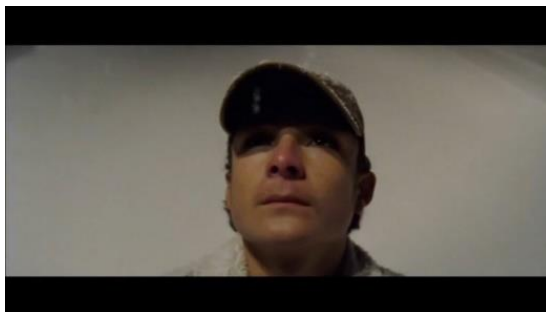
*Fotograma 25 Juan decidido a salir de Guatemala rumbo a Estados Unidos*



*La jaula de oro*. Diego Quemada Diez 2013

En la *imagen-afección* final, con el rostro levantado, perdió a Sara, no sabe de ella, y a su compañero y amigo Chauk le disparó la *Border Patrol*. Concluyó su sueño; ahora le resta soñar despierto en Estados Unidos y proseguir su *Duración*.

Fotograma 26 Juan mira al cielo, su último rostro. Toma final.



*La jaula de oro.* Diego Quemada-Diez (2013)

El rostro de Juan es intensivo; pasó por varias cualidades, potencias; supo expresar potencias puras; logró que los (AD) también pasaran por diferentes potencias. Así, cada rostro se distingue por sus características particulares; en esta medida, es socializante porque se manifiesta en lo social fácilmente. Y también es relacional o comunicante; asegura no solo la comunicación entre personas, sino también para una misma persona, el acuerdo interior entre su carácter y su desempeño. Ahora Juan ve arriba a lo lejos, no está solo, lo acompaña su memoria, sus recuerdos, su Duración. Su rostro es intensivo, reflexivo y reflejante de un pasado, un presente y un futuro

## **4. 7 Escuelas, centros y unidades**

### **4.7.1 CECyT 14**

La generación de pensamiento quedó identificada en los conceptos de “impotencia”, “no poder hacer nada”, ante un problema que va en aumento, y los sentimientos, como desesperación, desolación y respeto, representados por *Chauk*, Sara y Juan, y las acciones como el deseo de integrar al grupo y comunicarse con *Chauk*. (Análisis conceptual No. 1. CECyT Análisis conceptual).

En este grupo, conformado en su mayor parte por alumnas, el personaje central fue Sara, por concentrar en ella una variedad de emociones y sentimientos, desde aquellos en los que ella intenta en varias ocasiones integrar al grupo y en su interés por comunicarse con *Chauk*; así como su problemática planteada al inicio de la necesidad de transformarse en hombre y con ello estar en posibilidad de realizar la travesía hacia Estados Unidos. También fueron significativos los comentarios a la maestra a cargo del grupo donde se llevó a cabo la exhibición, interrogándola: ¿cuál había sido el destino de Sara?, ¿adónde se la llevaron?, ¿la violaron?, ¿qué le pasó?

Fue relevante también cómo una alumna identificó y comparó la problemática de supervivencia de los migrantes y la de ella, al expresar: “Todos tenemos objetivos, ellos llegar a Estados Unidos, nosotros terminar la prepa”. Y de igual manera la conciencia cámara de Quemada Diez fue identificada por una alumna, quien apreció la belleza natural de los paisajes y el mundo desolador en el que viven los migrantes en su ruta hacia Estados Unidos.

#### **4.7.2 ESIME-IPN-Zacatenco**

En este grupo, conformado en su mayor parte por varones, también el personaje central fue Sara, por la variedad de imágenes-acción en las que participa. Ella tiene diversos momentos con un alto impacto afectivo y sentimental. Y quedó expresado en las imágenes-acción siguientes: “El comportamiento y actitud para integrar el grupo”; “Su necesidad de transformarse en hombre: cortarse el pelo, tomar pastillas anticonceptivas sabiendo que puede ser violada”, etc. Y su sensibilidad para identificar a *Chauk* como un migrante más como ella, a quien desde un inicio sintió como un amigo.

En este grupo de alumnos del nivel licenciatura de una carrera de ingeniería fueron percibidos de manera significativa los temas de solidaridad, lazos de hermandad e integración grupal que llegan a construir los migrantes en su camino hacia Estados Unidos. (Esquema No. 2. ESIME Análisis conceptual). Esto quedó demostrado en la discusión posterior a la exhibición de la imagen fílmica *La Jaula de oro*.

Estos lazos de hermandad son producto, como lo señala un alumno: “solidaridad, lazos de hermandad contruidos por la violencia a la que son sujetos los migrantes” y, en otro caso: “solidaridad, lazos de amistad profunda construida por las condiciones adversas en la trayectoria de *La Bestia*”. El grupo aprobó la selección de esta imagen fílmica y concluyó: “Esta temática fue un buen medio para conocer esta realidad y sensibilizarse con ella”. (Análisis conceptual No. 2. ESIME Análisis conceptual).

#### **4.7.3 UNAM - UAM**

Por su parte, las cinco docentes de esta unidad académica, procedentes de las carreras de medicina, pedagogía y una de ellas docente en la carrera en Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, reflexionaron con un pensamiento crítico y una mirada analítica. El lugar preponderante lo ocuparon las imágenes dentro de la taxonomía de Deleuze como las diversas modalidades de imagen-acción representada a través del crimen organizado; así como las diferentes experiencias de violencia por parte de la policía y las autoridades migratorias y del ejército. Esto se muestra en afirmaciones como las siguientes: “me afectó la vulnerabilidad y los riesgos de los migrantes jóvenes, mujeres e indígenas y las redes de complicidad con el crimen organizado”. (Análisis conceptual No. 3. UNAM Análisis conceptual). De igual manera, tuvieron



un impacto las diferentes modalidades de la clasificación de la imagen-afección: “el asesinato del indígena tzotzil como si fuera un animal en el país vecino” y las demás imágenes-afección conducidas por la conciencia cámara, al manejo de las emociones y a la proyección de los diversos valores humanos mostrados en esta imagen-fílmica. Vale hacer mención de la imagen-afección donde un miembro de la patrulla norteamericana le apunta a *Chauk* y una imagen de Eisenstein

Fotograma 27 Ivan el Terrible. Sergei Eisenstein (1898-1948)



Fotograma 28 Un Border Patrol apunta a *Chauk*



*La jaula de oro* Diego Quemada-Diez (2013)

En este caso, al finalizar la sesión fílmica quedó esta conclusión: “Falta mucho por resolver respecto al problema migratorio”.

#### 4.7.4 IBERO

Las alumnas del quinto semestre de pedagogía de la Universidad Iberoamericana (UIA) y de forma similar a los profesores del IPN, quienes son a su vez alumnos en una asignatura de investigación educativa impartida en el posgrado en el Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales (CIECAS-IPN), percibieron y le otorgaron un significado preponderante al concepto de solidaridad construido por los migrantes en su ruta hacia Estados Unidos. De igual manera, fue

significativo para las alumnas aquellas múltiples imágenes dónde se muestra a *Chauk* desear integrarse al grupo, o bien como lo apunta la conciencia cámara, la relación del indígena tzotzil con la naturaleza y con su cosmogonía. Esto es evidente por la función de la conciencia cámara al mostrar cómo las actividades vitales de *Chauk* no han muerto, la cosmogonía ha logrado pervivir, no obstante, el fuerte impacto de la cultura actual. Esto queda evidenciado por el comentario siguiente: “La solidaridad de *Chauk* en su contribución para su aceptación enseñó con el ejemplo”. (Análisis conceptual No. 4. IBERO Análisis conceptual).

La imagen-afección de Juan barriendo y recogiendo los desechos de las reses en la empacadora norteamericana fue motivo de la reflexión siguiente: “... para qué hacer el viaje si el resultado, no es mejor”. Al finalizar la sesión se comentó que en sentido estricto no fue un viaje, fue llevar a cabo una aventura para llegar a un lugar donde estar en posibilidad de construir un futuro, realizar un sueño, soñar despierto.

#### **4.7.5 CIECAS-IPN**

El grupo conformado por docentes y alumnos del curso de investigación educativa indicaron de forma contundente los lazos de solidaridad y hermandad, a pesar de todas las vicisitudes que se van construyendo a lo largo de la Duración en su trayecto en *La Bestia*. El comentario siguiente es ejemplo de lo anterior: “Percibí sentimientos de desolación, enojo, tristeza, alegría, esperanza, sufrimiento, hermandad, solidaridad, compañerismo en busca de una nueva forma de vida”. La imagen-afección más citada fue aquella con los migrantes arriba del tren en movimiento *La Bestia*. Con ello, se recuerda que el cine no es simplemente la cámara, también es el montaje, uno de los cinco componentes fundamentales. El resto son la imagen, la narración, la música y los efectos especiales.

Así como, el momento en que aparece el Padre Solalinde y el grupo de mujeres en el camino otorgándoles agua y algunos alimentos. Esta imagen fílmica llevó a la reflexión grupal acerca de que: “De la migración, como fenómeno mundial, se tiene poca conciencia de sus causas y consecuencias” (Análisis conceptual No. 5. CIECAS), y esto se evidencia en la respuesta siguiente: “Tres adolescentes que solo vivían de una fantasía”.

#### **4.8 Método lógico para análisis de significado**

Como se mencionó en el apartado 4.2 el *Método lógico para analizar los significados*, fue llevado a la práctica en análisis para contenido de televisión por el Dr. Manuel Martín Serrano. Este mismo procedimiento se aplicará a los resultados obtenidos en la imagen fílmica *La jaula de oro*. La información gráfica se presenta en el apartado bajo el encabezado de Tablas. He aquí el análisis e interpretación en cada uno de los espacios educativos donde la muestra se llevó a cabo.

##### **4.7.1 CECyT 14-IPN**

En el CECyT 4 en el IPN, los jóvenes espectadores de nivel medio superior reportan porcentajes más altos en cuanto a la *imagen-afección* y a la *imagen-situación*. (Tabla 11). Esto quedó demostrado en las respuestas de: imagen-acción: S-A-Se imagen-percepción: “... la impotencia de no poder nada en cuanto al desempeño de los personajes”. La tensión de los rasgos expresos en un 100%. El desempeño de Sara en su transformación de Sara en Osvaldo y su desaparición tuvo un impacto fuerte entre la mayor parte del grupo constituido por jovencitas entre 17 y 20 años. El 100% de los rasgos expresos sin valencia, relativo a normas y valores se fijó en la imagen-percepción. Esto se explica por la percepción hacia los migrantes. ¿Están ellos en lo correcto en

su decisión a viajar hacia los Estados Unidos o no? Y se evidencia en la respuesta "... la impotencia de no poder hacer nada".

**Tabla 1 Rasgos expresos CECyT 4 IPN**

Rasgos expresos	Tipos de imagen	Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	39%	15%	46%
Normas y valores	Imagen-percepción	0	0%	100%
Situación	Imagen-acción	6.2%	0%	93.7%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

#### **4.7.2 ESIME-IPN-Zacatenco**

En ESIME-Z el grupo de jóvenes de la carrera de ingeniería de ambos sexos los tres tipos de imágenes tuvieron una distribución similar. No obstante, la imagen-acción obtuvo un 70%. Esto es importante porque si se recuerdan los diferentes niveles de la imagen-acción se dividen en: Situación-Acción-Situación (S-A-S'), o bien Acción-Situación-Acción (A-S-A'). Esto implica su atención a las situaciones y acciones; así como a las acciones y situaciones del filme. Lo demuestran sus respuestas respecto a las acciones de Sara para integrar al grupo y los lazos de solidaridad que logran construirse en el trayecto hacia los Estados Unidos.

**Tabla 2 Rasgos expresos ESIME-IPN Zacatenco**

ESIME-Z IPN	Tipos de imagen	Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	8.3%	50.0%	41.6%
Normas y valores	Imagen-percepción	54.5%	0%	45.4%
Situación	Imagen-acción	12.5%	18.7%	68.7%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

### 4.7.3 UNAM – UAM

El grupo de docentes reflexionó y generó pensamiento crítico a partir de las diferentes situaciones de las imagen-acción (S-A-S´) y (A-S-A´) 60%, donde percibieron en un 46% los rasgos expresos positivos desempeñados en el papel de cada uno de los personajes del filme. En contraste con 44% de rasgos expresos negativos producto de la vulnerabilidad de los jóvenes migrantes por parte del crimen organizado y la vigilancia del Estado.

**Tabla 3 Rasgos expresos UNAM-UAM**

Rasgos expresos	Tipos de imagen	Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	38.8%	44.4%	16.6%
Normas y valores	Imagen-percepción	46%	30.7%	23%
Situación	Imagen-acción	10%	30%	60%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

#### 4.7.4 UIA Ciudad de México

En la Universidad Iberoamericana (IBERO) el grupo conformado por alumnas de la carrera de Pedagogía, último semestre el 66% lo ocupó el total de rasgos expresos sin valencia correspondientes a la imagen-acción. Esto indica al igual que el grupo de ESIME-Z, son las acciones y las situaciones a las que dan lugar lo que mantiene el interés por el filme. ¿Y en especial a la duda, si los migrantes están en lo correcto o no? Las normas y valores se dividen en 64% positivos y en 50 negativos. He aquí un resultado evidente. Con ello, la imagen-percepción centrada en el fenómeno migratorio de la joven Sara y los lazos de solidaridad resultaron preponderantes.

**Tabla 4 Rasgos expresos. Universidad Iberoamericana**

Rasgos expresos	Tipos de imagen	Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	9%	16%	13%
Normas y valores	Imagen-percepción	64%	50%	20%
Situación	Imagen-acción	27%	33%	66%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

#### 4.7.5 CIECAS IPN

En el grupo en CIECAS IPN, conformado por docentes integrantes de la asignatura de investigación educativa, reportó el 87.5% de los rasgos expresos sin valencia correspondiente a la imagen-afección. Esto se evidencia en el resultado positivo de la imagen-percepción mostrada en el hermandad, compañerismo, solidaridad y sentimientos positivos de los migrantes. Ver (Análisis conceptual No. 5. CIECAS). La imagen-afección mostrada en los rostros y la imagen-acción lograron resultaron evidentes en los datos de rasgos expresos sin valencia. Sin embargo, los rasgos

expresos sin valencia en cada uno de los tipos de imagen demuestran una actitud de duda respecto al desempeño de la migración de los jóvenes hacia los Estados Unidos. No obstante, en el trayecto se construyen lazos de solidaridad mostrados en el 55.5% de los casos analizados.

**Tabla 5 Rasgos expresos CIECAS -IPN**

Rasgos expresos	Tipos de imagen	Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	0%	12.5%	87.5%
Normas y valores	Imagen-percepción	55.5%	27.7%	16.6%
Situación	Imagen-acción	15.0%	15.0%	70.0%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

A través de los tres tipos de imágenes: queda una reflexión general a manera de pregunta. ¿Vale la pena para los migrantes hacer la travesía hacia los Estados, no obstante, se construyen lazos de hermandad, solidaridad y compañerismo en el trayecto? Por supuesto, que sí, a pesar del bajo porcentaje de migrantes exitosos. La imagen fílmica mostró que, de cinco jóvenes, uno claudicó en la frontera con México y los otros cuatro, únicamente consiguió un trabajo en ese país. Esta situación conduce a otras reflexiones y a continuar la investigación sobre este fenómeno narrado en *La jaula de oro*, fenómeno con múltiples áreas de estudio poco conocidas; las cuales le ofrecen a la pedagogía y demás campos de conocimiento la oportunidad de actuar y cambiar la situación de los migrantes jóvenes hacia los Estados Unidos.

## Conclusiones

La concepción filosófica de Henri Bergson a través de sus conceptos de: imagen, materia y luz proporciona la explicación para comprender la relación cine-pensamiento. Bergson ofrece la fundamentación del fenómeno cinematográfico en relación con el cuerpo, con el pensamiento. Tanto el concepto de Duración como el de Movimiento y sus Tres Tesis sobre el Movimiento lo guían en esta disertación.

La concepción filosófica desarrollada por Henri Bergson, en *Materia y Memoria* es en sí mismo un universo de imágenes, pero como él lo subraya en diversas ocasiones, no de aquellas imágenes de un sujeto que representa el mundo, sino de imágenes por ellas mismas, en sí mismas, imágenes inmanentes como él las llama, aquellas que no esperan, ni tampoco dependen de la vida humana. Estas son las imágenes que forman para él, un universo material en un cambio continuo que en acuerdo con Gilles Deleuze, se produce a través del cine, de sus imágenes fílmicas.

Al considerar desde esta concepción, a la imagen ahora con Henri Bergson y el cine ésta forma parte de la realidad material y del plano de inmanencia, esto es el campo de la exterioridad que funciona como el área trascendental del pensamiento. La imagen fílmica, la imagen cinematográfica, a la vez dinámica y temporal, se torna así en la imagen del pensamiento que huye de todo dogmatismo como lo nombra Gilles Deleuze.

Gilles Deleuze también filósofo francés continua con el estudio de los conceptos de imagen, movimiento y tiempo en la obra de Bergson construye sus conceptos de *imagen-movimiento* e



*imagen-tiempo*, útiles para proponer una taxonomía de las imágenes fílmicas. Esta clasificación, se considera relevante en especial en sus conceptos de: *imagen-percepción*, *imagen-afección* e *imagen-acción* proyectados a través de la conciencia-cámara del cineasta.

La taxonomía fílmica de Gilles Deleuze propuesta y aplicada en una indagación preliminar promete constituirse en una estrategia de enseñanza-aprendizaje, por sus elementos, tanto pedagógicos como didácticos para llevarse a las aulas y con ello promover el desarrollo de las habilidades visuales útiles para toda formación académica.

Gilles Deleuze afirma: el filósofo trabaja con ideas, el cineasta con imágenes y la taxonomía aquí descrita y aplicada ofreció la oportunidad de ser capaces de pensar con imágenes en un fenómeno contemporáneo de trascendencia para toda área de conocimiento y en especial para la pedagogía como aquella disciplina orientada a la comprensión crítica del mundo actual. La pedagogía tiene ahora esa oportunidad insoslayable.

El trabajo empírico, analizado a través de *La Teoría fundamentada* de Anselm Strauss y Juliet Corbin además del Método para el Análisis de Significado sobre rasgos expresos desarrollada por Manuel Martín aportan elementos para su replicabilidad. Con estas líneas se abren múltiples preguntas y áreas de conocimiento como es el caso de las neurociencias interesadas en el fenómeno de la neuro imagen como lo demuestra la obra de Patricia Pisters de la Universidad de Stanford, *The neuro-image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* entre otros.

## Referencias bibliográficas

- Alarcón, F. N. (2016). En tránsito hacia una percepción maquina: Las implicaciones de la conciencia-cámara y el pensamiento propiamente cinematográfico en Gilles Deleuze. *ESOCITE*, [http://www.esocite2016.esocite.net/resources/anais/6/1472129613\\_ARQUIVO\\_FranciscaNeve nkaAlarcon.pdf](http://www.esocite2016.esocite.net/resources/anais/6/1472129613_ARQUIVO_FranciscaNeve nkaAlarcon.pdf).
- Álvarez Asián, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasía*, 95-111.
- Amar, V. (mayo-agosto de 2009). El cine en la encrucijada de la educación y el conocimiento. *Enlace. Revista venezolana de Información, tecnología y conocimiento*, 6(2).
- Anselm, S., & Juliet, C. (1998). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Arizmendi, L. (2011). *Horizontes de la vuelta de siglo*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- Aumont, J., & Michel, M. (1998). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Ayer, A. (1965). *El Positivismo Lógico*. México: F.C.E.
- Balcárcel, J., Bunge, M., Cueva, A., Durán P., S., Esquivel, J., Gould, C., . . . Ramírez, C. (1976). *La filosofía y las ciencias sociales*. México: Grijalbo, S. A.
- Barrón Tirado, C., & Valenzuela Ojeda, G. (2013). *El posgrado. Programas y prácticas*. México: UNAM.
- Bergson, H. (1911). *Matter and Memory*. New York: Swan Sonnenschein & Co., Lim. .
- Bergson, H. (1963). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Bergson, H. (1976). *El pensamiento y lo moviente*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- Bergson, H. (1985). *La risa*. Madrid: SARPE.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. (A. P. Gráficas, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Bergson, H. (2015). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Sígueme. Obtenido de <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/Bergson-Henri-Ensayos-sobre-los-datos-inmediatos-de-la-conciencia.pdf>
- Bergson, H. (25 de Junio de 2016). *Introducción a la metafísica*. Obtenido de Scribd.com: <https://es.scribd.com/doc/249785284/Bergson-Henri-Introduccion-a-La-Metafisica>
- Bérmudez, B. (enero-diciembre de 2008). El cine y el video: recursos didácticos para el estudio y enseñanza de la historia. *Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*(13), 101-123.
- Bloch, E. (s.f.). *El principio de esperanza*. Obtenido de <file:///C:/Users/Aida/Documents/2016/UNAM%20Doctorado/UNAM%20Doctorado/Hacia%20la%20candidatura/bloch-principio-esperanza-II.pdf>

- Bobbio, N., & Mateucci, N. (2003). *Diccionario de política* (Vol. Tomo II). México, D. F.: Siglo XXI.
- Calhoun, C., & Solomon, R. (1989). *¿Qué es una emoción?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Calhoun, C., & Solomon, R. (1992). *¿Qué es la emoción? Lecturas clásicas de psicología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V. .
- Campana, J. A. (1997). Pensando con el cine: Deleuze y teoría del cine. (D. N. Rodowick, Ed.) *Iris*, 23.
- Carro, N. (1998). Expresiones y representaciones de la violencia en el cine. En A. S. Vázquez (Ed.), *El mundo de la violencia* (págs. 419-426). México: UNAM. FCE.
- Castañeda Rodríguez Cabo, F. (1991). Crisis y calidad de vida. Algunas tesis contra la autodestrucción. (U. A. Iztapalapa, Ed.) *Ciudades. Análisis de la coyuntura, teoría e historia urbana*, 52-61.
- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990. Carta a Serge Daney: Optimismo, pesimismo, y viaje*. En *Conversaciones 1972-1990* (M. Joughin, Trans., pp. 65-80). (C. U. Press, Ed.) Recuperado el 2017, de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS: [www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS](http://www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS).
- Deleuze, G. (2008). *Dos Regímenes de Locos*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2011). *CINE II Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2012). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2013). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2014). *CINE 1 Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (11 de Junio de 2016). Obtenido de Scrib: <file:///C:/Users/Aida/Downloads/285014945-Deleuze-Dos-Regimenes-de-Locos-pdf.pdf>
- Deleuze, G. (s.f.). Bergson, 1859-1941. *Pre-Textos*.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Delgado, J. M., & Gutiérrez, J. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, S. A.
- Díaz, E. (2014). *Gilles Deleuze y la ciencia. Modulaciones epistemológicas II*. Buenos Aires: Biblos.
- Domínguez Sánchez, M. (julio-diciembre de 2000). La imaginación y el problema de lo imaginario. *Nómadas*(2).
- Donoso Pinto, C. (2014). El cine como herramienta de emancipación: modelos de aproximación al "tercer elemento" propuesto por Jacques Rancière. En L. Zavala, *Cine y Educación: de la teoría a la práctica* (págs. 13-22). Morelia: Tipos Gráficos Editorial & Comunicación.

- Dosse, F. (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari, biografía cruzada*. Buenos Aires: F.C.E.
- Durán Amavizca, N. (2015). *Pedagogía de lo corporal: el aprendizaje de las emociones en los niños*. México: Bonilla Artigas Editores S. A. de C. V.
- Eisenstein, S. (2006). *La forma del cine*. México: Siglo XXI .
- Eisenstein, S. (2013). *El sentido del cine*. México: Siglo XXI.
- Ferreira Mayrink, M. (Marzo de 2016). *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Obtenido de Universidad de Palermo:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=11477&id\\_libro=545](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=11477&id_libro=545)
- Ferreira Mayrink, Mónica; (18 de Noviembre de 2016). *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Obtenido de Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires.:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_publicacion.php?id\\_libro=545](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=545)
- Ford Coppola, F. (16 de Julio de 2015). Coppola habló del futuro del cine con jóvenes en Cuba. *La Jornada*, pág. 8a.
- Francois, D. (2009). *Guilles Deleuze y Félix Guatari. Biografía cruzada*. Buenos Aires: F.C.E.
- Galeano, E. (2008). *Espejos*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Garaudy, R. (1965). *Perspectivas del hombre*. Buenos Aires: Platina.
- García B., F. J. (2009). Bienvenido mister cine a la enseñanza de las ciencias. *Eureka. sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*, 6(1), 79-91.
- García Morente, M. (2016). *La filosofía de Henri Bergson*. (H. d. Morente, Ed.) Madrid, España: Ediciones Encuentro, S. A. Obtenido de <https://www.scribd.com/read/282773532/La-filosofia-de-Henri-Bergson>
- Gorz, A. (1998). *Misérias del presente, riqueza de lo posible*. México: Paidós.
- Gramsci, A. (1958). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Lautaro.
- Imbert, G. (2002). Cine, representación de la violenciaa e imaginarios sociales. En G. Camarero, *La mirada que habla cine e ideologías* (págs. 89-97). Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Jímenez Guzmán, M. L. (2016). *Jóvenes en movimiento en el mundo globalizado* (Primera edición 4 de enero de 2016 ed.). (U. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Ed.) México, D. F., México: Newton, Edición y Tecnología .
- Lazzarato, M. (<http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es> de Febrero de 2017).  
<http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/es>.
- Maniglier , P., & Zabunyan, D. (2012). *Foucault va al cine. Con textos inéditos en español*. Buenos Aires: Claves Perfiles.

- Martínez, S., Ruiz Parra, E., Solalinde, A., Martínez, Ó., & Osorno, D. (2015). *tod@s somos migrantes*. México: Distribución gratuita. Obtenido de [www.brigadaparaleerenlibertad.com](http://www.brigadaparaleerenlibertad.com)
- Mesa Falcón, Y. (10 de Febrero de 2017). Obtenido de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6351/2/198821P27.pdf#crcd>
- Muñoz-Alonso López, G. (1996). El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto. (U. C. Madrid, Ed.) *Revista General de Información y Documentación*, 6-1, 291-311.
- Nancy, J.-L. (2006). La imagen: Mimesis & Méthexis. *Escritura e imagen*, 2, 7-22.
- Nussbaum, M. (10 de Diciembre de 2015). Obtenido de <http://www.elheraldo.co/educacion/el-duro-discurso-de-martha-nussbaum-sobre-el-futuro-de-la-educacion-mundial-233416>
- Peirce, C. (11 de Febrero de 2017). Obtenido de <http://www.unav.es/gep/Signo.html>
- Peirce, C. S. (2012). *Obra filosófica reunida*. México, D. F.: F.C.E.
- Quintana Tejera, L. (2014). *Literatura y contemporaneidad*. Ciudad de México: Grupo Editorial Patria, S. A. de C. V.
- Ramirez, G. (1972). *El cine de Griffith*. México: Ediciones Era, S. A.
- Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *A tiempo y destiempo. Antología de ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Seguin, J. (2007). Deleuze y los territorios. En J. Marzal Felici, & F. Gómez Tarín, *Metodologías de análisis del film* (págs. 135-169). Madrid: Edipo, S. A.
- Serrano, M. (2007). *Teoría de la comunicación*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Serrano, M. M. (1978). Un método lógico para analizar los significados. Aplicación al estudio del lenguaje de la TV. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 21-51.
- Strauss, A., & Corbin, J. (18 de Diciembre de 2016). Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/35776718/Bases-de-la-investigacion-cualitativa-A-Strauss-amp-J-Corbin>
- Torres Ornelas, S. (2012). *Montajes. Entre filosofía y cine*. México: Torres Asociados.
- Vergel Causado, R. (2014). El signo en Vygotski y su vínculo con el desarrollo de los procesos psicológicos superiores. *Folios*, 65-76.
- Virilo, P. (2017). *La máquina de visión* (2a. ed.). Madrid: Cátedra Signo e Imagen. Obtenido de [https://monoskop.org/images/6/6a/Virilio\\_Paul\\_La\\_Maquina\\_de\\_Vision.pdf](https://monoskop.org/images/6/6a/Virilio_Paul_La_Maquina_de_Vision.pdf)
- Vygotsky, L. (1978). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Vygotsky, L. S. (2012). *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Wertsch, J. V. (1988). *Vygotsky y la formación social de la mente*. Barcelona - Buenos Aires - México: Ediciones Paidós.

Zavala, L. (2013). *Universidad Nicolaita de Michoacan*. Obtenido de <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-204290>

Zumalde-Arregi, I. (2011). La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas. (U. d. Laguna, Ed.) *Revista Latina de Comunicación Social*, 6 (66), 326-349. doi:10.4185/RLCS-66-2011-936-326-349/CrossRef.link

### Esquema 1 *Imagen-percepción. Primer Nivel*

- *Imagen objetiva*

*Percepciones de las cosas*

Imagen de un conjunto visto desde un punto de vista exterior a ese conjunto

- *Imagen subjetiva*

*Percepciones tengo las cosas.*

*Factor activo*

Imagen de un conjunto tal como es visto por alguien que pertenece o que forma parte de ese conjunto (p. 191)

*Factor perceptivo. Percepción redoblada*

*Factor afectivo*

- *Imagen semi-subjetiva. Libre e indirecta. Personaje*

Discurso directo. Alguien que habla en su nombre, «hace frío».

Discurso indirecto. Cuando digo «él dice que hace mucho frío».

Discurso indirecto libre. «Aquel que habla y el discurso de quien se relata». El director introduce una emoción determinada como factor actuante sobre la imagen-percepción, y nos muestra tal como es visto por el personaje.

- *Imagen semi-subjetiva. Libre e indirecta. Conciencia crítica de la cámara*

*Imagen subjetiva.*

*Percepciones [Nexo] tengo de las cosas.*

*Factor activo*

Imagen de un conjunto tal como es visto por alguien que pertenece o que forma parte de ese conjunto (p. 191).

*Factor perceptivo redoblada*

*Factor afectivo*

Fuente: elaboración propia con base en Deleuze (2014).

## Esquema 2 *Imagen-percepción Segundo Nivel*

<i>Sistemas</i>	
Sistema total objetivo. Las imágenes-movimiento varían cada una por sí misma y unas en relación con las otras. Universo maquínico. El mundo de la universal, variación o de la universal interacción, la cual permite definir un universo, el universo de las imágenes-movimiento. Es perceptivo. Percepciones totales.	Percepción objetiva y total. Percepción de la universal variación y de la universal interacción.
Sistema parcial subjetivo. Todas las imágenes varían en relación con una imagen privilegiada supuesta, sea mi cuerpo, yo mismo en términos de <i>imagen-movimiento</i> , sea el cuerpo de un personaje, es decir, un personaje imaginación. Imágenes líquidas: la interacción universal.	Percepción subjetiva. Variación de las imágenes en relación con un centro privilegiado fijo, supuesto fijo o en vías de inmovilización.
<i>Estados</i>	
Sistema total objetivo	Imágenes líquidas, acuática. Multiplicación de la imagen, inestabilidad de la imagen, sobreimpresión de la imagen, reacción inmediata de todo con todo. Finalmente son los reflejos y no las cosas sólidas las que efectúan el sistema objetivo real.
Sistema parcial subjetivo	Imágenes sólidas. Tierra. Lugar de lo sólido de lo parcial, de la inmovilización de un sistema parcial. El movimiento ya no será captado como la variación de las imágenes universales, bajo la forma de imágenes que varían en sí mismas y unas en relación con las otras, sino que las imágenes varían simplemente según un punto de vista privilegiado.

Fuente: elaboración propia con base en Deleuze (2014, pp. 253-293).



### Esquema 3 *Imagen-percepción* Tercer Nivel

#### Genética

**Lo real tal como es.** Conjunto de las imágenes en tanto son captadas en el sistema de su perpetua interacción, es decir, en un sistema en el que varían por sí mismas y unas en relación con las otras. Dziga Vertov.

Subjetiva	<p>La visión en la que las variaciones se hacen por relación con un punto de vista determinado e inmovilizado.</p> <p>La visión terrestre sólida. El ojo humano.</p>
-----------	--

El sujeto de enunciación no tiene nada que ver con el sujeto que percibe, pero no podemos olvidar, no podemos decir una palabra sobre Vertov sin recordar que todo su cine está connotado por la idea fundamental de la enunciación revolucionaria, a la cual corresponde ese nuevo ojo, que no es para nada un ojo mejorado, que es de otra naturaleza. Es el ojo de la percepción total, es decir, el ojo de la percepción de la variación universal, donde las cosas mismas, es decir, las imágenes que varían en sí mismas y unas en relación con las otras son las verdaderas percepciones. Esta concepción de lo real se concilia absolutamente con el hecho de que el montaje se permita todo.

Vertov está inventando el montaje que se apoya ya no sobre la relación entre las imágenes sino directamente sobre la imagen en sí misma. Eisenstein está fascinado con esto.

#### Tres aspectos de la interacción universal

Lo real en lo mismo	
La construcción descubierta de un ojo humano	
Montaje universal	

Fuente: elaboración propia con base en Deleuze (2014).

### Esquema 4 *Imagen-afección*. Primer plano

#### *Primeidad*

Primer plano es el rostro.

Primer plano *del* rostro

Diversos tipos de primer plano

Primer plano	Imagen-afección
--------------	-----------------

Plano de conjunto	Imagen-percepción
-------------------	-------------------

Plano medio	Imagen-acción
-------------	---------------

Eisenstein sugería que el primero no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el filme.

Fuente: elaboración propia con base en Deleuze (2014, pp. 253-293).

## Esquema 5 Imagen-acción

Primer nivel. *Segundidad pulsión-objeto.*

**Acción. Desafío, duelo surgido del estado de cosas y reacciona sobre él.**

**Estado de cosas.** Potencias y cualidades derivadas de la imagen-afección. Supone un espacio tiempo determinado, coordenadas espacio-temporales, objetos y personas, conexiones reales entre todos estos elementos.

- Calidad. Pasa a ser el qué de un objeto.
- Potencia. Sensación, sentimiento, emoción o inclusión pulsión.
- Rostro. Carácter, máscara de la persona (solo desde este punto de vista puede haber expresiones mentirosas).

**Medio.** Las cualidades-potencias se actualizan en un estado de cosas. A esto se le llama medio. Actualiza siempre varias cualidades y potencias. Realiza una síntesis global de éstas, él mismo es el Ambiente o lo Englobante.

**Mundo originario.** Es propuesto por el director de la imagen fílmica. Es el conjunto de circunstancias, ambientes que influyen sobre un personaje en relación con el cual se manifiesta una situación. No es un espacio cualquiera, aunque se asemeje. Es a un tiempo comienzo radical y fin absoluto. Es un mundo de una violencia especial (en ciertos aspectos es el más radical), tiene el mérito de hacer surgir una imagen originaria en el tiempo, con el comienzo, el fin y el declive, toda crueldad de *Cronos*.

**Espacio cualquiera.**

**Cualidades, potencias, afectos.** Son *fuerzas* en el propio medio. Así el medio y sus fuerzas se orientan, actúan sobre el personaje, le lanzan un duelo o un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado.

**Personaje.** Reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación, de modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación, con otros personajes. Debe adquirir una manera de ser (*habitus*) o elevar su manera de ser a las exigencias de medio y a la situación. De ello resulta S-A-S'.

**Todo.** Es la «segundidad», Peirce. Se distinguen las cualidades-potencias y el estado de cosas que las actualiza. La situación y el personaje o la acción son como dos términos a la vez correlativos y antagónicos.

Naturalismo. No se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prolongándolos en un realismo particular. Zola, en literatura, duplica los medios reales con mundos originarios.

Realismo

**S-A-S'** Una situación y la acción que modifica. Situación hacia otra situación modificada a través de una acción o acciones. Hace falta pasar por todas las acciones intermedias, dudas, desafíos, duelos, etc.

### Polos

Situación conduce a un «*sígnon*». Cualidades o potencias en tanto constituyen una situación. El signo de la acción «*binomio*». La acción siempre aporta muchas cosas –un duelo, un desafío– bajo una forma más o menos visible.

«*Huella*». Proceso continuo a través de todos los estadios de la imagen tanto del «*sígnon*» como el «*binomio*» están separados como polos.

Esquema sensorio-motor

Segundo nivel

PA-S-NA' Proceso Acción-Situación-Nueva Acción. Una acción que devela una situación que no está dada, que va a develar un fragmento de situación. *Edipo*.

«*Índice*». Es una «acción» o un equivalente de acción «cosa» en tanto devela un aspecto de una situación. Es decir, produce la revelación o la comprensión de una situación que no estaba dada por sí misma. La situación no está dada, lo que determina a seguir es lo que hago.

Esquema sensorio-motor invertido

Tercer nivel

Fuente: elaboración propia con base en Deleuze (2014).

## Esquema 6 Tres estados mentales del signo. Peirce

---

Primero: Ensueño. Estado mental. *Sensación*

---

Segundo: Estado mental. *Sentido de Reacción*. No reside en ninguna sensación individual; surge de la irrupción de una sensación por otra sensación. Esencialmente involucra dos cosas que actúan la una sobre la otra. Se percibe la existencia de fuerza bruta. Solo hay implicadas dos cosas. En el gobierno hay una tercera cosa que es un *medio* para un fin *Medio* significa algo que está entre otros dos.

---

Tercero: Estado mental. *Pensando*. Es consciente de aprender, o de pasar por un proceso en el que se encuentra que un fenómeno es gobernado por una regla, o que tiene una manera de comportarse que es generalmente cognoscible.

Encuentra que una acción es la vía, o medio, para producir otro resultado. Se percibe un gobierno mediante una regla general.

En el gobierno hay una tercera cosa que es un *medio* para un fin. *Medio* significa algo que está entre otros dos. Es una sensación de aprender, y el aprendizaje es el medio por el que pasamos de la ignorancia al conocimiento.

---

Tres clases de interés que podemos tomar de una cosa

---

1) Interés primario.

---

2) Interés secundario, debido a sus reacciones con otras cosas.

---

3) Interés de *mediación* en ella, en la medida en que trasmite a la mente una idea sobre una cosa. Es un *signo* o *representación*.

---

Fuente: elaboración propia con base en Peirce (2012).

## Esquema 7 Tres clases de signos. Peirce

---

*Semejanzas*, o iconos, que sirven para transmitir ideas de las cosas que representan simplemente imitándolas. «Sonidos imitativos, gestos imitativos, dibujos, imágenes y otros signos como el uso de los dedos». Artista. ¿Cómo el artista mismo se verá afectado? En la intercomunicación las *semejanzas son bastante indispensables*. Las semejanzas serán los únicos medios para describir las cualidades de las cosas y de las acciones que tienen en mente. Lenguaje egipcio. Ideas pictóricas. La *capacidad* para la experiencia; es un requisito no para que la semejanza pueda interpretarse, sino para que esté presente a los sentidos de alguna manera. No tiene conexión dinámica alguna con el objeto que representa; simplemente sucede que sus cualidades se parecen a aquellas de ese objeto y provocan sensaciones.

---

*Indicaciones*, o índices, muestran algo sobre las cosas, debido a que están físicamente conectados con ellas. «Letrero». Conexión física. «Fotografías». Artista. ¿Cómo el artista mismo se verá afectado?

Para identificar un objeto, generalmente afirmamos su *lugar* en un momento determinado; y en cada caso se tiene que mostrar cómo una experiencia de ese objeto puede conectarse con la experiencia previa del oyente.

Para establecer un *momento en el tiempo*, tenemos que calcular a partir de una época conocida, ya sea el momento actual o la supuesta fecha de nacimiento de Cristo, o algo por el estilo. La fecha tiene que estar conectada con la experiencia del oyente. Unidades de tiempo conectadas con la experiencia del oyente. Distancias. Mapa: *icono* e *índice*.

Cualquier cosa que nos sobresalta es una indicación, en la medida en que marca el cruce entre dos porciones de la experiencia.

---

*Símbolos*, o signos generales, que a través del uso han sido asociados con sus significados, «palabras, frases, libros»

Múltiples significados. Etimológicamente debería significar un compuesto hecho de varias cosas que se unen. Aristóteles llama al nombre un “símbolo” es decir, un signo convencional. Cualquier pase o cheque que le da derecho a uno a recibir algo se llama “símbolo”. Cualquier expresión de sentimiento se llama “símbolo”.

Cualquier palabra ordinaria es un ejemplo de “símbolo”. *Es aplicable a todo lo que se encuentra que realiza la idea conectada con la palabra.*

---

Fuente: elaboración propia con base en Peirce (2012).

Tabla 6 Desglose Universo de rasgos expresos. CECyT 4 IPN

Rasgo expreso	Longitud	Valor	Valencia	Situación	Valencia	Expresión Adjetivada	Valencia
alegría	1	1	+				
amigos	1	1	+/-				
amistad	1	1	+				
amor	1	1	+				
aumento	2			2	+/-		
bellas	1	1	+				
compañeros	1	1	+/-				
contrasta	1					1	+/-
desesperación	1	1	-				
desolador	1	1	-				
Estados Unidos	1	1				1	+/-
fotografías	1			1	+/-		
hombre	1			1	+/-		
humanos	1			1	+/-		
imágenes	2			2	+/-		
impotencia	2	2	+/-				
llegar	1			1	+/-		
mostrada	1					1	+/-
mundo	1					1	+/-
nada	2					1	+/-
no	2					1	+/-
objetivos	1					1	+/-
película	1			1	+/-		
prepa	1			1	+		
problema	1			1	+/-		
realidad	1			1	+/-		
reflejan	1			1	+/-		
Sara	1			1	+/-	0	
sentimiento	1	1	+/-				
solidaridad	1		1	+			
terminar	1				1	+/-	
todos	1					1	+/-
valores	1	1	+/-				
vivimos	1			1	+/-		
Total	38	13	5+ 2- 6 +/-	16	1+ 15 +/-	9	9 +/-

**Tabla 6.1 Frecuencias y porcentajes de rasgos expresos CECyT – 4 IPN**

Frecuencia y porcentaje de los rasgos expresos en valores, situaciones y expresión adjetivada de acuerdo con su valencia negativa o positiva en CECyT 4 IPN

	Valor Frec.	%	Situación Frec.	%	Expresión adjetivada Frec.	%	Total Frec.	Total %
Rasgos positivos	5	38.46	1	6.25	0	0	6	15.78
Rasgos negativos	2	15.38	0	0	0	0	2	5.26
Rasgos sin valencia	6	46.15	15	93.75	9	100	30	78.94
Totales parciales	13	99.99	16	100.00	9	100.0	38	99.98

Fuente: Elaboración propia AMCRC.

#### Rasgos positivos

Existe 38% más de valores positivos con respecto a lo que se adjetiva.

Existe 32% más de valores positivos con respecto a las situaciones.

Existe 6% más situaciones positivas con respecto a las adjetivaciones.

#### Rasgos negativos

Las adjetivaciones negativas con respecto a los valores presentan 0% de diferencia.

Existe 15% más valores negativos con respecto a situaciones.

Existe 15% menos adjetivaciones negativas con respecto a las situaciones.

#### Rasgos sin valencia

Existe 54% más adjetivaciones sin valencias con respecto a los valores.

Existe 7% menos situaciones sin valencia con respecto a lo que se adjetiva.

Existe 54% más adjetivaciones con respecto a los valores.

**Tabla 7 Desglose Universo de rasgos expresos. ESIME – IPN Zacatenco**

Rasgo expreso	Longitud	Valor	Valencia	Situación	Valencia	Expresión Adjetivada	Valencia
actitud	1	1	±				
adversas	1					1	-
amistad	1	1	+				
anticonceptivas	1						
<i>La Bestia</i>	1					1	+/-
buen	1	1	+				
comportamiento	1	1	+/-				
condiciones	1			1	+/-		
construir	1			1	+		
cortarse	1			1	-		
ella	1					1	-
grupal	1					1	+/-
hombre	1			1	+/-		
integración	2	2	+				
joven	1					1	+/-
lazos amistad	1	1	+				
lograda	1			1	+		
medio	1					1	+/-
migrantes	1			1	-		
pecho	1					1	-
película	1					1	+/-
pelo	1					1	-
píldoras	1					1	-
profunda	1			1	+/-		
realidad	1			1	+/-		
ruta	1			1	+/-		
Sara	2			1	+/-		
sensibilizarse	1	1	+/-				
sentirla	2	2	+/-				
sobresaliente	1					1	+
solidaridad	2	1	+				
sujetos	1			1	+/-		
temática	1			1	+/-		
tomar	1			1	+/-		
trayectoria	1			1	+/-		
vida	1			1	+/-		
violada	1					1	-
violencia	1			1	-		
Total	40	11	6+ 5+/-	16	2+ 3- 11+/-	12	1+ 6- 5+/-



**Tabla 7.1 Frecuencias y porcentajes de rasgos expresos ESIME IPN Zacatenco**

Frecuencia y porcentaje de los rasgos expresos en valores, situaciones y expresión adjetivada de acuerdo con su valencia negativa o positiva en ESIME-Z IPN								
	Valor Frec.	%	Situación Frec.	%	Expresión adjetivada Frec.	%	Total Frec.	Total %
Rasgos positivos	6	54.54	2	12.50	1	8.33	9	22.50
Rasgos negativos	0	0	3	18.75	6	50.0	9	22.50
Rasgos sin valencia	5	45.45	11	68.75	5	41.66	22	55.00
Totales parciales	11	99.99	16	100.0	12	99.99	40	100.00

Fuente: Elaboración propia AMCRC.

#### Rasgos positivos

Existe 46% más de valores positivos con respecto a lo que se adjetiva.

Existe 42% más de valores positivos con respecto a las situaciones.

Existe 4% más situaciones positivas con respecto a las adjetivaciones.

#### Rasgos negativos

Existe 50% más adjetivaciones negativas con respecto a los valores.

Existe 18% menos valores negativos con respecto a situaciones.

Existe 31% más adjetivaciones negativas con respecto a las situaciones.

#### Rasgos sin valencia

Existe 4% menos adjetivaciones sin valencias con respecto a los valores.

Existe 27% más situaciones sin valencia con respecto a lo que se adjetiva.

Existe 4% menos adjetivaciones con respecto a los valores.

**Tabla 8 Desglose universo de rasgos expresos UNAM - UAM**

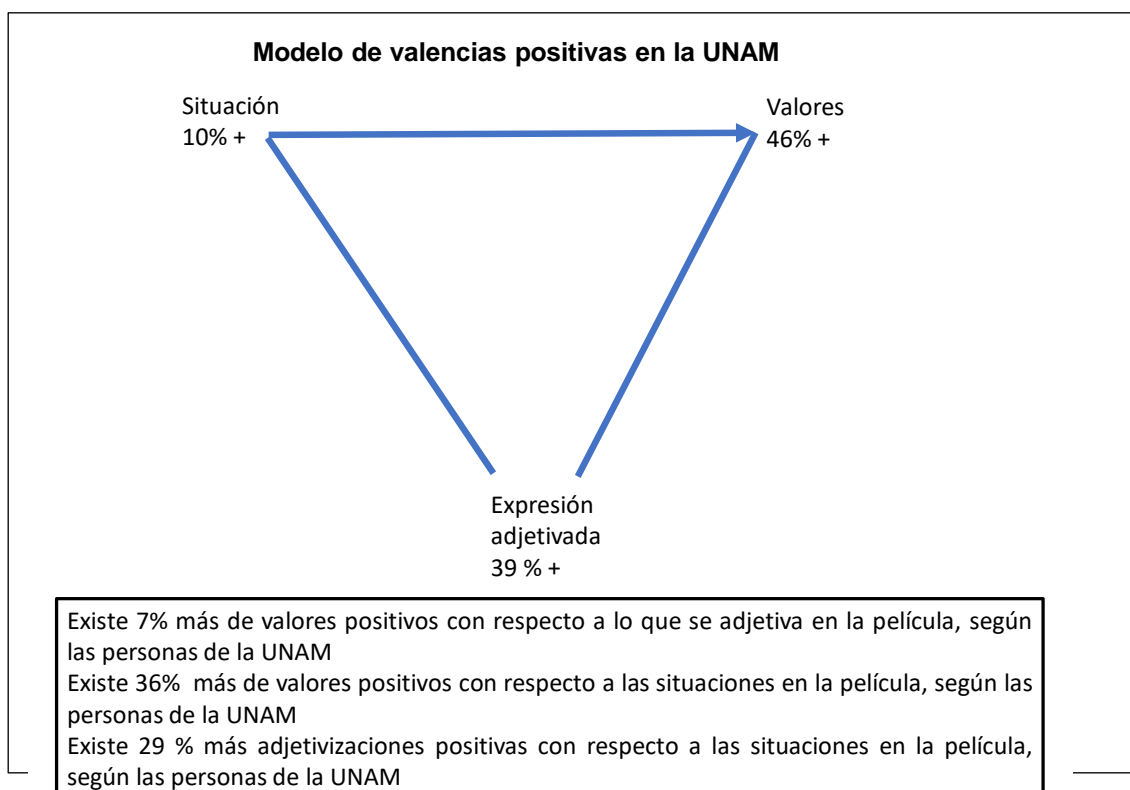
		Valor	Valencia	Situación	Valencia	Expresión Adjetivada	Valencia
acciones	1	0		1	+/-	0	
aceptación	1	1	+	0		0	
actitud	1	1	+/-	0		0	
afectó	1	0		1	+	0	
amistad	1	1	+	0		0	
amor	1	1	+	0		0	
asesinato	1	0		1	-	0	
cambio	1	0		1	+/-	0	
color de piel	1	0		0		1	-
compartidas	1	0		0		1	-
compartido	1	0		1	-	0	
compasión	1	1	-	0		0	
complicidad	1	0		0		1	+/-
comporta	1	0		1	+/-	0	
crimen		0		1	-	0	
	2	00		1	-	0	
diferente	1	0		0		1	+/-
experiencias		0		1	+/-	0	
	2	0		1	+/-	0	
fenómeno	1	0		1	+/-	0	
frágiles	1	0		0		1	-
fuerza animal	1	0		0		1	-
fuertes	1	0		0		1	+
humanos	1	0		1	+/-	0	
indígena	1	0		0		1	-
indígenas	1	0		0		1	-
jóvenes	1	0		0		1	+
Juan	1	0		1	+/-	0	
manejo	1	0		1	+/-	0	
miedo	1	1	-	0		0	
migrantes	1	0		1	-	0	
migratorio	1	0		0		1	-
mucho	1	0		0		1	+
mujeres	1	0		1	+/-	0	
no rendirse	1	0		0		1	+
organizado		0		0		1	+
	2	0		0		1	+
perciben	1	0		1	+/-	0	
principio	1	1	+	0		0	

racista	1	0		0		1	-
redes	1	0		1	+/-	0	
resolver	1	0		1	+	0	
riesgos	1	0		1	-	0	
sentimientos	2	1	+/-	0		0	
		1	+/-	0		0	
solidaridad	1	1	+	0		0	
sufrimiento	1	1	-	0		0	
tzotzil	1	0		0		1	+/-
valores	1	1	+	0		0	
va uniendo	1	0		0		1	+
vulnerabilidades	1	1	-	0		0	
<b>Total</b>	51	13	6 + 4 - 3 +/-	20	2 + 6 - 12 +/-	18	7 + 8 - 3 +/-

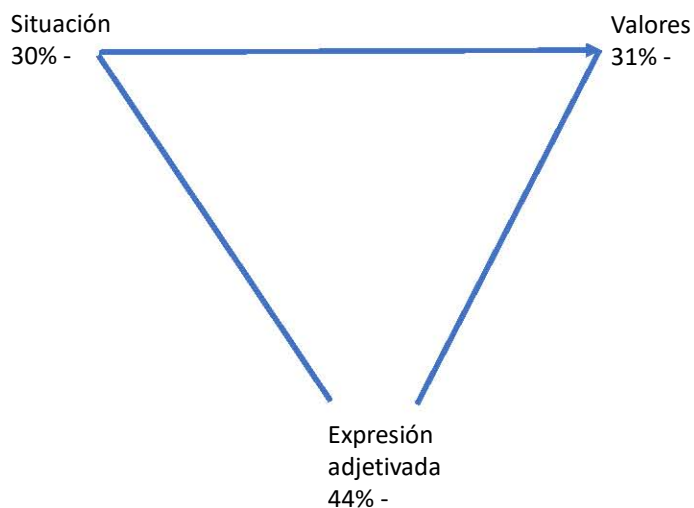
**Tabla 8. 1 Frecuencias y porcentajes de rasgos expresos UNAM UAM**

Frecuencia y porcentaje de los rasgos expresos en valores, situaciones y expresión adjetivada de acuerdo con su valencia negativa o positiva								
	Valor	%	Situación	%	Expresión adjetivada	%	Total	Total %
	Frec.		Frec.		Frec.		Frec	
Rasgos positivos	6	46.15	2	10	7	38.88	15	29.41
Rasgos negativos	4	30.76	6	30	8	44.44	18	35.29
Rasgos sin valencia	3	23.07	12	60	3	16.66	18	35.29
Totales parciales	13	99.98	20	100	18	99.98	51	99.99

En general, se observa una tensión entre los rasgos con valencia positiva (29.41%) y con valencia negativa (35.29%) de 5.88%. No hay tensión entre los negativos (35.29%) y los que no tienen valencia (35.29%).

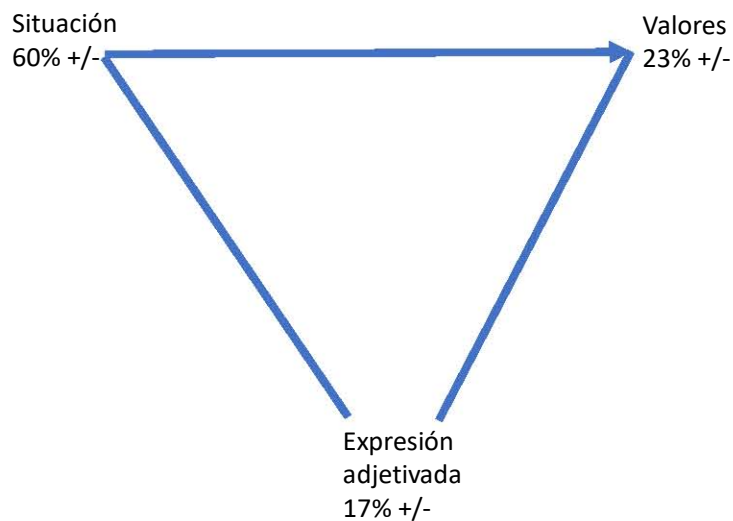


### Modelo de valencias negativas en la UNAM



Existe 11% más de adjetivaciones negativas con respecto a los valores en la película, según las personas de la UNAM  
 Existe 1% más de valores negativos con respecto a las situaciones en la película, según las personas de la UNAM  
 Existe 14 % más adjetivaciones negativas con respecto a las situaciones en la película, según las personas de la UNAM

### Modelo sin valencias en la UNAM



Existe 6% más de valores sin valencias con respecto a los adjetivaciones en la película, según las personas de la UNAM  
 Existe 37% menos de valores sin valencia con respecto a las situaciones en la película, según las personas de la UNAM  
 Existe 43 % menos adjetivaciones sin valencia con respecto a las situaciones en la película, según las personas de la UNAM

**Tabla 9 Desglose universo de rasgos expresos IBERO**

		Valor	Valencia	Situación	Valencia	Expresión Adjetivad	Valencia
aceptación	1	1	+				
alegría	1					1	+
amistad	1	1	+				
amor	1	1	+				
ansiedad	1	1	-				
causas	1			1	+/-		
<i>Chauk</i>	1			1	+/-		
conciencia	1			1	+/-		
consecuencias	1			1	+/-		
contribución	1			1	+/-		
desagrado	1	1	-				
desigualdad	1	1	-			1	-
duda	1	1	+/-				
ejemplo	1			1	+		
emoción	1	1	+/-				
empatía	1	1	+/-				
enseñó	1	1	+				
fenómeno	1			1	+/-		
hombres	1			1	+/-		
humanos	1			1	-		
oportunidades	1			1	+		
menos	1					1	+/-
migración	1			1	+/-		
Mujer (es)	2			2	-		
mundial	1			1	+		
película	1			1	+/-		
poca	1					1	+/-
refleja	1			1	+/-		
solidaridad	2	2	+				
valores	1	1	+				
<b>Total</b>	32	13	7+ 3- 3+/-	15	3+ 2- 10+/-	4	1+ 1- 2+/-

**Tabla 9 1 Frecuencias y porcentajes de rasgos expresos en IBERO**

Frecuencia y porcentaje de los rasgos expresos en valores, situaciones y expresión adjetivada de acuerdo con su valencia negativa o positiva en IBERO

	Valor Frec.	%	Situación Frec.	%	Expresión adjetivada Frec.	%	Total Frec.	Total %
Rasgos positivos	7	64	3	27	1	9	11	100
Rasgos negativos	3	50	2	33	1	16	6	99
Rasgos sin valencia	3	20	10	66	2	13	15	99
Totales parciales	13	41	15	47	4	12	32	100

Fuente: Elaboración propia AMCRC.

#### Rasgos positivos

Existe 55% más de valores positivos con respecto a lo que se adjetiva.

Existe 18% menos de valores positivos con respecto a las situaciones.

Existe 53% más situaciones positivas con respecto a las adjetivaciones.

#### Rasgos negativos

Existe 34% menos adjetivaciones negativas con respecto a los valores.

Existe 17% más valores negativos con respecto a situaciones.

Existe 17% menos adjetivaciones negativas con respecto a las situaciones.

#### Rasgos sin valencia

Existe 7% menos adjetivaciones sin valencias con respecto a los valores.

Existe 53% más situaciones sin valencia con respecto a lo que se adjetiva.

Existe 7% menos adjetivaciones con respecto a los valores

**Tabla 10 Desglose universo de rasgos expresos CIECAS IPN**

Rasgo expreso	Longitud	Valor	Valencia	Situación	Valencia	Expresión Adjetivada	Valencia
actitud	1	1	+/-				
adolescentes	1					1	+/-
agobio	1	1	-				
agresores	1					1	-
albergue	1			1	+		
alegría	1	1	+				
alimentos	1			1	+		
camino	1			1	+/-		
<i>Chauk</i>	1					1	+/-
compañerismo	2	2	+				
creían	1			2	+/-		
desolación	1	1	-				
encontrados	1			1	+/-		
enojo	1	1	-				
esfuerzo	1	1	+				
esperanza	1	1	+				
fantasía	1			1	+/-		
forma	1					1	+/-
fortaleza	1	1	+				
hermandad	2	2	+				
Juan	2			2	+/-		
llevan	1			1	+/-		
manera	1					1	+/-
migrantes	2			2	-		
mostró	1					1	+/-
movimiento	1			1	+/-		
mujeres	1			1	-		
percibe	1			1	+/-		
rescató	1			1	+		
Sara	1			1	+/-		
sentimientos	2	2	+/-				
similar	1					1	+/-
Solalinde	1			1	+/-		
solidaridad	2	2	+				
sufrimiento	1	1	-				



todos	1					1	+/-
tristeza	1	1	-				
vagones	1			1	+/-		
vida	1			1			
Total	46	18	3 +/- 5 - 10 +	20	14 +/- 3 - 3 +	8	7 +/- 1 -

**Tabla 10.1 Frecuencias y porcentajes de rasgos expresos en CIECAS**

Frecuencia y porcentaje de los rasgos expresos en valores, situaciones y expresión adjetivada de acuerdo con su valencia negativa o positiva en CIECAS								
	Valor Frec.	%	Situación Frec.	%	Expresión adjetivada Frec.	%	Total Frec.	Total %
Rasgos positivos	10	55.55	3	15.00	0	0	13	28.26
Rasgos negativos	5	27.77	3	15.00	1	12.50	9	19.56
Rasgos sin valencia	3	16.66	14	70.00	7	87.50	24	52.17
Totales parciales	18	99.98	20	100.0	8	100.0	46	99.99

Fuente: Elaboración propia AMCRC.

### Rasgos positivos

Existe 55% más de valores positivos con respecto a lo que se adjetiva.

Existe 40% más de valores positivos con respecto a las situaciones.

Existe 15% más situaciones positivas con respecto a las adjetivaciones.

### Rasgos negativos

Existe 15% menos de adjetivaciones negativas con respecto a los valores.

Existe 13% menos valores negativos con respecto a situaciones.

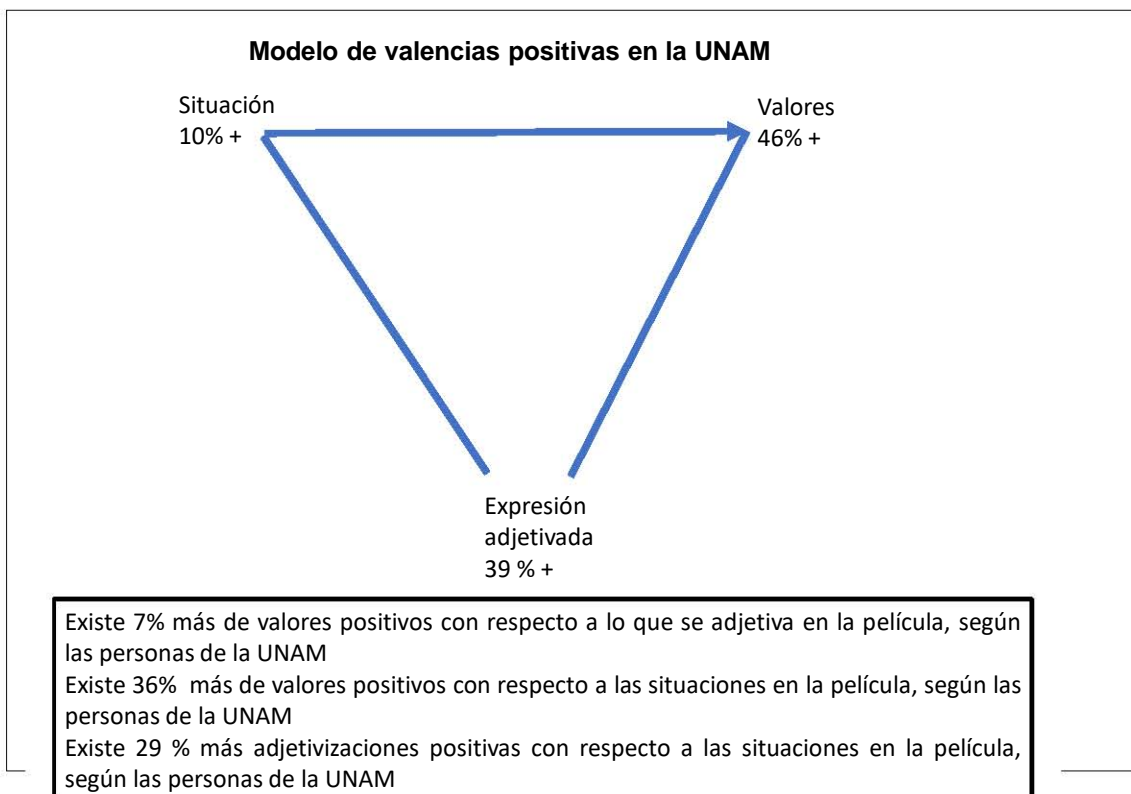
Existe 2% menos adjetivaciones negativas con respecto a las situaciones.

### Rasgos sin valencia

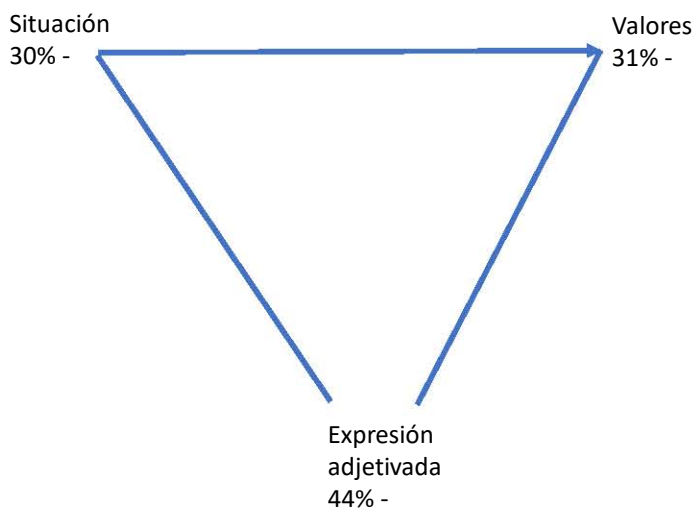
Existe 71% más adjetivaciones sin valencias con respecto a los valores.

Existe 17% menos situaciones sin valencia con respecto a lo que se adjetiva.

Existe 17% más adjetivaciones con respecto a los valores.



### Modelo de valencias negativas en la UNAM

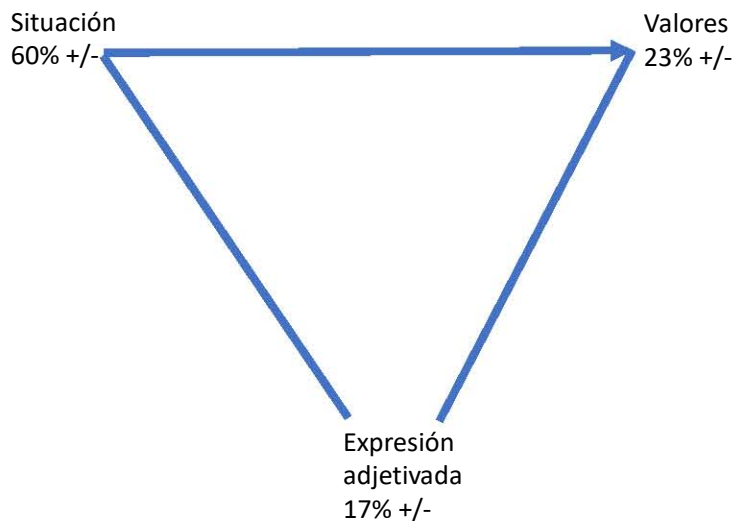


Existe 11% más de adjetivaciones negativas con respecto a los valores en la película, según las personas de la UNAM

Existe 1% más de valores negativos con respecto a las situaciones en la película, según las personas de la UNAM

Existe 14 % más adjetivaciones negativas con respecto a las situaciones en la película, según las personas de la UNAM

### Modelo sin valencias en la UNAM



Existe 6% más de valores sin valencias con respecto a los adjetivaciones en la película, según las personas de la UNAM

Existe 37% menos de valores sin valencia con respecto a las situaciones en la película, según las personas de la UNAM

Existe 43 % menos adjetivaciones sin valencia con respecto a las situaciones en la película, según las personas de la UNAM

**Tabla 11 Análisis comparativo de rasgos expresos CECyT 4 IPN**

CECyT-4 IPN		Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	39%	15%	46%
Expresión adjetivada				
Normas y valores	Imagen-percepción	0	0%	100%
Situación	Imagen-acción	6.2%	0%	93.7%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

**Tabla 12 Análisis comparativo de rasgos expresos ESIME IPN Zacatenco**

ESIME-Z IPN		Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	8.3%	50.0%	41.6%
Normas y valores	Imagen-percepción	54.5%	0%	45.4%
Situación	Imagen-acción	12.5%	18.7%	68.7%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

**Tabla 13 Análisis comparativo de rasgos expresos UNAM -UAM**

UNAM-UAM		Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	38.8%	444.4%	16.6%
Normas y valores	Imagen-percepción	46%	30.7%	23%
Situación	Imagen-acción	10%	30%	60%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

**Tabla 14 Análisis comparativo de rasgos expresos IBERO**

IBERO		Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	9%	16%	13%
Normas y valores	Imagen-percepción	64%	50%	20%
Situación	Imagen-acción	27%	33%	66%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

**Tabla 15 Análisis comparativo de rasgos expresos CIECAS -IPN**

CIECAS IPN		Positivos	Negativos	Sin valencia
Cualidades del desempeño	Imagen-afección	0%	12.5%	87.5%
Normas y valores	Imagen-percepción	55.5%	27.7%	16.6%
Situación	Imagen-acción	15.0%	15.0%	70.0%

Fuente: Elaboración propia AMCRC

## APÉNDICES

### A) Sergei Eisenstein, Lev S. Vygotsky, Alexander Luria

En el artículo publicado por Julia Vassilieva, con el título: “El Proyecto Eisenstein/Vygotsky/Luria: Pensamiento Cinemático y la Ciencia Integradora de la Mente y el Cerebro”, se lee que cuando Sergei Eisenstein murió, el 11 de febrero de 1948, se le practicó el examen *post mórtem* para determinar la causa de la muerte. Y como ironía de la vida, su cuerpo fue sometido a una disección y su cerebro fue expuesto, medido y fotografiado. Su amigo de toda la vida, el neuropsicólogo Alexander Luria, conservó las fotografías para mostrarlas a sus estudiantes para ilustrar la asimetría de los hemisferios cerebrales. El cerebro de Eisenstein presentaba un hemisferio derecho, responsable del procesamiento de las imágenes visuales y la información espacial, de proporciones extraordinarias, mientras su hemisferio izquierdo tenía un tamaño normal. Citado en (Vassilieva. 2015), en V. Ivanov, Chet i nechet: Asimmetria Mozga i Znakovykh Sistem [Odd and Even: Asymmetry of the Brain and Sign Systems], Moscow: Sovetskoe Radio, 1978.

La reveladora imagen originó uno de los proyectos intelectuales más interesantes y desafiantes desde entonces hasta nuestros días. Eisenstein se interesó en comprender cómo interactúan la mente, el cerebro y el cine, y los resultados de sus investigaciones produjeron la intersección de la teoría cinematográfica, la psicología y la filosofía. El grupo formado por Eisenstein, Luria y Vygotsky tuvo como meta la combinación de diferentes campos disciplinares; entre ellos la neurociencia, las ciencias sociales y las diversas teorías del cine, para comprender las bases neuronales y la semiótica de la estética del cine de aquellos años. De ahí que, estas líneas demuestran y al mismo tiempo confirman el nivel alcanzado por Eisenstein como experto en diversos saberes interdisciplinares, como viene siendo resultado de manera creciente en la literatura académica. (Ver: I. Christie and R. Taylor (eds.). *Eisenstein Rediscovered*, London: Routledge, 1993; A.L. Valley and B.P. Scherr (eds.). *Eisenstein at 100: A Reconsideration*, New Brunswick: Rutgers UP, 2001; A. Nesbet. *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, New York: I.B. Taurus, 2003). Como apunta Francesco Casetti: “En Eisenstein encontramos la urgencia constante de operar en los intersticios de diferentes ciencias, entre lingüística y antropología, entre psicología y estética, entre la historia del arte y la biología” (F. Casetti citado en E.G. Grossi, “Eisenstein as Theoretician. Preliminary Considerations” in *Eisenstein Rediscovered*, 167).

Otro de los aspectos importantes en la actividad teórica de Eisenstein son sus compromisos en los campos académicos de la lingüística y antropología citado por (Vassilieva. 2016), de I. Christie y R. Taylor (eds.), *Eisenstein Rediscovered*, London: Routledge, 1993; A.L. Valley and B.P. Scherr (eds.), *Eisenstein at 100: A Reconsideration*, New Brunswick: Rutgers UP, 2001. Estos campos fueron abordados de forma amplia, no así la psicología, disciplina de las primeras décadas del siglo de XX que pasaba por momentos difíciles.

Desde la década de los años noventa hasta la actualidad, las investigaciones científicas en el campo de la cinematografía de Eisenstein han retomado un nuevo interés desde diferentes concepciones, algunas de ellas contradictorias, como el caso en psicología cognitiva ejemplificada por David Bordwell citado por (Vassilieva. 2016) de D. Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993; y los estudios acerca de las emociones y los afectos, objeto de estudio tomado por Vivian Sobchack con excelentes resultados, citado por (Vassilieva. 2016) de V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004. Actualmente el interés por el desarrollo de la teoría cinematográfica ha provocado una creciente especialización originada en las primeras investigaciones teóricas del cineasta ruso. Por tal motivo, se decidió recuperar la mirada original, más inclusiva, de Sergei Eisenstein en dos de sus grandes obras: *El sentido del cine* y *La forma del cine*, donde demuestra su comprensión de la psique humana, especialmente en los estudios cinematográficos en las neurociencias citado por (Vassilieva. 2016) en T.K. Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Varios son los trabajos de investigación a este respecto – como es el caso del estudio reciente de Pia Tikka, *Simulatorium Eisensteinense*, citado por (Vassilieva. 2016) P. Tikka, *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, disertación tesis doctoral, Helsinki: University of Art and Design Publication Series, 2008, el cual continúa limitado por el hecho de fundamentarse exclusivamente en las investigaciones de Eisenstein traducidas al inglés, y no considerar las interesantes publicaciones en ruso sobre líneas dejadas por Eisenstein, las cuales incluyen, entre otros trabajos, su obra magna *Método*. En el artículo publicado por Julia Vassilieva, con el título *El Proyecto Eisenstein/Vygotsky/Luria: Pensamiento Cinemático y la Ciencia Integradora de la Mente y el Cerebro*”, se sugiere el compromiso epistemológico de Eisenstein con los psicólogos rusos, Lev Vygotsky (1896-1934) y Alexander Luria (1902-1977), considerados entre los psicólogos más influyentes del siglo XX y cuya influencia seguramente perdurará durante gran parte del siglo XXI.

Lev Semenovich Vygotsky, conocido como un estudioso de la pedagogía, reconocido por su teoría histórico-cultural, potente paradigma para abordar la emergencia y el desarrollo del pensamiento, el lenguaje y la conciencia como fenómenos cultural e históricamente específicos. La amistad y colaboración de Vygotsky con el Dr. Luria fue fundamental para la neuropsicología, o neurociencias cognitivas, al aplicar esta para entender la mecánica del cerebro.

## A.1 Eisenstein los primeros encuentros con la psicología

Eisenstein se encuentra por primera vez con el psicoanálisis de Freud al leer *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* en 1918, y quedó completamente fascinado. Describió su reacción con gran asombro, llevándolo a posteriores reflexiones. Continuó sus lecturas del psicoanálisis de Freud, así como de las obras de Carl Gustav Jung, Otto Rank, Hanns Sachs, Wilhelm Reich y la revista *Imago*, conocida por sus artículos sobre temas de psicoanálisis y arte de especial interés para el investigador en sus inicios.

El psicoanálisis fue un tema relevante en los intentos tempranos de Eisenstein para, en primer lugar, explicar la naturaleza de los vínculos psicológicos con el arte y, en segundo lugar, comprender la organización de la mente. Sin embargo, mientras el modelo estructural clásico del psicoanálisis está dividido en tres niveles –operaciones conscientes, inconscientes y pre-conscientes-, Eisenstein postulaba dos niveles: el nivel del pensamiento lógico y el nivel del pensamiento pre lógico o pensar sensual. También apoyaba la hipótesis de la represión y reconocía la importancia de algunos mecanismos de defensa, así como las dinámicas edípicas.

Típicamente, los artistas modernistas se hallaban más bien cerca de postulados psicoanalíticos, mientras que Eisenstein tenía intereses psicológicos mucho más amplios, entre los que se encontraba la psicología Gestalt; él también era parte de un grupo de amigos representantes de esta escuela. La psicología Gestalt parte de la concepción de que el cerebro es holístico, paralelo y análogo, con tendencias autorganizativas y trata de entender “totalidades, cuyo comportamiento no está determinado por el de sus elementos individuales, sino que los procesos parciales son autodeterminados por la naturaleza intrínseca del conjunto” citado por (Vassilieva. 2016) en M. Wertheimer, “Gestalt Theory”, en W.D. Ellis (ed. y trad.), *Source Book of Gestalt Psychology*, New York: Harcourt, Brace & Co, 1938, 3. Aunque Eisenstein participaba en las diversas corrientes psicológicas de la época, fueron finalmente sus contactos con la psicología rusa las que le otorgaron la influencia teórica definitiva acerca de la psique y su particular concepción de la relación entre cine y funcionamiento cerebral.

Vale la pena recordar que, dentro de la historia del cine científico soviético, las ideas de Ivan Petrovich Pavlov, fisiólogo ganador del Premio Nobel en 1904, fueron las primeras en llevarse a la pantalla en formato documental cuando, tras la publicación a finales de los años veinte de *Reflejos condicionados: una investigación de la actividad fisiológica del córtex cerebral*, Vsevolod Pudovkin produjo su primera película encargada por el estado: *La mecánica del cerebro* (1925). Eisenstein en varias ocasiones declaró la conexión entre la teoría del sistema reflejo condicionado y la teoría del montaje inicial. En *Cómo me hice director de cine*, Eisenstein escribió “Si hubiera estado más familiarizado con las enseñanzas de Ivan Pavlov, habría llamado a la ‘teoría del montaje de las atracciones’ la ‘teoría de los estimulantes artísticos’” citado por (Vassilieva. 2016) en S.M. Eisenstein, *Notes of a Film Director Sergei Eisenstein*, New York: Dower Publications, 1970, 17.



Sin embargo, David Bordwell considera que Eisenstein se nutre más de la teoría de los reflejos propuesta por el neuropatólogo y fisiólogo Vladimir M. Bekhterev (1857-1927), quien enfatizó de modo más general que las leyes fisiológicas de los reflejos innatos y adquiridos se extendían del mundo animal a todas las actividades humanas y procesos sociales. Lo importante aquí es subrayar que el interés de Eisenstein por la teoría del reflejo –sea de Bekhterev o de Pavlov– fue por un corto período en el desarrollo de sus concepciones psicológicas. Éstas se encontraban fuera de la agenda de la psicología soviética oficial y eran ejes epistemológicos dentro de su singular línea de investigación, que lo llevó a enfocarse progresivamente en la conexión, por un lado, de la actividad del cerebro y la mente, y del lenguaje y otros sistemas simbólicos por el otro. Desde mediados de los años veinte del siglo XX, Eisenstein empezó a seguir la teoría histórico-cultural desarrollada por Lev Vygotsky y Alexander Luria (Vassilieva, 2016, p.2).

## A.2 Lev S. Vygotsky y su teoría histórico-cultural

Sergei Eisenstein empezó a compartir impresiones con Luria y Vygotsky sobre los problemas psicológicos de la “teoría y psicología de la expresividad” en 1925 o hacia el principio de 1926. En los primeros años treinta, Eisenstein, Marr, Vygotsky y Luria constituyeron un seminario de investigación para analizar sistemáticamente los “problemas del lenguaje naciente de la cinematografía” S. M. Eisenstein, *Method I*, Moscow: Museum of Cinema, Eisenstein-Centre, 136.

Las prematuras muertes de Vygotsky (en junio de 1934) y Marr (en diciembre de ese mismo año) dieron por terminados los seminarios de investigación entre estos cuatro grandes, quedando únicamente Eisenstein y Luria quienes regularmente continuaron sus investigaciones hasta la muerte de Eisenstein en febrero de 1948. Entre los temas abordados en el seminario (como demuestran las inquisiciones del autor en los archivos de Luria) abarcaban desde el análisis de los procesos históricos a través del cine a las estructuras básicas de la conciencia y las dinámicas de la personalidad. Este proyecto articulado en torno a la investigación resultó esencial para el trabajo teórico de Eisenstein, desde *La forma del cine* y *Sentido del cine* en los años veinte y treinta, pasando por *Montaje* (1937) a *Naturaleza no indiferente* (1945-1947), y *Método* (1932-1948), su obra maestra, publicada en ruso en 2002 y todavía no traducida al inglés (Vassilieva, 2016, p. 3).

Lev S. Vygotsky inició sus estudios con la disertación acerca de la organización estructural de la obra de arte y del efecto psicológico que produce en el receptor. Su tesis doctoral, *Psicología del Arte*, escrita y defendida en 1925, fue el resultado del trabajo desarrollado entre 1910 y 1922. Este estudio se convertiría en su preocupación teórica fundamental, que lo acompañaría toda la vida: el aspecto específicamente humano del comportamiento y la cognición. “En sus intentos por explicar el comportamiento [humano] en su totalidad, la psicología no puede sustraerse de los difíciles

problemas que plantea la reacción estética” citado por (Vassilieva. 2016) en L.S. Vygotsky, *Psychologia Iskusstva* [Psicología del Arte], Moskva: Iskusstvo, 1967, p. 159). Esta concepción de la obra de arte provenía de los formalistas rusos, y directamente de la distinción entre *fábula* y *sjuzhet*, conceptos entendidos por Vygotsky como una “superación de lo material por la forma” (Ibid).

Para Vygotsky, el análisis de la estructura en la obra de arte significó sólo el primer paso. Tal y como comenta Smagorinsky: “En lugar de fijarse en aquellos aspectos estructurales de la creación de los cuales emerge un sentido de profundidad y nuevos planos de experiencia emocional, lo hizo en aquellos que interaccionan con su sustancia. Él ve la forma como una propiedad central orgánicamente relacionada con su significado potencial” citado por Vassilieva. (2016) en P. Smagorinsky, “Vygotsky’s Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of *Perezhivanie*”, *Mind, Culture, and Activity*, 18(4) (2011), 319-341, 326. Lo importante para Vygotsky se centró en el efecto psicológico producido por la obra de arte, guiado por su percepción general de que “el arte es la técnica social de los sentimientos” citado por (Vassilieva. 2016) en P. Smagorinsky, “Vygotsky’s Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of *Perezhivanie*”, *Mind, Culture, and Activity*, 18(4) (2011), 319-341, 326.

La obra escrita por Vygotsky, *La psicología del arte*, no se publicó en ruso hasta 1956 ni se tradujo al inglés hasta 1971. Sin embargo, él le proporcionó una copia mecanografiada a Eisenstein, que la revisó con la mayor atención –como atestiguan las notas al margen que cubren la copia conservada en el museo Kabinett de Eisenstein, de Moscú-. Se podría declarar que las huellas del principio del “arte como técnica social de los sentimientos” preceden de los tres modos de reacción estética de Eisenstein.

A partir de su noción inicial acerca del “montaje de atracciones” y a través de sus ideas sobre el “montaje intelectual” hasta el modelo más orgánico de *pathos* elaborado en etapas ulteriores, Eisenstein se empeñó en organizar y dirigir las respuestas del espectador con el fin de producir los resultados estéticos de la experiencia.

Eisenstein pensaba que los tres principios diferenciados de la efectividad del arte operaban simultáneamente en el plano de la organización estructural de la obra de arte, en unos términos que producían un efecto emocional e intelectual mayor en el espectador. El arte era pues concebido tanto por Vygotsky, como por Eisenstein, como un mediador, una herramienta elaborada culturalmente para producir, regular y transformar reacciones emocionales complejas –reacciones

que siempre combinan la dimensión afectiva con la intelectual-; en palabras de Vygotsky: “Las emociones causadas por el arte son inteligentes”, citado por Vassilieva (2016), p. 212.

De esta declaración se puede inferir el núcleo principal de la teoría histórico-cultural; es decir, su manera de entender los sistemas semióticos como mediadores que transforman las funciones psicológicas menores en procesos superiores específicamente humanos y que colocan cada funcionamiento humano concreto en su contexto cultural.

Con ello, el núcleo de la teoría histórico-cultural de Vygotsky pudiera subsumirse a la idea de que, con la emergencia de la actividad socio-cultural, la misma naturaleza del funcionamiento y desarrollo psicológico cambia. Vygotsky entiende la cultura de manera amplia, como el resultado acumulado de la experiencia mediante la que los seres humanos exploran y se apropian de su mundo, haciéndolo inteligible para ellos y ellas. Este acúmulo de experiencias y conocimiento toman cuerpo en las herramientas culturales.

La lista siguiente, propuesta por Vygotsky en su ensayo de 1931, “El método instrumental en psicología”, lo ilustra adecuadamente: “Los siguientes son ejemplos de herramientas psicológicas y sus complejos sistemas: el lenguaje; diversos sistemas de cálculo; la mnemotecnia; sistemas de símbolos algebraicos; obras de arte; esquemas, diagramas, mapas y dibujos mecánicos; todo tipo de signos convencionales; y así sucesivamente” (L. S. Vygotsky, ‘The Instrumental Method in Psychology’, en J. V. Wertsch (ed.), *The Concept of Activity in Soviet Psychology*, Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1981, p. 137). Además, estas herramientas no se limitan a los signos y sus sistemas, ni su naturaleza puede reducirse a su materia. Más bien, como argumenta el propio Vygotsky, las herramientas deben entenderse como prácticas encarnadas.

Al apropiarse de las herramientas culturales, el hombre se cambia a sí mismo y al mundo que lo rodea, dejando un legado cultural que es transferido a la siguiente generación. Éstas son las ideas de Vygotsky acerca de la mediación cultural, las cuales demuestran así su constructivismo radical, la herencia que más tarde sería desarrollada por el constructivismo social y la semiótica.

Juri Lotman, fundador de una importante escuela rusa de semiótica, en su monografía tardía *Universo de la mente*, reiteró las ideas de Vygotsky acerca de la mediación cultural. Los dos consideraban los sistemas semióticos como modelos que explican el mundo en el que vivimos, y argüía que, al explicarnos el mundo, estos sistemas también lo construyen. Siguiendo el hilo de Vygotsky, Lotman pensó que el lenguaje era el sistema modelador primario mediante el cual construimos el mundo. Mitos, reglas culturales, religión, el lenguaje del arte y la ciencia son todos sistemas modeladores secundarios. Ellos nos llevan a entender y construir el mundo de una manera determinada a la vez que nos proveen con los medios de expresión de esta manera de entenderlo.

Esto es lo que se halla tras la idea de Lotman de *Universo de la mente*:

El intelecto humano individual no tiene el monopolio de la tarea del pensamiento. Los sistemas semióticos, a la vez unidos y separados como una unidad integral de la semiosfera, sincrónicamente y al mismo tiempo en todas las profundidades de la memoria histórica, llevan a cabo operaciones intelectuales, las conservan, trabajan para incrementar el almacenamiento de información. El pensamiento está en nosotros, pero nosotros estamos en el pensamiento dado que el lenguaje es algo engendrado por nuestras mentes y directamente dependiente de los mecanismos cerebrales, y estamos con el lenguaje citado por (Vassilieva. 2016) en J. Lotman, *Universe of the Mind*, Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2000, 273.

Vygotsky empezó a colaborar con Luria en la Clínica de Enfermedades Nerviosas de la Universidad de Moscú, en 1925, que hoy forma parte de la Universidad Médica I. M. Sechenov. Juntos pusieron los cimientos de la ciencia de la neuropsicología que “estudia la estructura funcional y la organización cerebral de las más altas funciones mentales”. Citado por (Vassilieva. 2016) en T.V. Akhutina, N.M. Pylaeva, “L. Vygotsky, A. Luria and Developmental Neuropsychology” *Psychology in Russia: State of the Art*, 2011, 4, 155-175, 157.

Las concepciones epistemológicas tanto de Vygotsky como de Luria se centraron en la vertiente socio-histórica, donde se plantea que los procesos cognitivos provienen de la interacción compleja y la interdependencia de factores biológicos (la mente individual) que son parte de la naturaleza física y factores culturales que se fueron produciendo a lo largo de la evolución humana citado por (Vassilieva. 2016) en J.M. Glozman, “A. R. Luria and the History of Russian Neuropsychology”, *Journal of the History of the Neurosciences*, 16, 2007, 168-180.

Este enfoque, caracterizado como la ciencia integradora de la mente y el cerebro, no ubica el origen de la conciencia humana y la actividad mental ni el interior del cerebro ni en los mecanismos insertos en los procesos neuronales sino en la vida del humano en sociedad y el ámbito de lo semiótico. Por tal motivo, el principio de mediación cultural de Vygotsky, que enfatiza que “lo específico de la especie humana es vivir en el medio de la cultura, los residuos de la actividad humana pasada conservados en artefactos/herramientas/estímulos, concebidos en toda su amplitud” citado por (Vassilieva. 2016) en M. Cole, “A. R. Luria and the Cultural-Historical Approach in Psychology”, en T. Akhutina et al. (eds), *A. R. Luria and Contemporary Psychology*, Nova Science Publishers, 2005, 35-41, 37.

### A.2.1. Método y *Grundproblem*

En el periodo de 1925 a 1932, Vygotsky y Luria lograron obtener su mejor avance, lleno de ideas que se plasmaron en la teoría histórico-cultural de Vygotsky y la neuropsicología de Luria. De forma similar, Eisenstein, desde el principio de los años treinta hasta su muerte en 1948, trabajó en esta propuesta teórica con el título *Método*. Seguramente la aportación teórica plasmada en *Método* se debe a la inspiración intelectual por construir una ciencia sintética y abarcadora de la mente humana y el cerebro, lograda en las múltiples reuniones académicas de Luria-Vygotsky-Eisenstein. A lo anterior se agrega:

[...] el holismo sistémico articulado por Luria y Vygotsky encuentra un correlato fundamental en las ideas de Eisenstein acerca de la unidad, a la que considera como la piedra de toque de su sistema teórico. Tanto la teoría histórico-cultural como la estética tardía de Eisenstein ponen el acento en la unidad entre mente, cerebro y la esfera semiótica. Además de un eclecticismo radical, la teoría histórico-cultural de Vygotsky y Luria y el trabajo teórico de Eisenstein compartieron el interés por el carácter mediado de los procesos psicológicos y la aceptación de su carácter histórico (Vassilieva, 2016, p. 5).

El objetivo general de *Método* era establecer las leyes esenciales del arte que serían aplicables a la crítica y análisis del arte, y serían usadas por los artistas como herramientas para producir obras de artes máximamente efectivas. Esto modificó su interés temprano por el montaje, “que a menudo, y de forma legítima, se ha relacionado con el análisis estructural, en *Método* donde se pueden apreciar las semillas del post-estructuralismo, sembradas ya por Eisenstein mucho antes de que germinaran” (Vassilieva, 2016, p. 5). *Método* tiene un abordaje sustentado en un historicismo coherente y determinado, que prestaba atención tanto a la dimensión sincrónica como a la diacrónica de la realidad. En el núcleo de la elaboración de *Método*, Eisenstein instala en lo que él llamó *Grundproblem*, el concepto alemán utilizado para denotar el problema central del arte. Eisenstein lo tradujo como la emergencia de la paradoja en las dos dimensiones que coexistían en la obra del arte: lógica y sensual, cognitiva y emocional, racional e irracional, consciente e inconsciente (Vassilieva, 2016, p. 5).

Sergei Eisenstein sugirió dos niveles de operaciones psicológicas: del pensamiento lógico y el del pensamiento sensual. Estos niveles, o modos de operación, están vinculados estrechamente y su funcionamiento simultáneo es crucial en las obras de arte que se dirigen a la conciencia. Esta concepción recuerda la idea de Vygotsky sobre las emociones “inteligentes”, quien de manera similar defendió que: la experiencia estética combina una respuesta emocional intensificada y el procesamiento racional. Más aún, para Eisenstein:

[...] el arte es eficaz porque las leyes de la forma están determinadas por las del pensamiento sensual, basadas en formas primigenias del funcionar humano en términos psíquicos, a los que denomina de diversas maneras: arcaico, pre-lógico o mágico (Vassilieva, 2016, p. 6).

Estas aportaciones teóricas, relacionadas con el ¿cómo conocemos?, llamado de punta en aquel momento, fueron tomadas en cuenta para incluirlo en el análisis de la obra *Grundproblem*, donde los avances en paleontología, antropología física devinieron en exploraciones acerca de las formas históricas que habían adoptado las operaciones cognitivas y emocionales del momento. Por ello, para desvelar las fuentes evolutivas de tales operaciones, Eisenstein retrocedió hasta la evolución psicológica del *Homo sapiens* como especie y la evolución biológica de la vida como tal. Este esquema fue analizado en *Método* desde diferentes perspectivas. Varias de ellas “vías de regreso” y “giros en el tiempo” que incluían el discurso interno, el “pensamiento mágico”, “*Mutterliebs Versenkung*” (el impulso por retornar al útero), y las androgínias, así como la organización rítmica de los procesos biológicos y el estado protoplásmico Citado por (Vassilieva, 2016) en Method I, Moscow: Museum of Cinema, Eisenstein-Centre, 2002: Parte II, ‘Grundproblem’: 140-250 y parte III, ‘Shifs in Time’: 250-333.

Eisenstein concibió las formas de arte y sus mecanismos en *Método*, donde se aprecia una articulación original desde una perspectiva antropológica de la evolución. El impacto de la teoría de la evolución de Darwin se ve reflejado en este aspecto. En el segundo volumen de *Método*, se encuentra una disertación completa relacionada con prototipos de obras en el arte, especialmente en la literatura y la pintura. Eisenstein los encontró en pasajes de la prosa de Dostoievski y Tolstoi, y en imágenes de Durero y Leonardo, en los rituales y rutinas de la danza del pueblo balinés, en las puestas en escena del director teatral chino May Lai Fan, y en otros múltiples ejemplos que o bien están basados composicionalmente en la forma de un círculo o tienen una organización temporal circular. Eisenstein formuló su ley de la expresividad emocional a partir de tales ideas. Por otro lado, de acuerdo con su orientación hacia la unidad de los procesos psicológicos y las funciones mentales en una escala más amplia, primeramente, acompasando la relación entre el pensamiento lógico racional y el dominio afectivo y emocional, la ley fue erigida a través de su noción de pensamiento sensual. Insistió en que el arte es eficaz precisamente porque nos permite expresarnos y experimentar “tesis lógicas” a través de analogías emocionales afectivas:

[...] traducimos cada tesis lógica al lenguaje del discurso sensual, del pensamiento sensual, y de resultas obtenemos un efecto sensual aumentado. Y aún más –den por hecho que la fuente del lenguaje formal está representada por completo del pensamiento sensual pre-lógico y que no hay una sola manifestación formal en el arte que no provenga de dicha fuente- que no estará determinado completamente por ello. Es un hecho, es una necesidad. Citado por (Vassilieva, 2016) S. M. Eisenstein, “Psychology of Art”, en *Psycholgia Processov Chudojstvennogo Tvorchestva*, Moscow: Iskusstvo, 1980, 195.

1. De manera contraria, para Eisenstein el compromiso de la esfera emocional es solamente efectivo si se acompaña de lo racional. Puso igualmente énfasis en el componente lógico que supera el emocional en el efecto global de la obra de arte. Así, el arte combina la transmisión de un contenido lógico (tema y mensaje) con el uso del pensamiento sensual en la organización de la forma. Considerada en el contexto de la teoría histórico-cultural de Vygotsky y Luria, que también se hacía cargo de los mecanismos neuropsicológicos del funcionamiento mental y del cerebro, la manera en que Eisenstein se ocupó del *Grundproblem* parecía corresponder con los modelos del borde afilado en neuroestética. Citado por (Vassilieva, 2016) S. Markovic', "Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion", *Perception*, 2012, volume 3, 1-17.

Estos modelos subrayan tres facetas de la experiencia estética:

La fascinación con un objeto estético (gran excitación y atención) que da lugar a un fuerte sentimiento de unidad con el objeto artístico.

Un intenso enlace cognitivo con la obra de arte a través de la aprehensión de estructuras narrativas y simbólicas.

Una también intensa respuesta emocional apoyada por el análisis de las asociaciones perceptivas y la detección de regularidades compositivas.

Si se consideran tanto la génesis y el desarrollo epistemológico, tanto de la teoría histórico-cultural de Luria-Vygotsky y el *Método* de Eisenstein, se amplía el paradigma de las cuatro e, en neurociencias, las cuales formulan que la mente y el cerebro como corporeizados, incrustados, activados y extendidos (del inglés *embodied*, *embedded*, *enacted* y *extended*, respectivamente) hacia el reinado de lo estético y, específicamente, de la experiencia cinematográfica.

Así nos dice Vassilieva (2016, p. 7):

[...] El pensamiento y las emociones están complejamente interrelacionados en la experiencia estética, en la que, además, la articulación de su influjo conjunto toma la forma de una experiencia material que está incrustada –es decir, que se refiere al contexto de un ambiente socio-histórico concreto. Además, en *Método*, Eisenstein plantea que el acto de implicarse con la obra de arte representa una experiencia corporeizada– refiriéndose a que se basa en estructuras extraneuronales y procesos representados por reacciones orgánicas complejas que Eisenstein estudió bajo el paraguas conceptual de “giros temporales” y “vías de regreso”. *Método* también enfatiza el carácter activado de la experiencia estética –de reacciones corporales complejas a movimientos involuntarios intrincados, Eisenstein explora consistentemente el papel de acciones materiales concretas en el desenvolvimiento temporal de la reacción estética. Sin embargo, y tal vez más importante, *Método* destaca el carácter

extendido de la reacción estética– su dependencia del papel mediador de las herramientas culturales y los sistemas semióticos. Esto último se hace evidente especialmente en el tratamiento que Eisenstein dio al discurso interior. [Ojo, rectificar uso de guiones. Apertura y cierre. Así como la extensión de la cita.]

### A.2.2. Habla interna y pensamiento cinematográfico

Boris Eikhenbaum, influyente académico literario ruso, en 1927, utilizó el concepto de discurso interior en relación con el cine y lo señaló como indefinido y fragmentario, ello provocó en Eisenstein una vía alterna de apropiación de esta noción. Sin embargo, fueron las aportaciones de Vygotsky las que finalmente utilizó Eisenstein. Este concepto se encuentra desarrollado en *Pensamiento y lenguaje*, publicado en 1932, en ruso y traducido al inglés en 1956, que se ha convertido en un trabajo clásico fundacional de las ciencias cognitivas, la neurolingüística y la psicología educacional. La obra *Pensamiento y lenguaje* explora cómo el significado de pensamiento, lenguaje, habla y palabra están no solamente conectados entre sí, sino que aparecieron uno a través de los otros: “El significado de la palabra es un fenómeno del pensamiento sólo en tanto que el pensamiento toma forma en el habla, y del habla en la medida que está conectado con el pensamiento e iluminado por él. Es un fenómeno del pensamiento verbal, o discurso significativo una unión de palabra y pensamiento” (Vygotsky, 2012, p. 8).

Así Vygotsky, al proponer la relación entre pensamiento y lenguaje, delineó su inclinación constructivista hacia la teoría histórico-cultural; es decir, él asume que el conocimiento surge a partir de un proceso de construcción activa, en la que el conocedor y lo conocido son interactivos a la vez que inseparables, como lo es la experiencia de ver una película. Además, esta relación del pensamiento y la palabra se da dentro de un proceso:

[...] un movimiento continuo adelante y hacia atrás desde el pensar al verbo y viceversa. En tal proceso, dicha relación sufre cambios que pueden considerarse como desarrollistas en sentido funcional. El pensamiento no es meramente expresado mediante palabras; existe a través de ellas. Cada pensamiento tiende a conectar algo con otro algo, a establecer relaciones entre las cosas. Cada pensamiento se mueve, crece y se desarrolla, cumple una función, soluciona un problema (Vygotsky, 2012, p. 165).

De esta forma, para Vygotsky el pensamiento únicamente se da a través del lenguaje, como sistema semiótico relacionando las palabras y sus significados. No para articular algo previamente existente, anterior a su expresión lingüística, sino en producir su emergencia verdadera. De forma parecida cuando describe la obra de arte, como técnica social de los sentimientos, Vygotsky



robustece y profundiza en su visión de la naturaleza como algo construido. Esta presión dentro del paradigma constructivista es lo que vincula de manera fundamental su teoría histórico-cultural con la aproximación de Eisenstein al cine. No obstante que en múltiples ocasiones se adjudica a la teoría cinematográfica un enfoque formalista donde Eisenstein reclama que el cine no debe reflejar la realidad, sino producir su propio mundo, en otras también admitió que el cine produce y crea la misma condición de posibilidad de la emergencia del pensamiento que construye ese mundo propio.

La idea propuesta por Eisenstein acerca de pensamiento, subjetividad y lenguaje cinematográfico funciona intrincadamente; ha sido analizada desde diferentes perspectivas teóricas. Desde el paradigma estructuralista, tanto Viacheslav Ivanov como Juri Lotman, los líderes de la influyente escuela semiótica Tartu-Moscú, definieron la teoría del montaje de Eisenstein como un sistema de producción de significados. Como se verá más adelante, desde una perspectiva post-estructuralista, Gilles Deleuze, en su obra *Imagen-Movimiento Estudios sobre Cine I*, atribuye un papel crítico a dicha teoría para la creación del movimiento-imagen (Deleuze, 2012), que une el reino perceptivo con el cognitivo, mientras Francesco Casetti proponía una “hermenéutica del montaje”. Citado por (Vassilieva, 2016), F. Casetti, *Theories of Cinema, 1945-1990*, Austin: University of Texas, Press.

De manera particular, es posible afirmar, nos dice Vassilieva (2016, p.9), que:

[...] desde sus tempranas ideas sobre el montaje de las atracciones, a través de su noción de montaje intelectual, hasta su más tardía adopción del monólogo interior como principio estructurador, Eisenstein concibe el cine como un medio de organizar y potenciar el pensamiento. Dado que “las atracciones” se refieren a cualquier elemento de una película que produce un efecto psicológico, Eisenstein insistió en que el objeto del montaje es ordenar tales atracciones de manera que se produzcan nuevos significados. Más adelante desarrollaría este principio del montaje de las atracciones en su formulación del abordaje dialéctico del montaje. Basándose en la “apercepción dinámica de las cosas” de Engels y Lenin, planteó que el proceso de engarce con la obra de arte pasa desde la percepción a la emoción y de ésta a la cognición. La clave de tal aproximación dialéctica al cine es embeber todos los niveles de una película de conflicto en una toma determinada, entre tomas y entre contenido y forma. Insistió en que “Que el cine convencional se capaz de dirigir las emociones abre la posibilidad de impulsar y dirigir el proceso mental al completo”. Citado por (Vassilieva, 2016), S. Eisenstein, *Film Form*, London: Dennis Dobson, 1949, 62.

De esta forma, Eisenstein concibió el cine como un instrumento del pensamiento y encontró una expresión clara a través del concepto del montaje intelectual, para generar el pensamiento conceptual abstracto. Tanteó la idea de crear un “cine intelectual” en ensayos escritos en 1929: “Más allá de la toma”, “La dramaturgia de la forma cinematográfica” y “La Cuarta dimensión en el cine”, así como en sus notas de su nunca realizado proyecto de filmar “El Capital”. Eisenstein trabajó incasablemente durante estos años para explicar cómo una serie de imágenes pueden ser combinadas para producir nociones abstractas que no pueden ser representadas directamente, así como procesos abstractos de transformación de la cantidad en una nueva cualidad. Éste es el meollo del montaje intelectual, al que Annette Michelson describe como los esfuerzos de Eisenstein por ubicar el montaje como una forma privilegiada para la investigación analítica y el pensamiento.

Algunos académicos, afines a las ideas del montaje intelectual propuestas por Eisenstein, no lograron la transformación radical del cine propuesta en esta dirección, y quedó rezagada en la década de los años treinta. Sin embargo, y ésta es otra forma de ver las cosas, considerar la fuerza orientada hacia el pensamiento cinematográfico siguió tomando la teoría y práctica de Eisenstein en ulteriores etapas. Después de 1935, el principio del discurso interior pasó a convertirse en uno de los temas centrales de su obra; lo llevó y lo colocó como dispositivo intermedio para modificar el pensamiento desde su origen preverbal a su expresión racional y, por tanto, su origen. Rediseñando el lenguaje del cine a través del mecanismo del discurso interior, Eisenstein puso los fundamentos instrumentales sobre el pensamiento que tiene el cine. En *La Forma del cine: nuevos problemas*, escribió:

[...] Como en el caso del habla interior de Vygotsky, el monólogo interior de Eisenstein es fundamentalmente “pensar con significados puros”, siendo los significados la estructura interna de la operación mediante signos. Para Vygotsky el significado representa la vía por la que el pensamiento se dirige a la palabra, incluyendo un amplio rango de implicaciones conceptuales relevantes. Vygotsky describió el habla interna como algo idiomático, comparándolo con un dialecto. El habla interior es simplificado y comprimido, como si tuviera dificultades para abrirse a los otros, y es difícilmente comprensible fuera de su contexto. Consiste en fragmentos aparentes que lo hacen elíptico, incompleto. Se desvía del habla externa por su sintaxis. Lo que se expresa en él, principalmente como algo diacrónico y sucesivo, aparece en el pensamiento como sincrónico y simultáneo. Mientras el habla interior es paradigmática (asociativo), el externo es básicamente sintagmático (coordinativo). Eagle explica así la manera en la que Eisenstein relacionó esas ideas con el cine: “Lo que es característico del cine es que las yuxtaposiciones sintagmáticas tienen lugar a muchos niveles diferentes al mismo tiempo, niveles que hasta cierto punto son independientes pero que profundamente deben relacionarse con la totalidad y unidad del concepto... qué es el proceso sintagmático a través del cual se vinculan esos signos”. Es a la

vez horizontal (el desarrollo de la linealidad del signo en el tiempo) y vertical (la concatenación simultánea de signos en el tiempo). Citado por (Vassilieva, 2016), H. Eagle, “Eisenstein as a Semiotician of the Cinema”, en R. W. Bailey, L. Matejka, and P. Steiner (eds.), *The Sign: Semiotics around the World*, Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1980, 173-193, 186.

Es relevante mencionar el comentario elaborado en torno a las dos etapas epistemológicas del cineasta soviético. La etapa del montaje y la etapa de la puesta en escena, relacionando la primera con la modelación del pensamiento racional y la segunda con estados emocionales y afectivos. Citado por (Vassilieva, 2016), D. Bordwell, “Eisenstein’s Epistemological Shift, *Screen* 15(4). 1974. 29-46. Es posible entrever un contínuum entre las dos etapas, fundamentadas en las ideas del montaje intelectual y monólogo interior. Con ello se produjo la modificación significativa en Eisenstein, al comprender plenamente lo que para él era el pensamiento. La diferencia al equiparar el pensamiento y los procesos mentales y la representación mental en la primera etapa del montaje; y la definición del pensamiento en las etapas posteriores donde obtuvo una importancia mayor, pasando a ser sinónimo de la mente en los procesos emocionales y racionales dentro de una unidad.

Eisenstein, en la obra *La forma del cine*, enfatizaba que el habla interior, o el diálogo consigo mismo es, a diferencia de otros discursos verbales exteriores, más cercanos al pensamiento basado en imágenes. Aunque tiene similitudes fundamentales con el lenguaje, funciona por medio de diversos medios y variedades simbólicas: palabras, dibujos, sonidos y escritura. Eisenstein exhortó en que “las leyes de la construcción del habla interna resultan ser precisamente esas que se hallan en la fundamentación de toda variedad de leyes que gobiernan la construcción de la forma y la composición de las obras de arte”. Citado en (Vassilieva, 2016), (Eisenstein, *La forma del cine*, 2006).

El grupo de los tres académicos formado por Eisenstein-Vygotsky-Luria dejó un legado teórico conceptual, donde el cine y el pensamiento son abordados en estrecha relación. Para Eisenstein, la transmisión de un mensaje estético, el orden y estructura del flujo audiovisual debe fundamentarse en la estructura del pensamiento. Para Vygotsky y Luria, sólo a través de su expresión mediante signos y símbolos, logra el pensamiento hallarse a sí mismo, en una representación superficial. Desde esta perspectiva, el cine se convierte, podría decirse, en una herramienta y a la vez en un medio del pensamiento -de decisiva importancia durante los siglos XX y XXI.

Esta orientación teórica permite un paradigma más amplio, donde los elementos del pensamiento cinematográfico se explican dentro de un enfoque holístico que incluye una explicación y comprensión tanto de la psique a través de la teoría histórico-cultural como de la neuroestética complementaria (basada en la sinestesia a la hora de concebir el trabajo mental y cerebral).

## **B) Movimiento migratorio**

El diccionario de María Moliner describe el concepto migración (del lat. *migratio, -onis*) como la acción de trasladarse, una raza o un pueblo, de un lugar a otro, o de extenderse desde su primitivo emplazamiento. Emigración se deriva del verbo migrar (del lat. *migrare*) y del adjetivo y nombre migrante, frecuentemente usado en Hispanoamérica. Sabemos que la historia de la humanidad es comprendida en múltiples aspectos por la historia de sus migraciones, desde las sociedades tribales originarias hace aproximadamente 70 mil años hasta la época actual.

En todos los medios, académicos, periodísticos y coloquiales, se hace evidente la importancia de uno de los fenómenos sociales de mayor impacto en los primeros quince años del siglo XXI. Este es el fenómeno migratorio, dirigido hacia los países donde las oportunidades para encontrar una vida mejor sean seguras. El fenómeno se refiere principalmente al movimiento de cientos y cientos de personas que por diversas razones deciden –o se ven obligadas– a migrar hacia Estados Unidos, desde distintos países sudamericanos, centroamericanos y por supuesto de México. La academia especializada en el tema de la multifacética dinámica migratoria México-Estados Unidos analiza, describe y explica esta situación según cinco ejes principales: historicidad, vecindad, masividad, temporalidad y unidireccionalidad. Para dicha academia, la historicidad inicia a partir de Ley de exclusión china, de 1882, cuando se conecta el ferrocarril en El Paso, Texas, en 1884; y se sella la alianza para la oferta mexicana como norteamericana de mano de obra. Con este evento empezó el reclutamiento sistemático por parte de Estados Unidos, con un tránsito fronterizo más o menos libre. La vecindad, como segundo eje, inicia con el abordaje descriptivo de la geografía colindante en las dos fronteras. La frontera en el norte del país tiene una longitud de 3 185 kilómetros, donde

el tránsito actual diario se lleva a cabo por los 23 condados, 37 municipios, 25 ciudades fronterizas, lo que la califica como la frontera más transitada del mundo.

### Frontera México Estados



[https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbn=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=frontera+mexico+estados+unidos&oq=frontera+&gs\\_l=img..1.1.0i10.16911.19198.0.26851.9.8.0.1.1.0.167.847.1j6.7.0....0...1ac.1.64.img..1.8.854.Fwh-87YUgvw#imgrc=2IXADTnY40rDGM%3A](https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbn=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=frontera+mexico+estados+unidos&oq=frontera+&gs_l=img..1.1.0i10.16911.19198.0.26851.9.8.0.1.1.0.167.847.1j6.7.0....0...1ac.1.64.img..1.8.854.Fwh-87YUgvw#imgrc=2IXADTnY40rDGM%3A)

El comportamiento del eje 3, masividad, tiene identificados siete grandes periodos. Éstos son los siguientes:

### Masividad

Fecha	Evento	Migrantes (en millones)
1926	Se calcula población mexicana en Estados Unidos	1
1929-1933	Migrantes deportados	½
1942-1964	Braceros en Estados Unidos	5
1954	Operación <i>Wetback</i> , deporta	1
1986	<i>Immigration Reform Control Act</i> (IRCA) amnistía	2.3
2015	Total de migrantes	12
2015	Total de indocumentados	6

Fuente. Elaboración propia basada en la información del Dr. Jorge Durand.

El concepto de temporalidad, como eje número 4, explica el proceso centenario migratorio México-Estados Unidos según dos grandes fases divididas éstas en tres periodos. El primero de temporalidad circular centenaria de 1884-1986 está conformado por trabajadores, con un diseño de política migratoria de Estados Unidos y controlada con deportaciones selectivas y masivas a través del Programa Bracero, orientada únicamente a la selectividad masculina, no se aceptan familias y la contratación es cíclica en el área agrícola. El segundo periodo es de temporalidad bipolar actual de 1987-2015.

El tercer periodo, denominado de circularidad II, contiene las características siguientes: el bracero legal se pasa a los braceros indocumentados y se perfecciona el modelo.

En el periodo bipolar de 1986-2015 representó un cambio de modelo y se dice adiós a la circularidad y el sistema migratorio se resquebraja. Empieza con la Ley IRCA en 1986, la cual comprende un programa de amnistía, un programa especial para la agricultura, sanciones a los empleadores y un control fronterizo.

De tal manera que las condiciones cambian:

- 2.3 millones de amnistiados se quedan en Estados Unidos.
- Los migrantes ya instalados en Estados Unidos llevan a sus familiares por la vía formal o informal.
- Los nuevos migrantes irregulares se quedan todo lo que pueden. Se alarga la estancia.
- Se incrementa el volumen, entran y no salen.

- Se incorporan al proceso, además de los campesinos, migrantes urbanos, indígenas, mujeres, niños y familias enteras.
- Dimensión nacional de fenómeno en el lugar de origen y en el destino.



[https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&oq=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&gs\\_l=img.12...68003.80746.0.83607.46.17.0.29.1.0.198.1947.0j17.17.0....0...1ac.1.64.img..29.17.1848.vh5PkcnFRE#imgrc=iKQfVRgsGA2W0M%3A](https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&oq=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&gs_l=img.12...68003.80746.0.83607.46.17.0.29.1.0.198.1947.0j17.17.0....0...1ac.1.64.img..29.17.1848.vh5PkcnFRE#imgrc=iKQfVRgsGA2W0M%3A)



[https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&oq=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&gs\\_l=img.12...68003.80746.0.83607.46.17.0.29.1.0.198.1947.0j17.17.0....0...1ac.1.64.img..29.17.1848.vh5PkcnFRE#hl=es&tbm=isch&q=muro+mexico+estados+unidos&imgrc=J7hqQfHjQCW8M%3A](https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&oq=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&gs_l=img.12...68003.80746.0.83607.46.17.0.29.1.0.198.1947.0j17.17.0....0...1ac.1.64.img..29.17.1848.vh5PkcnFRE#hl=es&tbm=isch&q=muro+mexico+estados+unidos&imgrc=J7hqQfHjQCW8M%3A)



[https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&oq=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&gs\\_l=img.12...68003.80746.0.83607.46.17.0.29.1.0.198.1947.0j17.17.0....0...1ac.1.64.img..29.17.1848.vh5PkennFRE#hl=es&tbm=isch&q=border+patrol+illegal+immigrants&imgcr=IiwKqRWblVboM%3A](https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&oq=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&gs_l=img.12...68003.80746.0.83607.46.17.0.29.1.0.198.1947.0j17.17.0....0...1ac.1.64.img..29.17.1848.vh5PkennFRE#hl=es&tbm=isch&q=border+patrol+illegal+immigrants&imgcr=IiwKqRWblVboM%3A)



[https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&oq=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&gs\\_l=img.12...68003.80746.0.83607.46.17.0.29.1.0.198.1947.0j17.17.0....0...1ac.1.64.img..29.17.1848.vh5PkennFRE#tbm=isch&tbs=rimg%3ACephddSFhNVIjSwo2\\_16fv8BmGa\\_174LDevHaCVgfw4kCjuzNVExqzflJcySQzk7aaygIoNNkUerO3-vzDqaqtD5iCoSCZLCjb\\_1p-1wGEWEwE-oyFmz5KhIJYzr\\_1vgsN68cRSw\\_15bHPIZooqEgloJWB\\_1DiQKOxHPZMC9f-E3nSoSCbM1UTGrNUIES3vdChTq\\_1NbKhIJzJJDOTprKARGxj0FCvrPgcqEgkig02RR6s7fxGjbHbwvCIgMCoSCa\\_1MOpqq0PmIEVc1ZrZvMNW&q=migrantes%20presos%20Arizona&hl=es&imgcr=IoNNkUerO38SxM%3A](https://www.google.com.mx/search?hl=es&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1280&bih=821&q=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&oq=alambre+de+puas+frontera+mexico+estados+unidos&gs_l=img.12...68003.80746.0.83607.46.17.0.29.1.0.198.1947.0j17.17.0....0...1ac.1.64.img..29.17.1848.vh5PkennFRE#tbm=isch&tbs=rimg%3ACephddSFhNVIjSwo2_16fv8BmGa_174LDevHaCVgfw4kCjuzNVExqzflJcySQzk7aaygIoNNkUerO3-vzDqaqtD5iCoSCZLCjb_1p-1wGEWEwE-oyFmz5KhIJYzr_1vgsN68cRSw_15bHPIZooqEgloJWB_1DiQKOxHPZMC9f-E3nSoSCbM1UTGrNUIES3vdChTq_1NbKhIJzJJDOTprKARGxj0FCvrPgcqEgkig02RR6s7fxGjbHbwvCIgMCoSCa_1MOpqq0PmIEVc1ZrZvMNW&q=migrantes%20presos%20Arizona&hl=es&imgcr=IoNNkUerO38SxM%3A)

Las condiciones políticas han cambiado a lo largo de cien años. Ahora en 2015 se cumplen 20 años de política antiinmigrante. En 1993 se inició con operaciones bloqueo como Guardián. En 1986,



se rompe con la circularidad después de un siglo y se recrudece el control fronterizo. Con los eventos del 11 de septiembre de 2001 y la aplicación de la Ley Patriota, se recrudeció radicalmente la vigilancia; fueron enviados 23 000 patrulleros norteamericanos para militarizar la colindancia, especialmente en el estado de Arizona. En el año 2006 salen a la calle 6 millones, los *Dreamers*. ¿Quiénes son ellos? Son aproximadamente los 2.1 millones [Rectificar] de indocumentados que llegaron a Estados Unidos siendo niños. Un movimiento en las calles sin precedentes contribuye a la elaboración de la Ampliación de la Acción diferida para llegados en la infancia (DACA, por sus siglas en inglés), propuesta por Barack Obama. Y la Acción diferida para la responsabilidad de los padres (DAPA, también por sus siglas en inglés), se cancela. La acción diferida es un beneficio de inmigración limitada discrecional por parte del Departamento de Seguridad Nacional (DHS, por sus siglas en inglés).

Como todo fenómeno, el migratorio en Estados Unidos tiene sus contradicciones. Por un lado, fomentan las políticas de retorno forzado con policías y, por el otro, no les preocupan los siguientes aspectos:

- Se considera que aproximadamente 12 millones de migrantes de quienes no se tiene ninguna información.
- La doctrina de seguridad nacional asegura la producción suficiente de alimentos en el país y está al tanto de que aproximadamente el 85% de los trabajadores en el campo son irregulares.
- Es difícil por múltiples motivos deportar a 12 millones de migrantes irregulares y es difícil también para los dos partidos políticos y sus legisladores ponerse de acuerdo en una reforma migratoria integral. Ésta es usada nada más en tiempos electorales.

En México se tiene documentada una modificación en cuanto al número de hijos. En los años cincuenta y sesenta el promedio era de 6 o 7 hijos, actualmente es de 2.3, con ello la presión demográfica de las familias del campo mexicano hacia Estados Unidos disminuyó en una cantidad importante. México no puede financiar la migración desde este país.

El proceso del fenómeno migratorio México-Estados Unidos es un proceso centenario, iniciado con inmigración ilegal, con un tránsito masivo y retorno creciente.

Actualmente se tiene el Programa de Atención a Migrantes Retornados (PAMIR/PRIM, por sus siglas en inglés), cuya misión es ofrecer ayuda en la coordinación operativa en todos aquellos procedimientos relacionados con la logística, de todas aquellas personas mexicanas repatriadas, y ofrecerles ayuda una vez retornadas a su propio país.

Ahora bien, las cifras anteriores nos hablan del migrante como categoría social del mundo actual, esta tipificación al interior de la fenoménica “sociedad global” presenta una objetividad un tanto sesgada, porque el fenómeno migratorio se analiza de una forma tangencial al sistema que lo produce. Esto es, se hace evidente que el foco de atracción es la modernidad y el lograr *el sueño americano* o la modernidad alcanzada por los países hegemónicos, donde Estados Unidos ocupa el lugar número uno.

Esta concepción nos lleva a no comprender las causas del fenómeno y mucho menos a encontrar una solución posible. La categoría social de migrante es fenoménica porque si bien es necesaria,

no es suficiente. El migrante es en primer lugar un ser humano, ya sea éste adulto, joven o un niño de sexo femenino o masculino. Seres humanos con una historia cruel en su espalda, donde se visualiza la naturaleza brutal de un sistema económico que los oprime.

Estos seres humanos viven en una situación histórica concreta y tienen condiciones reales de existencia, con un poder que los oprime y en oposición su resistencia para sobrevivir y lograr una vida digna. Esta aclaración es oportuna en estos momentos por las ciencias sociales, en su mayor parte importadas de los países dominantes, y transforma a los individuos y a los seres humanos en categorías abstractas. Y en palabras de Tischler (2007):

[...] Con ánimo clasificatorio, las distintas especialidades creen estar cada vez más cerca de lo concreto, reduciendo a los seres humanos a categorías homogéneas controlables conceptualmente por medios estadísticos y matemáticos. Pero lo que hacen es contribuir a una visión abstracta del problema al que se dedican, pues lejos de indagar sobre las constelaciones de poder y las formas de violencia que se encuentran en el corazón de las categorías que se han dado en sistematizar, tienden a hacer abstracción de ellas con el ánimo de la precisión (p. 188).

Este párrafo por demás ilustrativo a lo que en el apartado bajo el título de construcción de conocimiento se explicó detalladamente. Y al continuar con el pensamiento del sociólogo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales Sergio Tischler, se coincide con él, porque este tipo de conocimiento oculta la ley de la verdad objetiva y del sujeto social, expresa únicamente el dato numérico tal cual y se elimina la historia al igualar subjetivamente y ocultar la relación dada, la relación existente entre el aspecto particular de una forma determinada de existencia y la totalidad de un sistema económico-político donde tiene lugar este tipo de fenómeno como es la migración nacional e internacional.

Y al analizarlo a partir del dato numérico solamente, lo esencial del fenómeno, desaparece y en el análisis y explicación que se pretende llevar a cabo no es plasmar la cifra dura de la categoría social de migrante, sino investigar y explicar por qué se presenta este fenómeno de determinada forma y no de otra, cuál es su particularidad que lo hace posible. Todo ello con el fin de contribuir a la comprensión del fenómeno con la responsabilidad ética de todo investigador.

La decisión de plasmar únicamente el dato numérico y ocultar la verdadera realidad al no preguntarle al migrante acerca de su decisión de arriesgar su vida para lograr el *sueño americano* y afrontar todas las arbitrariedades de un mundo que no le pertenece es una elección racional. Por supuesto que la respuesta de todo tipo de migrante es positiva. Esto es, la racionalidad está dada porque de no correr el riesgo, ¿qué vida le queda en su lugar de origen? Si bien la decisión está dada, hasta cierto punto en un acto de libertad personal porque no fue obligado en términos legales para convertirse en migrante, la decisión fue producto del contexto y de las condiciones. Por lo que Tischler, (2007) afirma:

[...] Son las circunstancias, y las circunstancias no son “alguien”. Pero es en la ausencia de rostro de las “circunstancias” como se expresa la necesidad. Y la necesidad puede que no tenga rostro como cuando nombramos a nuestro hermano o a nuestro enemigo, pero sí tiene nombre: el hambre (p. 190).

Vayamos por partes, esto es fundamental explicarlo y entenderlo. Primero, Tischler cita a Ernest Bloch para sustentar la categoría central de “hambre como impulso”, (...) para entender cómo la supervivencia es parte de un entramado de necesidades que está muy lejos del modelo de libertad liberal (p. 190). Esto es, el hambre del migrante no es puramente un dato biológico, todo lo contrario, éste sí es un dato social. Está producida por un engranaje de un modo de producción

capitalista, una totalidad, donde se produce el origen y funcionamiento del fenómeno migratorio hacia Estados Unidos. Por un lado, se tienen seres humanos con hambre de encontrar su futuro, dispuestos a trabajar en lo que encuentran, a vender su fuerza de trabajo en aquel lugar remoto donde la productividad y la masa de capital, hambrienta de ganancia privada, asentada en Estados Unidos, requiere obligadamente para seguir funcionando esa fuerza de trabajo hambrienta de una vida mejor.

Segundo, Tischler, para ilustrar el concepto de “circunstancias”, parafrasea a Marx para explicar cómo la forma jurídica del individuo libre y la categoría de salario se oculta una relación de propietarios: la relación capitalista es una relación entre dueños de medios de producción y propietarios de fuerza de trabajo. Esta relación –por demás asimétrica, desigual, contradictoria– contiene poder, dominación y explotación al explicar el concepto de “circunstancias” y sustentar la categoría necesidad por demás antagónica y contradictoria.

El capital, sabemos, no tiene patria, se mueve libremente hacia aquellos lugares donde asegura obtendrá una ganancia mayor, al lugar de origen. En cambio, la movilidad de los migrantes no es rasgo particular de su autodeterminación como seres humanos, sino es por la necesidad del capital, éste tiene vida y migra hacía aquel lugar donde su ganancia es mayor. Ésta es la forma de existencia de la totalidad, de la totalidad capitalista. Y éste es el discurso que se oculta en el análisis científico de la ciencia social, como quedó explicado en el apartado acerca de la construcción de conocimiento.

## **B.1 Aspectos legales**

México, país en que nació, se caracteriza desde su origen por el fenómeno migratorio de seres humanos y hoy presenta rasgos cualitativamente diferentes; en otras palabras, muestra una realidad por demás perversa. Para unos, el vivir en la era global afirma que se ha liberado el tránsito de toda clase de mercancías menos las de seres humanos, espacio que a todos debiera pertenecer. De acuerdo con la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en su artículo 11, dicta al respecto:

ARTICULO 11. Toda persona tiene derecho para entrar en la República, salir de ella, viajar por su territorio y mudar de residencia, sin necesidad de carta de seguridad, pasaporte, salvoconducto u otros requisitos semejantes. El ejercicio de este derecho estará subordinado a las facultades de la autoridad judicial, en los casos de responsabilidad criminal o civil, y a las de la autoridad administrativa, por lo que toca a las limitaciones que impongan las leyes sobre emigración, inmigración y salubridad general de la República, o sobre extranjeros perniciosos residentes en el País. (Reformado por decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 10 de junio de 2011).

En caso de persecución, por motivos de orden político, toda persona tiene derecho de solicitar asilo; por causas de carácter humanitario se recibirá refugio. La ley regulará sus procedencias y excepciones. (adicionado por decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 10 de junio de 2011).

<http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/14.htm?s=>

Sin embargo, la realidad es marcadamente opuesta, tanto en el tránsito de migrantes extranjeros como nacionales, en su camino hacia Estados Unidos. Las personas migrantes, quienes buscan solidaridad y apoyo, encuentran todo tipo de hostilidades y hasta la muerte. Es imposible negar todo tipo de vejaciones, acoso de pandillas, tratantes de personas y lo que es absolutamente inadmisibles en los últimos gobiernos—federales, estatales y municipales—agresiones y robos del que son objeto los migrantes, durante su tránsito por el territorio nacional de sur a norte, de frontera a frontera, con la ilusión y esperanza de lograr una mejor vida, con un trabajo digno para sí y para sus familias, en el vecino país del norte y en otros casos en este país.

Actualmente la geografía ha convertido a México en un país de diásporas, recepción y tránsito de migrantes, donde las estadísticas son únicamente eso, números sin nombre, sin rostro. Expertos migratólogos objeto de estudio calculan que un 79% son mujeres migrantes y un 20% niños migrantes.

### C) Instrumento para recopilar información de la indagación preliminar

Aída Castañeda Rodríguez Cabo, docente adscrita a este centro, agradece la oportunidad para exhibir la película *La Jaula de Oro*, y llevar a cabo un debate en el aula, orientado a la producción de conocimiento interdisciplinario en torno a las diferentes imágenes y temas visualizados en el filme. La información recabada en el debate será de enorme utilidad en el trabajo de tesis de doctorado en Pedagogía en la UNAM que ahora realizo.

---

<p>Imagen-percepción ¿Cuáles imágenes recuerdas?</p>	<p>Identificación:</p>
--	------------------------

---

<p>Imagen-afección ¿Cuáles imágenes te afectaron?</p>	<p>Identificación:</p>
---	------------------------

---

<p>Imagen-acción ¿Qué acciones recuerdas?</p>	<p>Identificación:</p>
---	------------------------

---

<p>Imagen-otros comentarios ¿Deseas agregar un comentario?</p>	<p>Identificación:</p>
--	------------------------

---

Vale la pena mencionar que el espacio para las respuestas a las preguntas de cada una de los tres conceptos no fue tan pequeño. Fue más grande, pero por motivos de espacio, así se presenta.

## D) Narración de la imagen fílmica *La jaula de oro*

Juan camina por un callejón entre casas de hojalata, plástico y madera, está decidido, preocupado; camina, se cruza con dos soldados que patrullan la ZONA 3 de la ciudad de Guatemala. Un par de niños juegan a dispararse con pistolas de plástico. Una niña cuida a un niño pequeño. Mujeres lavan ropa en tinajas, otras cocinan en anafres y fogatas improvisadas. Juan pasa entre ellos, los ojos clavados en el suelo.

Entra en una pequeña habitación de lámina, piso de tierra. Hay dos catres maltrechos, unas cuantas cajas, algún detalle que nos remite a temática de *cowboys*, no mucho más. Juan está en uno de los catres; mira al catre vacío frente a él; decidido, saca una mochila de abajo del catre. Mete en ella camisetas y un cepillo de dientes. De una lata de conservas saca unos dólares. Con unas tijeras desgarró el pantalón en la parte de la pretina. Acomoda los billetes en el hoyo que le hace. Y con una aguja e hilo, apresurado cose la rasgadura. Se pone el pantalón y lo acomoda para que los billetes no se noten. Se pone un cinturón y unas botas vaqueras viejas. Sale de su casa de madera, hojalata y cartón. La puerta se cierra. En el basurero de la ciudad de Guatemala, al fondo se miran las montañas encubiertas de asentamientos humanos de la periferia de la ciudad. En primer plano, pilas gigantescas de basura que sobrevuelan algunos zopilotes. Juan camina entre la basura. Lleva al hombro su mochila. Una gran excavadora rodeada de personas mueve los desperdicios y tritura la basura. Samuel de dieciséis años, con ayuda de un palo metálico afilado, recoge plásticos, cartón y latas que separa y coloca en bolsas. Lleva un paliacate que le cubre nariz y boca. Juan llega hasta él. Samuel lo abraza. Se separan. Juan dice: *ya me voy. ¿Te vas o te quedas?* Samuel lo mira serio y pensativo, decide ir con Juan. El director introduce una emoción determinada como factor actuante sobre la imagen-percepción, y nos muestra tal como es visto por el personaje.

Juan camina por un callejón entre casas de hojalata, plástico, madera está decidido, preocupado, camina se cruza con dos soldados que patrullan la ZONA 3 de la ciudad de Guatemala. Un par de niños juegan a dispararse con pistolas de plástico. Una niña cuida a un niño pequeño. Mujeres lavan ropa en tinajas, otras cocinan en anafres y fogatas improvisadas. Juan pasa entre ellos, los ojos clavados en el suelo.

Entra a una pequeña habitación de lámina, piso de tierra. Hay dos catres maltrechos, unas cuantas cajas, algún detalle que nos remite a temática de *cowboys*, no mucho más. Juan está en uno de los catres. Juan mira al catre vacío frente a él, decidido, saca una mochila de abajo del catre. Mete en ella camisetas y un cepillo de dientes. De una lata de conservas saca unos dólares. Con unas tijeras desgarró el pantalón en la parte de la pretina. Acomoda los billetes en el hoyo que le hace. Y con una aguja e hilo, apresurado cose la rasgadura. Se pone el pantalón y lo acomoda para que los billetes no se noten. Se pone un cinturón y unas botas vaqueras viejas. Sale de esta su casa de madera, hojalata y cartón. La puerta se cierra.

En el basurero de la ciudad de Guatemala, al fondo se miran las montañas encubiertas de asentamientos humanos de la periferia de la ciudad. En primer plano, pilas gigantescas de basura



que sobrevuelan algunos zopilotes. Juan camina entre la basura. Lleva al hombro su mochila. Una gran excavadora rodeada de personas mueve los desperdicios y tritura la basura. Samuel de diez y seis años, con ayuda de un palo metálico afilado, recoge plásticos, cartón y latas que separa y coloca en bolsas. Lleva un paliacate que le cubre la nariz y boca. Juan llega hasta él. Samuel le abraza. Se separan. Juan dice: *ya me voy. ¿Te vas o te quedas?* Samuel lo mira serio y pensativo, decide ir con Juan. El director introduce una emoción determinada como factor actuante sobre la imagen-percepción, y nos muestra tal como es visto por el personaje.

Sara entra a un sanitario, y frente al espejo, lleva una bolsa de plástico, con una caja de anticonceptivos, una venda y unas tijeras. Se mira al espejo y con el pelo suelto, sin dudar inicia por cortarse el pelo, mechón por mechón. Se quita la ropa: con el cuerpo descubierto, coloca una venda alrededor del busto, aprieta y cierra la venda. Toma una camiseta de niño y se la pone, después una cachucha. Abre la caja de pastillas anticonceptiva. Saca la píldora uno y la toma con agua del grifo. Se mira al espejo está triste. Sale va a encontrarse con Juan y Samuel. Llegan a la ladera del río Salinero. Una canoa con varios pescadores los ayuda a cruzar el río. Cerca de la orilla, Juan, Sara y Samuel avanzan. Ella ahora necesita pasar por muchacho, trata de caminar como tal y de alguna manera lo logra. Y les dice a sus compañeros: *“ahora soy Oswaldo* después no habla para nada. Se acerca una canoa para ayudarlos a cruzar. Y al bajarse de la canoa Juan pregunta: *“... oiga señor, ¿para dónde están las vías del tren?* Se visualiza frente a ellos, un puente elevado con vías del tren. Samuel salta a tierra, seguido de Juan y Sara.

*Chauk* se acerca por el centro de las vías. Carga un morral de manufactura casera y un machete. Se acerca a Juan, le sonríe, Juan no devuelve la sonrisa. Llega a la orilla del río, cerca de Sara y Samuel. Lo miran, sonríe y hace un ademán de saludo con la mano. Los jóvenes le responden y lo miran atentos. Juan en la parte alta, observa la escena. *Chauk* se agacha junto al río, saca una bolsita de piel, una jícara con la que toma agua. Vierte maíz molido de la bolsita y lo revuelve con un palito. Bebe y lo saborea. Sara y Samuel observan todos sus movimientos, están intrigados. *Chauk* se quita las botas y se arremanga los pantalones, no trae calcetines, mete sus pies al agua. Saca una botella de plástico que llena con agua. Sara pregunta: *¿cómo te llamas?* *Chauk* la observa confundido y niega y dice: *Mox kai*. No entiendo. Desde lejos Juan mira, parece incómodo. Samuel lo observa divertido y dice: a mí que este no habla español. Se escucha el sonido del tren. *Chauk* corre hacia las vías. Juan alcanza a divisar el tren a lo lejos. Samuel y Sara llegan hasta él. *Chauk* está cerca de ellos, todos observan el tren que se acerca. Juan grita: *¡Ahora si nos subimos...!* El tren pasa frene a ellos. Juan empieza a correr, Sara y Samuel, le siguen y los tres se suben a un vagón. *Chauk* también logra subirse tras ellos. Juan, Sara, Samuel y *Chauk* suben por la escalera del vagón y encuentran un espacio entre vagones. Se acomodan. Hay un silencio incómodo, acompañado por el repetitivo sonido del tren. Juan observa inquisitivo a *Chauk*. Juan dice: *¿Y qué?* *Chauk* los mira serio, es evidente que no entiende. Sara, Juan, Samuel lo observan expectantes. Sara señala a cada uno y dice: Juan, Samuel y yo Oswaldo. *Chauk* asiente y se señala así mismo. *Chauk*. Juan se voltea, Samuel nada más asiente. *Chauk* saca el resto de maíz molido de la bolsita, lo mezcla con agua y les ofrece de su jícara. Juan lo ignora. Sara si toma la jícara y prueba. Sonríe y se la devuelve. Juan le mira y niega con la cabeza. Sara le

pregunta: *¿vas a Estados Unidos?* *Chauk* asiente dudoso. El tren aminora la velocidad. Samuel, Juan y Sara bajan. Sara ya abajo del tren toca a *Chauk* y le dice: *Hey, hey, despierta.* Juan, Sara y Samuel caminan. *Chauk* va tras ellos, pensativo. Juan voltea hacia él, lo mira con desconfianza y dice: *“ya se nos pegó.* Sara responde: *va para el mismo lado que nosotros ¿qué más te da, cabal?* Juan responde: *“nada más nos va venir a joder.* Sara se detiene y espera a *Chauk*, camina a su lado. Juan los mira enojado. Samuel a su lado ni se inmuta.

Sara y Samuel improvisan un número de payasos en la pequeña plaza del pueblo. Un círculo de personas los rodea, se ven divertidos. Entre el público se encuentra *Chauk*. Juan pasa frente a la gente con una cachucha, en la cual echan algunas monedas. Juan, Sara y Samuel están en una banca. Comen y beben con lo recabado. En unos escalones cercanos está *Chauk* que los ve atento. Sara mira a *Chauk*, se levanta, Juan la observa: *“¿Adónde vas?”* Samuel responde: *“va con tu amigo. A lo mejor le gusta”.* Juan voltea enojado. Sara se acerca a *Chauk* y le pregunta: *“¿tienes hambre?”* *Chauk* asiente. Sara le hace la señal que lo siga. Sara dice: *“ven”.* Juan los mira venir. Juan dice: *“Yo no le voy a dar de mi comida a ese. Ni siquiera ayudó”.* Samuel responde: *“Vos tampoco hiciste nada y también estás comiendo”.* Sara y *Chauk* llegan hasta ellos. Se sientan a su lado, Sara le da una lata de sardinas a *Chauk*, él come apresurado. Sara lo observa, intrigada. Ella pregunta: *“¿Te gusta?”* *Chauk* la mira y sonríe, con un bocado en la boca. Sara le ofrece el refresco, *Chauk* lo toma y le da un trago. Juan los mira molesto. *Chauk* voltea hacia Sara, le sonríe. *Chauk* dice: *“k’ux elan a vont’on. ¿Cómo está tu corazón?”* Sara esboza una sonrisa y señala su corazón. Y pregunta: *“¿Mi corazón?”* *Chauk* asiente y repite, evidenciando que es una pregunta. *Chauk* repite: *“k’ux elan a vont’on”.* Sara dice: *“Ahh. Está bien... ¿cómo se dice? K’ux elan a...”* *Chauk* repite: *“k’ux elan a vont’on”.* Sara repite: *“¿cómo está tu corazón?”* *Chauk* asiente, “contento”. Sara ríe divertida. Samuel les pone atención y Juan se muestra incómodo, aunque también está atento a ellos. Se encuentran con un fotógrafo callejero con un caballo de plástico y un mural de un paisaje selvático a manera de fondo. Juan echa un chiflido para llamar la atención de Sara. Ella y *Chauk* se acercan. Juan ve a *Chauk* con enojo y le dice: *“¿vos qué haces aquí?”* *Chauk* lo ignora. Mira el lugar con curiosidad. Juan sonríe, mira con entusiasmo a sus amigos. Asiente. Sara toma un álbum con fotos, pasa las páginas. Todos se arremolinan para tratar de ver las fotos con fondos de rascacielos, trocas, carros deportivos, puentes inmensos. Se encuentran con una imagen de un paisaje nevado. Va a pasar la página y *Chauk* mete la mano emocionado para señalar el mural y dice: *“Ta’iv”.* Juan lo empuja para alejarlo.

Juan subido en el caballo de plástico, trae chaleco y sombrero de *cowboy*, detrás un paisaje paradisiaco en la naturaleza, con montañas verdes, cascadas, pájaros de colores y un lago. Juan sonríe y mira a la cámara. Sara y Samuel delante de un paisaje de rascacielos con la bandera de Estados Unidos y la estatua de la libertad. El fotógrafo toma la foto. *Chauk* trae un penacho de plumas en la cabeza y ropa de indio apache, detrás hay pintado un paisaje nevado, con montañas y árboles cubiertos de blanco, un oso, una lechuza, un lobo, un pingüino y una garza.

El fotógrafo entrega las fotos a los chicos. Cada uno mira la suya divertido. Es un momento de juego. Miran las de los otros, ríen. Juan arrebató a *Chauk* la suya. *Chauk* se incomoda. Juan

expresa: “éste es un indio por donde lo veas”. *Chauk*, molesto, trata de quitarle la foto a Juan, pero éste la esconde tras él. Sara dice: “¡Ya, ¡Juan, dásele!” *Chauk*, ya muy enojado, jalonea a Juan para tomar su foto, se la quita. Juan deja de reír y dice: “¡pinche indio, ignorante!” Juan le da un fuerte empujón a *Chauk* que lo hace caer al suelo y pegarse en la cabeza. Samuel y Sara miran a Juan molestos. Sara grita: “¡Ya cálmate!”, y voltea hacia donde cayó *Chauk*, ya no está ahí. Juan, Sara y Samuel sentados en un callejón. *Chauk* pasa corriendo a su lado. Policías lo agarran justo delante de ellos. *Chauk* los mira preocupado. Los jóvenes lo miran. El policía pregunta: “¿el indio este viene con ustedes?” Juan y Samuel niegan, Sara asiente. Juan responde: “No está con nosotros, ése es guatemalteco”. Los tres chicos observan, expectantes a los policías que los miran intrigados y hasta burlones. El policía, les pregunta: “¿Ah, ¿sí? ¿Y ustedes de dónde son?” Juan responde: “de sueños de oro”. “¿Sueños de oro? ¿Dónde queda eso?” Los chicos se miran entre ellos. “Está aquí cerca”. “Documentos”, solicita el policía. “No tenemos”, responde Juan. “Pinches migrantes. Contra la pared”. Los cuatro jóvenes giran hacia una pared con los brazos en alto mientras los registran y vacían sus bolsillos. Policía uno empieza a recolectar el dinero, mientras el otro registra las mochilas. El policía ordena a Juan y a Samuel: “... vosotros dos, quítense las botas”. Juan lo mira enojado. Lo cachetean y empieza a quitarse las botas. *Chauk* tiene la mirada perdida. “Y tú ¿a qué esperas?” *Chauk* se quita las botas. Quedan los dos descalzos. Policía grita: “*CaminKen*”. En el interior de una celda se visualizan varios detenidos. Unos sentados en el suelo. Juan y Samuel, agazapados en un rincón. Sara de pie mira hacia afuera de las rejas. Juan dice: “... se los dije, maldito indio”. Juan le avienta una piedrecita a *Chauk* que, por la falta de fuerza, no le atina. *Chauk* no se inmuta. Sara declara: “ya no lo molestes, no es culpa de nadie”. Juan, Sara, *Chauk* y Samuel, detrás de una reja, metidos en la parte de atrás de una camioneta del INM. Parece un vehículo del antirrábico. En el puesto fronterizo Guatemala–México. *La mesilla Chauk*, Samuel, Juan y Sara salen de un edificio oficial. Caminan por una zona llena de tiendas y comercios. Juan y *Chauk* caminan descalzos. Llegan al final de la calle, donde hay un puesto fronterizo vigilado: una pluma, dos soldados. Un cartel dice: Bienvenido a México. Juan señala hacia un lado. “Demos la vuelta por allá”. Samuel baja la cabeza, abatido, duda en hablar, se anima y dice: “Yo ya no quiero seguir”. Juan y Sara voltean sorprendidos. *Chauk* no entiende nada. Juan mira a Samuel, va a decir algo, pero se da cuenta de que su amigo ha tomado una decisión. Se acerca. Los dos se miran. Samuel esboza una gran sonrisa. Juan asiente, le da un abrazo. Sara queda frente a él, se miran. Samuel le dice a Sara: “deberías venirte, Sara”. Sara mira a Juan y luego vuelve los ojos a Samuel. “Yo sigo”. Sara da un abrazo a Samuel, los tres chicos se miran en silencio, sin saber que más decir. *Chauk* los mira, va hasta Samuel y le da un abrazo. *Chauk* dice: “*Lek xlokbal a vun*. Suerte”. Samuel se sorprende, le sonrío. Camina por una calle y se aleja. Sara y Juan cruzan los mojones fronterizos y giran por una calle. *Chauk* los sigue.

Juan voltea hacia *Chauk*, lo mira molesto. Se detiene, Sara también. Juan le dice: “Agarra ya tu camino, déjanos en paz”. *Chauk* lo mira, sin entender qué dice le repite. “*Chi vi'naj*. Tengo hambre”. Juan niega con la cabeza, molesto le grita. “¡Nos regresaron por tu culpa!” Sara, enojada, camina hacia la callejuela, hace una seña a *Chauk* de que la siga, el joven obedece. Juan frunce el

ceño y corre hacia ellos y dice: "... yo no quiero viajar más con éste". Juan le da un empujón bastante infantil a *Chauk*, con el afán de alejarlo. *Chauk* lo encara y expresa: "*Mo'xa sa sk'on me xak'an. Mo tsatsal vinik xa kuyaba taj tool.* Deja de estar chingando. No estés de cabrón conmigo". Sara se pone en medio de los dos y encara a Juan. Sara dice. "... mira cabal, es mejor si somos tres". Da la media vuelta y sigue caminando. Jala a *Chauk* del brazo. *Chauk* voltea hacia Juan y, sin que Sara se dé cuenta, hace una sonrisa burlona a Juan. Juan no puede soportar la burla de *Chauk*, agarra vuelo y se avienta contra él, lo hace caer al suelo. Desde el piso *Chauk* lo mira desafiante y dice: "...*Bat ixtano a me', mo'xa vu'ts'intun.* No me molestes". Juan pregunta: "¿Qué?" *Chauk* se incorpora, se avienta sobre Juan y forcejean. Sara grita: "¡Ya! ¡Chauk, Juan! Pues me voy sola". Juan y *Chauk* siguen dándose de golpes. Sara intenta separarlos inútilmente, se echa andar por una vereda que da hacia los cerros. *Chauk* y Juan paran de pelear un momento, miran el frente y se dan cuenta de que Sara se aleja de ellos. Vuelven a mirarse retadoramente. Se sueltan y caminan tras de Sara. Los tres avanzan de espaldas. Sara les dice: "... vuelvan a hacer esto, de verdad los dejo, solos, o viajamos los tres o ninguno".

Interior de vagón abandonado. El amanecer. *Chauk* está recostado en el suelo. Tirita de frío. Abre los ojos, se incorpora y mira a Sara y Juan, en otra esquina, duermen medio abrazados. *Chauk* parece algo confundido ante la imagen.

Exterior. Vías del tren. Es de día. Los pies de *Chauk* callosos y sucios avanzan por las vías. Delante de él va Juan y atrás Sara. Los chicos se notan hambrientos y sedientos. Pasan frente a una tienda de botas vaqueras. Juan se detiene y mira embelesado la mercancía. Se fija en artículos como para vaqueros: sombreros, camisas, botas. Juan sonrío. Toma un par de botas y sale corriendo sin mirar atrás.

Exterior. Pueblo junto a las vías. Juan, Sara y *Chauk* sentados sobre las vías, abatidos y desanimados. Miran al frente. Sara dice: "Tengo hambre". *Chauk* la mira y asiente, se toma el estómago y expresa: *Vi'nel.* Hambre. Juan se levanta decidido. Los tres observan. Llega hasta un corral en el que hay algunas gallinas maltrechas y alguno que otro animal. Sara y *Chauk* se levantan y se acercan, interesados. Juan se mete al corral e intenta agarrar una gallina, pero ésta se escapa. Persigue a la gallina, las otras revolotean, se cae y se llena de lodo. Sara y *Chauk* rien, es una escena cómica. Juan se da cuenta de esto, frunce el ceño y hace un nuevo intento por agarrar a la gallina, esta vez lo logra. La gallina revolotea y cacarea. Juan la sostiene orgulloso. Sara ve a un hombre que se acerca con un machete en mano. Sara grita: ¡Juan!, él voltea y ve al hombre con el machete. El hombre grita: "Pinches rateros", ¡LADRONES! Juan echa a correr al bosque con la gallina entre las manos. *Chauk* y Sara corren tras de él. El hombre intenta alcanzarlos, pero no lo logra, grita maldiciones. Los chicos se internan en el bosque.

Exterior. Extensión abandonada. *Chauk* y Sara miran al frente divertidos. Juan tiene la gallina en las manos, no sabe qué hacer con ella. La pone en el suelo, toma una piedra, hace el ademán de que le va a pegar, pero no se atreve. La gallina se aleja. Juan la trata de atrapar, es complicado. *Chauk* y Sara ríen. Sara expresa: "se te va a escapar". Juan persigue a la gallina que no se deja agarrar. Juan dice: "pues máatala vos". Sara responde: "no Juan no me atrevo". *Chauk* se levanta

Juan lo observa y dice: “Y a éste ... señala a *Chauk* ... no le voy a dar, ¿entiendes? *Chauk* llega hasta donde está la gallina. Juan lo observa divertido, esperando que no pueda atraparla. Hábil, *Chauk* atrapa al animal, lo acaricia y le habla con las palabras: “*Jmet'ik banamil. Kolabal. Madre Tierra Gracias.* Juan y Sara observan. La gallina deja de cacarear. Juan expresa: “Este indio idiota, cree que la va a matar hablándole”. Juan mira a *Chauk* burlón, se ríe de él. *Chauk* toma el cuello del animal y lo truena. Sara se asusta un poco, no es una imagen bonita. Juan deja de reír, mira a *Chauk* sorprendido, algo de respeto se asoma a sus ojos.

Exterior. Estación abandonada. La fogata aún está encendida, el fuego ya es poco. Alrededor hay huesos de la gallina ya sin carne. Sara duerme apenas tapada con una sudadera. *Chauk* está acostado cerca, tiene los ojos abiertos. La mira con detenimiento. Se fija en la curva de la cintura, es evidente el cuerpo de una mujer. *Chauk* parece un poco confundido, no le quita el ojo de encima. Alejado de ellos, recargado en un árbol, está Juan. Mira sus pies, lleva puestas las botas, se nota muy triste. *Chauk* levanta la cara y observa conmovido a Juan. Juan siente la mirada, voltea hacia él. Al verse expuesto, se acuesta dándole espalda.

Exterior. Extensión Abandonada. *Chauk* mira atento a Sara que toca la rama de un árbol. Sara dice: “árbol”. *Chauk* toca el árbol y le mira. *Chauk* expresa: “árbol” y la mira. Sara voltea hacia Juan que aún duerme en una esquina. *Chauk* dice: “Oswaldo”. Sara no voltea. *Chauk* le toca el hombro. *Chauk* repite: “Oswaldo” Sara se gira, sonríe y niega con la cabeza. Sara: “No *Chauk*, me llamo Sara, no Oswaldo, te dije una mentira”. *Chauk*, la mira sin entender. Sara se señala a sí misma. Sara (niega con un dedo) “No Oswaldo”. *Chauk* se asiente como entendiendo, la señala. *Chauk*: “*Sara*”. Ella asiente, sonriente. Juan abre los ojos. Los mira, serio, pero atento a la conversación. Ellos no lo notan. *Chauk* sonríe, animado y expresa: “*Ta'iv*” Nieve. Sara contesta: “¿Lluvia?” *Chauk*, sonríe e, imitando la forma de hacer pantomima de Sara, pero con menos destreza, hace un ademán de algo que cae del cielo. Sara lo mira, trata de entender. Sara expresa: “¿Lluvia?” *Chauk* niega, sonriente. *Chauk* dice: “*Ta'iv. Nieve*” Sara sonríe, divertida y dice: “no te entiendo”. *Chauk* se encoge de hombros y sonríe. Juan dice *Ta'iv* con la boca sin emitir sonido. *Chauk* mira a Sara con fascinación y señala su corazón. *Chauk* dice: “*K'ux elan a vont'on. ¿Cómo está tu corazón?* Sara responde: “Mi corazón, sí y repite *K'ux elan a vont'on. ¿Cómo está tu corazón?* *Chauk* esboza una enorme sonrisa y expresa: “*Ak'al ko'on, mi corazón está contento*”. Juan hace una mueca y les da la espalda.

Exterior. A las afueras del poblado.

Juan, *Chauk* y Sara viajan en el tren, disfrutan un momento contemplativo.

El tren El tren se detiene. Los oficiales los rodean. ALGUNOS MIGRANTES saltan y tratan de huir. Son perseguidos con porras y disparos al aire. Algunos son capturados. En el caos, Juan, Sara y *Chauk* corren. Un soldado derriba con la culata de un fusil a un migrante, que sangra de la cabeza. Juan, *Chauk* y Sara se separan, corren entre los arbustos. Dos soldados los persiguen, les pisan los talones. Juan al frente, Sara después y *Chauk* al final.

Exterior lote cañero. Día Un enorme sembradío de caña de azúcar. Algunos trabajadores prenden fuego al campo. Humo negro. Una vara de caña cae al suelo. Varios hombres cortan caña con machetes Juan, Sara y *Chauk* entre ellos. *Chauk* sin camisa y con bandana negra, corta varas de caña con maestría. A Juan y a Sara les cuesta trabajo, le miran asombrados.

Interior. Campo de caña. Galeras. Atardecer. El sol está a punto de meterse. *Chauk* y Sara sentados en unas galeras donde hay OTROS TRABAJADORES en camas con mosquiteros. Sus cuerpos y rostros cubiertos de hollín. Juan está tumbado con las piernas cruzadas, tiene el cigarro en la boca. También lleno de hollín su rostro. *Chauk* y Sara sentados allí cerca. Sara, mira y hace la pantomima de una caja de con sus manos. *Chauk* le sigue los movimientos. Sara trata de mostrarle la sutileza de la mímica. Van haciendo la caja más pequeña. Sara poco a poco, despacio. Juan observa a Sara fascinado. Sara abre la caja imaginaria, saca un globo, lo infla, lo ata con una cuerda inexistente y se lo da a *Chauk*. *Chauk* sonríe fascinado y expresa: “*To lek xkilot*. Eres muy guapa.

Exterior. Campo de caña, galeras. Noche. Una pequeña radio con música de baile. JORNALEROS bailan. TRABAJADORES, *Chauk*, Sara y Juan están bajo un techo sin foco y afuera hay una enorme fogata. Aunque todos se han limpiado el hollín, aún hay restos de tizne en manos y cara. Hay tortillas, guacamole y botellas de aguardiente que comparten. *Chauk* bebe, le cuesta pasar los primeros tragos. Sara y Juan también beben, los tres algo tomados. Juan pregunta a *Chauk* di “cabrón”. *Chauk* contesta: “Cabro...” Todos ríen. Sara se levanta y jala a *Chauk* y a Juan. Sara les dice: “Vamos a bailar”. Los tres chicos bailotean. Sara en ocasiones baila como un pájaro, hace la pantomima del vuelo. Se acerca a Juan y bailan cada vez más cerca. Sus rostros cerca el uno del otro, frotan partes de su cuerpo, se abrazan. *Chauk* baila sólo como poseído por la música. Sara toma la mano de Juan y pasa de largo. Jornaleros sentados cerca de las galeras, canturrean borrachos.

Exterior. Campo de caña. Galeras. Noche. Sara y Juan dentro de una cama con mosquitera. Se besan y abrazan apasionadamente. Juan le quita la camiseta, aparecen las vendas que quita descubriendo sus pechos. *Chauk* aparece, queda congelado mirándole. Se aleja mosto del lugar.

Exterior. Campo de caña. Galeras otro lado. Día. Sara sale de la galera. Subido a un árbol, esta *Chauk* sentado en una rama, mirando al horizonte. Sara bajo el árbol, le mira. Sara grita: “*Chauk*” *Chauk* se gira, la ignora. Algo ladino asoma en su *rictus*. Sara le mira y le pregunta: “¿Qué pasó?” *Chauk* responde: “Nada, estoy descansando, ¿por qué andas aquí molestando” *Chauk* le mira molesto y comienza a bajar del árbol.

Exterior vías del tren. Día. *Chauk* camina delante. Molesto. Unos metros atrás van Sara y Juan. Él camina con soltura, triunfal, hasta imitando el caminar de *Shane*. Y diciendo: “*uan, tu, tri, for, faiv*” Sara mira a Juan y señala a *Chauk*. Juan se encoge de hombros burlón. Sara menea la cabeza y acelera el paso para alcanzar a *Chauk*, llega a su lado. Él no la mira, le dice: “*X kat kont'on*. Mi corazón está mal”. *Chauk* tiene los ojos clavados al frente y dice: “*Xkat kont'on*. Mi corazón está mal. Sara dice: “no entiendo”. Trata de tocarlo. *Chauk*, agresivo, le quita la mano,

ignorándola. Sara queda parada. *Chauk* se aleja. Juan llega a su lado y le sonrío coqueto, triunfante.

Exterior. Patio de maniobras. Arriaga. Noche. Cientos de MIGRANTES, que casi son siluetas, se mueven apresurados hacia un tren que está arrancando. *Chauk*, Sara y Juan brincan a la tolva.

Exterior. Tren. Arriba de tolva. Sara, Juan y *Chauk* acomodados en distintas partes de un vagón, viajando con MIGRANTES, que casi son siluetas, se mueven apresurados hacia un tren que está arrancando. *Chauk*, Sara y Juan acomodados en distintas partes de un vagón, viajando MIGRANTES por ahí. Sara hace como que vuela sobre el tren. El tren se detiene bruscamente. Se escuchan un par de disparos. Sara, *Chauk* y Juan se sobresaltan. TRES BANDIDOS armados, rostros tapados con paliacates, caminan sobre el tren y van bajando a la gente. Un bandido aparece ante ellos. ¡Bájense todos! Juan, Sra. y *Chauk* bajan seguidos de un bandido.

Exterior. Vías del Tren. Día

Bandidos armados agrupan en fila a los MIGRANTES.

Jefe de bandidos camina enfrente de los migrantes como revisándolos. Detrás de él los bandidos, uno con machete, otro con un cuerno de chivo. Al pasar delante de una CHICA, la señala. JEFE DE BANDIDOS camina enfrente de los migrantes como revisándolos. Detrás de él, dos bandidos, uno con machete, otro con un cuerno de chivo. Al pasar delante de una CHICA, la señala. JEFE DE BANDIDOS. Tú a la furgoneta. La chica obedece y va hacia una *Suburban*, y una troca acompañada por un bandido. Continúa revisando. Señala a otra CHICA JOVEN. Tú. A la furgoneta. Así varias CHICAS JÓVENES son llevadas al vehículo. ALGUNOS HOMBRES tratan de defenderlas, pero les apuntan con las armas y desisten.

JEFES DE BANDIDOS pasa delante de JUAN que le mira. ¿Y tú qué miras? Baja la cabeza. Continúa la revisión y pasa de largo delante de SARA. Bandido 2 va detrás de él mira a Sara que sospecha, se detiene y la rodea. Le susurra algo al oído le quita la gorra, le toma la camiseta y levanta la venda. Todos, incluido Juan, la miran. Los bandidos ríen. BANDIDO 2 dice: “Eres hembra, ¿eh? BANDIDO 2 mira al Jefe de Bandidos, que se acerca sonriente. El jefe de bandidos, le toca las vendas y recorre su cuerpo hacia abajo, le mete la mano en su entrepierna. Sara le da una patada en los genitales, el hombre se inclina. Bandido 2 agarra a Sara. Juan se adelanta y lo empuja con fuerza. BANDIDO 2 agarra a Sara se adelanta y lo empuja con fuerza. Bandido 2 le da un puñetazo a Juan y luego un machetazo en el pecho. Juan cae inconsciente. Jefe de Bandidos se recupera y sonrío. JEFE DE BANDIDOS. Una fiera para dormir. ¡A la furgoneta! Bandido 2 toma a Sara del brazo y la jala hacia la furgoneta, ayudado por Bandido 3 y 4. *Chauk* salta sobre Bandido 2, Bandido 3 le da un culatazo en la cabeza. *Chauk* queda tirado en el suelo, inconsciente. Bandido 3 le apunta con su fusil con la intención de matarlo. BANDIDO 2, Déjalo, ya vámonos. Bandido 3 le da otro culatazo y se va. Sara, gritando, es llevada hacia la troca. Sara grita: ¡Juan! ¡*Chauk*!

La meten en la troca junto con el resto de mujeres. Ella mira hacia atrás: sus dos amigos en el suelo. JEFE DE BANDIDOS, grita al resto de MIGRANTES: “¡Y ustedes que miran, vuelvan al pinche tren!

EXTERIOR VÍAS DEL TREN. MOMENTOS DESPUÉS. Silencio. El tren ya no está. *Chauk* despierta despacio y ve a Juan tirado en el suelo. Se acerca a él, se sienta a su lado y ve la herida sangrante en el pecho de Juan. *Chauk* pone el oído en su corazón, lo sacude con desesperación. *Chauk* dice: “Juan” Juan abre los ojos, dolorido. Mira a *Chauk* Cierra los ojos, respira, los abre nuevamente y pregunta: “¿Sara?” *Chauk* baja la cabeza, niega, apenado. Juan responde: “¡Son una mierda! Juan trata de levantarse, el dolor se lo impide. *Chauk* lo intenta ayudar, pero Juan se suelta con violencia y cae de espaldas. Cierra los ojos. *Chauk* carga a Juan por una vereda, montañas al fondo. Llegan hasta las ruinas de una antigua iglesia. *Chauk* baja a Juan y lo ayuda sentarse en el suelo, recargado en una de las paredes. *Chauk* quita la camiseta a Juan, le coloca plantas sobre el pecho a Juan. Pone un polvo de raíces sobre la herida y ata con una delgada liana.

Exterior. Iglesia abandonada. Atardecer Juan duerme. Afuera, *Chauk*, sentado. Se oye el canto del quetzal. *Chauk*, al escuchar al pájaro, lo busca con los ojos. Lo descubre en una rama. Lo mira, un esbozo de sonrisa aparece en sus labios. El quetzal continua su canto, pareciera que mira a *Chauk*. El quetzal deja de hacer ruido, voltea directamente hacia *Chauk*, emite un trino más y echa a volar. *Chauk* dice: “Sara”.

Exterior. Iglesia abandonada. Noche. La fogata encendida. Juan duerme sin camiseta, con hojas y la llama alrededor de su pecho. *Chauk* sentado a su lado. Se acerca y checa la herida. Juan abre poco a poco sus ojos y despierta. Juan dice: “Sed” *Chauk* le ayuda a sentarse y le da agua de una botella de refresco. Juan bebe. Y Juan responde: “Gracias”. *Chauk* dice: “K’ux elan a vont’on. ¿Cómo está tu corazón? Juan no le mira, su mirada clavada en el fuego.

Exterior. Iglesia abandonada. Día. Juan está recostado. Busca con los ojos. Descubre algo frente a él, se incorpora para ver mejor. *Chauk* a lo lejos, abraza un árbol. Juan lo mira absorto, algo transmite paz en la imagen. *Chauk* suelta el árbol, camina hacia Juan. Lo mira por un instante, se acerca a un tronco podrido que está cerca. *Chauk* observa el tronco, se agacha y mete su mano en él. Juan lo mira confundido. Juan le dice: “¿Qué haces? *Chauk* para buscar, mira a Juan, le sonrío con cierta complicidad y vuelve a su labor. Con las manos llenas de tierra y lodo, *Chauk* saca gusanos blancos que pone en una hoja grande. Va hasta Juan, se sienta a su lado. Con algo del agua de la botella, limpia el lodo de los gusanos. Toma un gusano y lo pone a la altura de sus ojos. *Chauk* mira al gusano con asco, lo mete en su boca. Juan se arquea ligeramente, le provoca mucho asco. *Chauk* voltea hacia él y le sonrío divertido, se encoge de hombros. Le ofrece los gusanos. Juan se niega. *Chauk* insiste. Juan se anima, toma un gusano y con miedo lo mete en su boca. Apenas lo mastica, traga rápidamente, no sin dejar de arquearse. *Chauk* ríe divertido. Ambos cruzan una mirada cómplice y se animan a comer otro gusano. A manera de juego, los chicos comen gusanos para matar su hambre. Hay una cercanía infantil entre ellos.

Exterior. Iglesia abandonada. Noche. Juan acostado, mira hacia abajo, el resplandor de un fuego que está cerca. *Chauk* a su lado, mira hacia arriba.



Juan camina por un callejón entre casas de hojalata, plástico y madera, está decidido, preocupado; camina, se cruza con dos soldados que patrullan la ZONA 3 de la ciudad de Guatemala. Un par de niños juegan a dispararse con pistolas de plástico. Una niña cuida a un niño pequeño. Mujeres lavan ropa en tinajas, otras cocinan en anafres y fogatas improvisadas. Juan pasa entre ellos, los ojos clavados en el suelo.

Entra en una pequeña habitación de lámina, piso de tierra. Hay dos catres maltrechos, unas cuantas cajas, algún detalle que nos remite a temática de *cowboys*, no mucho más. Juan está en uno de los catres; mira al catre vacío frente a él; decidido, saca una mochila de abajo del catre. Mete en ella camisetas y un cepillo de dientes. De una lata de conservas saca unos dólares. Con unas tijeras desgarró el pantalón en la parte de la pretina. Acomoda los billetes en el hoyo que le hace. Y con una aguja e hilo, apresurado cose la rasgadura. Se pone el pantalón y lo acomoda para que los billetes no se noten. Se pone un cinturón y unas botas vaqueras viejas. Sale de su casa de madera, hojalata y cartón. La puerta se cierra. En el basurero de la ciudad de Guatemala, al fondo se miran las montañas encubiertas de asentamientos humanos de la periferia de la ciudad. En primer plano, pilas gigantescas de basura que sobrevuelan algunos zopilotes. Juan camina entre la basura. Lleva al hombro su mochila. Una gran excavadora rodeada de personas mueve los desperdicios y tritura la basura. Samuel de dieciséis años, con ayuda de un palo metálico afilado, recoge plásticos, cartón y latas que separa y coloca en bolsas. Lleva un paliacate que le cubre nariz y boca. Juan llega hasta él. Samuel lo abraza. Se separan. Juan dice: *ya me voy. ¿Te vas o te quedas?* Samuel lo mira serio y pensativo, decide ir con Juan. El director introduce una emoción determinada como factor actuante sobre la imagen-percepción, y nos muestra tal como es visto por el personaje.

Juan camina por un callejón entre casas de hojalata, plástico, madera está decidido, preocupado, camina se cruza con dos soldados que patrullan la ZONA 3 de la ciudad de Guatemala. Un par de niños juegan a dispararse con pistolas de plástico. Una niña cuida a un niño pequeño. Mujeres lavan ropa en tinajas, otras cocinan en anafres y fogatas improvisadas. Juan pasa entre ellos, los ojos clavados en el suelo.

Entra a una pequeña habitación de lámina, piso de tierra. Hay dos catres maltrechos, unas cuantas cajas, algún detalle que nos remite a temática de *cowboys*, no mucho más. Juan está en uno de los catres. Juan mira al catre vacío frente a él, decidido, saca una mochila de abajo del catre. Mete en ella camisetas y un cepillo de dientes. De una lata de conservas saca unos dólares. Con unas tijeras desgarró el pantalón en la parte de la pretina. Acomoda los billetes en el hoyo que le hace. Y con una aguja e hilo, apresurado cose la rasgadura. Se pone el pantalón y lo acomoda para que los billetes no se noten. Se pone un cinturón y unas botas vaqueras viejas. Sale de esta su casa de madera, hojalata y cartón. La puerta se cierra.

En el basurero de la ciudad de Guatemala, al fondo se miran las montañas encubiertas de asentamientos humanos de la periferia de la ciudad. En primer plano, pilas gigantescas de basura que sobrevuelan algunos zopilotes. Juan camina entre la basura. Lleva al hombro su mochila. Una gran excavadora rodeada de personas mueve los desperdicios y tritura la basura. Samuel de diez y seis años, con ayuda de un palo metálico afilado, recoge plásticos, cartón y latas que separa

y coloca en bolsas. Lleva un paliacate que le cubre la nariz y boca. Juan llega hasta él. Samuel le abraza. Se separan. Juan dice: *ya me voy. ¿Te vas o te quedas?* Samuel lo mira serio y pensativo, decide ir con Juan. El director introduce una emoción determinada como factor actuante sobre la imagen-percepción, y nos muestra tal como es visto por el personaje.

Sara entra a un sanitario, y frente al espejo, lleva una bolsa de plástico, con una caja de anticonceptivos, una venda y unas tijeras. Se mira al espejo y con el pelo suelto, sin dudar inicia por cortarse el pelo, mechón por mechón. Se quita la ropa: con el cuerpo descubierto, coloca una venda alrededor del busto, aprieta y cierra la venda. Toma una camiseta de niño y se la pone, después una cachucha. Abre la caja de pastillas anticonceptiva. Saca la píldora uno y la toma con agua del grifo. Se mira al espejo está triste. Sale va a encontrarse con Juan y Samuel. Llegan a la ladera del río Salinero. Una canoa con varios pescadores los ayuda a cruzar el río. Cerca de la orilla, Juan, Sara y Samuel avanzan. Ella ahora necesita pasar por muchacho, trata de caminar como tal y de alguna manera lo logra. Y les dice a sus compañeros: *“ahora soy Oswaldo* después no habla para nada. Se acerca una canoa para ayudarlos a cruzar. Y al bajarse de la canoa Juan pregunta: *“... oiga señor, ¿para dónde están las vías del tren?* Se visualiza frente a ellos, un puente elevado con vías del tren. Samuel salta a tierra, seguido de Juan y Sara.

*Chauk* se acerca por el centro de las vías. Carga un morral de manufactura casera y un machete. Se acerca a Juan, le sonríe, Juan no devuelve la sonrisa. Llega a la orilla del río, cerca de Sara y Samuel. Lo miran, sonríe y hace un ademán de saludo con la mano. Los jóvenes le responden y lo miran atentos. Juan en la parte alta, observa la escena. *Chauk* se agacha junto al río, saca una bolsita de piel, una jícara con la que toma agua. Vierte maíz molido de la bolsita y lo revuelve con un palito. Bebe y lo saborea. Sara y Samuel observan todos sus movimientos, están intrigados. *Chauk* se quita las botas y se arremanga los pantalones, no trae calcetines, mete sus pies al agua. Saca una botella de plástico que llena con agua. Sara pregunta: *¿cómo te llamas?* *Chauk* la observa confundido y niega y dice: *Mox kai*. No entiendo. Desde lejos Juan mira, parece incómodo. Samuel lo observa divertido y dice: a mí que este no habla español. Se escucha el sonido del tren. *Chauk* corre hacia las vías. Juan alcanza a divisar el tren a lo lejos. Samuel y Sara llegan hasta él. *Chauk* está cerca de ellos, todos observan el tren que se acerca. Juan grita: *¡Ahora si nos subimos...!* El tren pasa frene a ellos. Juan empieza a correr, Sara y Samuel, le siguen y los tres se suben a un vagón. *Chauk* también logra subirse tras ellos. Juan, Sara, Samuel y *Chauk* suben por la escalera del vagón y encuentran un espacio entre vagones. Se acomodan. Hay un silencio incómodo, acompañado por el repetitivo sonido del tren. Juan observa inquisitivo a *Chauk*. Juan dice: *¿Y qué?* *Chauk* los mira serio, es evidente que no entiende. Sara, Juan, Samuel lo observan expectantes. Sara señala a cada uno y dice: Juan, Samuel y yo Oswaldo. *Chauk* asiente y se señala así mismo. *Chauk*. Juan se voltea, Samuel nada más asiente. *Chauk* saca el resto de maíz molido de la bolsita, lo mezcla con agua y les ofrece de su jícara. Juan lo ignora. Sara si toma la jícara y prueba. Sonríe y se la devuelve. Juan le mira y niega con la cabeza. Sara le pregunta: *¿vas a Estados Unidos?* *Chauk* asiente dudoso. El tren aminora la velocidad. Samuel, Juan y Sara bajan. Sara ya abajo del tren toca a *Chauk* y le dice: *Hey, hey, despierta*. Juan, Sara y Samuel caminan. *Chauk* va tras ellos, pensativo. Juan voltea hacia él, lo mira con desconfianza y dice: *“ya se nos pegó.*

Sara responde: *va para el mismo lado que nosotros ¿qué más te da, cabal?* Juan responde: “*nada más nos va venir a joder.* Sara se detiene y espera a *Chauk*, camina a su lado. Juan los mira enojado. Samuel a su lado ni se inmuta.

Sara y Samuel improvisan un número de payasos en la pequeña plaza del pueblo. Un círculo de personas los rodea, se ven divertidos. Entre el público se encuentra *Chauk*. Juan pasa frente a la gente con una cachucha, en la cual echan algunas monedas. Juan, Sara y Samuel están en una banca. Comen y beben con lo recabado. En unos escalones cercanos está *Chauk* que los ve atento. Sara mira a *Chauk*, se levanta, Juan la observa: “¿Adónde vas?” Samuel responde: “va con tu amigo. A lo mejor le gusta”. Juan voltea enojado. Sara se acerca a *Chauk* y le pregunta: “¿tienes hambre?” *Chauk* asiente. Sara le hace la señal que lo siga. Sara dice: “ven”. Juan los mira venir. Juan dice: “Yo no le voy a dar de mi comida a ese. Ni siquiera ayudó”. Samuel responde: “Vos tampoco hiciste nada y también estás comiendo”. Sara y *Chauk* llegan hasta ellos. Se sientan a su lado, Sara le da una lata de sardinas a *Chauk*, él come apresurado. Sara lo observa, intrigada. Ella pregunta: “¿Te gusta?” *Chauk* la mira y sonríe, con un bocado en la boca. Sara le ofrece el refresco, *Chauk* lo toma y le da un trago. Juan los mira molesto. *Chauk* voltea hacia Sara, le sonríe. *Chauk* dice: “*k’ux elan a vont’on.* ¿Cómo está tu corazón?” Sara esboza una sonrisa y señala su corazón. Y pregunta: “¿Mi corazón?” *Chauk* asiente y repite, evidenciando que es una pregunta. *Chauk* repite: “*k’ux elan a vont’on*”. Sara dice: “Ahh. Está bien... ¿cómo se dice? *K’ux elan a...*” *Chauk* repite: “*k’ux elan a vont’on*”. Sara repite: “¿cómo está tu corazón?” *Chauk* asiente, “contento”. Sara ríe divertida. Samuel les pone atención y Juan se muestra incómodo, aunque también está atento a ellos. Se encuentran con un fotógrafo callejero con un caballo de plástico y un mural de un paisaje selvático a manera de fondo. Juan echa un chiflido para llamar la atención de Sara. Ella y *Chauk* se acercan. Juan ve a *Chauk* con enojo y le dice: “¿vos qué haces aquí?” *Chauk* lo ignora. Mira el lugar con curiosidad. Juan sonríe, mira con entusiasmo a sus amigos. Asiente. Sara toma un álbum con fotos, pasa las páginas. Todos se arremolinan para tratar de ver las fotos con fondos de rascacielos, trocas, carros deportivos, puentes inmensos. Se encuentran con una imagen de un paisaje nevado. Va a pasar la página y *Chauk* mete la mano emocionado para señalar el mural y dice: “*Ta’iv*”. Juan lo empuja para alejarlo.

Juan subido en el caballo de plástico, trae chaleco y sombrero de *cowboy*, detrás un paisaje paradisiaco en la naturaleza, con montañas verdes, cascadas, pájaros de colores y un lago. Juan sonríe y mira a la cámara. Sara y Samuel delante de un paisaje de rascacielos con la bandera de Estados Unidos y la estatua de la libertad. El fotógrafo toma la foto. *Chauk* trae un penacho de plumas en la cabeza y ropa de indio apache, detrás hay pintado un paisaje nevado, con montañas y árboles cubiertos de blanco, un oso, una lechuza, un lobo, un pingüino y una garza.

El fotógrafo entrega las fotos a los chicos. Cada uno mira la suya divertido. Es un momento de juego. Miran las de los otros, ríen. Juan arrebató a *Chauk* la suya. *Chauk* se incomoda. Juan expresa: “éste es un indio por donde lo veas”. *Chauk*, molesto, trata de quitarle la foto a Juan, pero éste la esconde tras él. Sara dice: “¡Ya, ¡Juan, dásela!” *Chauk*, ya muy enojado, jalonea a Juan para tomar su foto, se la quita. Juan deja de reír y dice: “¡pinche indio, ignorante!” Juan le

da un fuerte empujón a *Chauk* que lo hace caer al suelo y pegarse en la cabeza. Samuel y Sara miran a Juan molestos. Sara grita: “¡Ya cálmate!”, y voltea hacia donde cayó *Chauk*, ya no está ahí. Juan, Sara y Samuel sentados en un callejón. *Chauk* pasa corriendo a su lado. Policías lo agarran justo delante de ellos. *Chauk* los mira preocupado. Los jóvenes lo miran. El policía pregunta: “¿el indio este viene con ustedes?” Juan y Samuel niegan, Sara asiente. Juan responde: “No está con nosotros, ése es guatemalteco”. Los tres chicos observan, expectantes a los policías que los miran intrigados y hasta burlones. El policía, les pregunta: “¿Ah, ¿sí? ¿Y ustedes de dónde son?” Juan responde: “de sueños de oro”. “¿Sueños de oro? ¿Dónde queda eso?” Los chicos se miran entre ellos. “Está aquí cerca”. “Documentos”, solicita el policía. “No tenemos”, responde Juan. “Pinches migrantes. Contra la pared”. Los cuatro jóvenes giran hacia una pared con los brazos en alto mientras los registran y vacían sus bolsillos. Policía uno empieza a recolectar el dinero, mientras el otro registra las mochilas. El policía ordena a Juan y a Samuel: “... vosotros dos, quítense las botas”. Juan lo mira enojado. Lo cachetean y empieza a quitarse las botas. *Chauk* tiene la mirada perdida. “Y tú ¿a qué esperas?” *Chauk* se quita las botas. Quedan los dos descalzos. Policía grita: “*CaminKen*”. En el interior de una celda se visualizan varios detenidos. Unos sentados en el suelo. Juan y Samuel, agazapados en un rincón. Sara de pie mira hacia afuera de las rejas. Juan dice: “... se los dije, maldito indio”. Juan le avienta una piedrecita a *Chauk* que, por la falta de fuerza, no le atina. *Chauk* no se inmuta. Sara declara: “ya no lo molestes, no es culpa de nadie”. Juan, Sara, *Chauk* y Samuel, detrás de una reja, metidos en la parte de atrás de una camioneta del INM. Parece un vehículo del antirrápido. En el puesto fronterizo Guatemala–México. *La mesilla Chauk*, Samuel, Juan y Sara salen de un edificio oficial. Caminan por una zona llena de tiendas y comercios. Juan y *Chauk* caminan descalzos. Llegan al final de la calle, donde hay un puesto fronterizo vigilado: una pluma, dos soldados. Un cartel dice: Bienvenido a México. Juan señala hacia un lado. “Demos la vuelta por allá”. Samuel baja la cabeza, abatido, duda en hablar, se anima y dice: “Yo ya no quiero seguir”. Juan y Sara voltean sorprendidos. *Chauk* no entiende nada. Juan mira a Samuel, va a decir algo, pero se da cuenta de que su amigo ha tomado una decisión. Se acerca. Los dos se miran. Samuel esboza una gran sonrisa. Juan asiente, le da un abrazo. Sara queda frente a él, se miran. Samuel le dice a Sara: “deberías venirte, Sara”. Sara mira a Juan y luego vuelve los ojos a Samuel. “Yo sigo”. Sara da un abrazo a Samuel, los tres chicos se miran en silencio, sin saber que más decir. *Chauk* los mira, va hasta Samuel y le da un abrazo. *Chauk* dice: “*Lek xlokbal a vun*. Suerte”. Samuel se sorprende, le sonrío. Camina por una calle y se aleja. Sara y Juan cruzan los mojones fronterizos y giran por una calle. *Chauk* los sigue.

Juan voltea hacia *Chauk*, lo mira molesto. Se detiene, Sara también. Juan le dice: “Agarra ya tu camino, déjanos en paz”. *Chauk* lo mira, sin entender qué dice le repite. “*Chi vi'naj*. Tengo hambre”. Juan niega con la cabeza, molesto le grita. “¡Nos regresaron por tu culpa!” Sara, enojada, camina hacia la callejuela, hace una seña a *Chauk* de que la siga, el joven obedece. Juan frunce el ceño y corre hacia ellos y dice: “... yo no quiero viajar más con éste”. Juan le da un empujón bastante infantil a *Chauk*, con el afán de alejarlo. *Chauk* lo encara y expresa: “*Mo'xa sa sk'on me xak'an*. *Mo tsatsal vinik xa kuyaba taj tool*. Deja de estar chingando. No estés de cabrón conmigo”.

Sara se pone en medio de los dos y encara a Juan. Sara dice. "... mira cabal, es mejor si somos tres". Da la media vuelta y sigue caminando. Jala a *Chauk* del brazo. *Chauk* voltea hacia Juan y, sin que Sara se dé cuenta, hace una sonrisa burlona a Juan. Juan no puede soportar la burla de *Chauk*, agarra vuelo y se avienta contra él, lo hace caer al suelo. Desde el piso *Chauk* lo mira desafiante y dice: "...*Bat ixtano a me', mo'xa vu'ts'intun*. No me molestes". Juan pregunta: "¿Qué?" *Chauk* se incorpora, se avienta sobre Juan y forcejean. Sara grita: "¡Ya! ¡Chauk, Juan! Pues me voy sola". Juan y *Chauk* siguen dándose de golpes. Sara intenta separarlos inútilmente, se echa andar por una vereda que da hacia los cerros. *Chauk* y Juan paran de pelear un momento, miran el frente y se dan cuenta de que Sara se aleja de ellos. Vuelven a mirarse retadoramente. Se sueltan y caminan tras de Sara. Los tres avanzan de espaldas. Sara les dice: "... vuelvan a hacer esto, de verdad los dejo, solos, o viajamos los tres o ninguno".

Interior de vagón abandonado. El amanecer. *Chauk* está recostado en el suelo. Tirita de frío. Abre los ojos, se incorpora y mira a Sara y Juan, en otra esquina, duermen medio abrazados. *Chauk* parece algo confundido ante la imagen.

Exterior. Vías del tren. Es de día. Los pies de *Chauk* callosos y sucios avanzan por las vías. Delante de él va Juan y atrás Sara. Los chicos se notan hambrientos y sedientos. Pasan frente a una tienda de botas vaqueras. Juan se detiene y mira embelesado la mercancía. Se fija en artículos como para vaqueros: sombreros, camisas, botas. Juan sonrío. Toma un par de botas y sale corriendo sin mirar atrás.

Exterior. Pueblo junto a las vías. Juan, Sara y *Chauk* sentados sobre las vías, abatidos y desanimados. Miran al frente. Sara dice: "Tengo hambre". *Chauk* la mira y asiente, se toma el estómago y expresa: *Vi'nel*. Hambre. Juan se levanta decidido. Los tres observan. Llega hasta un corral en el que hay algunas gallinas maltrechas y alguno que otro animal. Sara y *Chauk* se levantan y se acercan, interesados. Juan se mete al corral e intenta agarrar una gallina, pero ésta se escapa. Persigue a la gallina, las otras revolotean, se cae y se llena de lodo. Sara y *Chauk* rien, es una escena cómica. Juan se da cuenta de esto, frunce el ceño y hace un nuevo intento por agarrar a la gallina, esta vez lo logra. La gallina revolotea y cacarea. Juan la sostiene orgulloso. Sara ve a un hombre que se acerca con un machete en mano. Sara grita: ¡Juan!, él voltea y ve al hombre con el machete. El hombre grita: "Pinches rateros", ¡LADRONES! Juan echa a correr al bosque con la gallina entre las manos. *Chauk* y Sara corren tras de él. El hombre intenta alcanzarlos, pero no lo logra, grita maldiciones. Los chicos se internan en el bosque.

Exterior. Extensión abandonada. *Chauk* y Sara miran al frente divertidos. Juan tiene la gallina en las manos, no sabe qué hacer con ella. La pone en el suelo, toma una piedra, hace el ademán de que le va a pegar, pero no se atreve. La gallina se aleja. Juan la trata de atrapar, es complicado. *Chauk* y Sara ríen. Sara expresa: "se te va a escapar". Juan persigue a la gallina que no se deja agarrar. Juan dice: "pues máatala vos". Sara responde: "no Juan no me atrevo". *Chauk* se levanta Juan lo observa y dice: "Y a éste ... señala a *Chauk* ... no le voy a dar, ¿entiendes? *Chauk* llega hasta donde está la gallina. Juan lo observa divertido, esperando que no pueda atraparla. Hábil, *Chauk* atrapa al animal, lo acaricia y le habla con las palabras: "*Jmet'ik banamil. Kolabal*. Madre

Tierra Gracias. Juan y Sara observan. La gallina deja de cacarear. Juan expresa: “Este indio idiota, cree que la va a matar hablándole”. Juan mira a *Chauk* burlón, se ríe de él. *Chauk* toma el cuello del animal y lo truena. Sara se asusta un poco, no es una imagen bonita. Juan deja de reír, mira a *Chauk* sorprendido, algo de respeto se asoma a sus ojos.

Exterior. Estación abandonada. La fogata aún está encendida, el fuego ya es poco. Alrededor hay huesos de la gallina ya sin carne. Sara duerme apenas tapada con una sudadera. *Chauk* está acostado cerca, tiene los ojos abiertos. La mira con detenimiento. Se fija en la curva de la cintura, es evidente el cuerpo de una mujer. *Chauk* parece un poco confundido, no le quita el ojo de encima. Alejado de ellos, recargado en un árbol, está Juan. Mira sus pies, lleva puestas las botas, se nota muy triste. *Chauk* levanta la cara y observa conmovido a Juan. Juan siente la mirada, volteo hacia él. Al verse expuesto, se acuesta dándole espalda.

Exterior. Extensión Abandonada. *Chauk* mira atento a Sara que toca la rama de un árbol. Sara dice: “árbol”. *Chauk* toca el árbol y le mira. *Chauk* expresa: “árbol” y la mira. Sara volteo hacia Juan que aún duerme en una esquina. *Chauk* dice: “Oswaldo”. Sara no volteo. *Chauk* le toca el hombro. *Chauk* repite: “Oswaldo” Sara se gira, sonríe y niega con la cabeza. Sara: “No *Chauk*, me llamo Sara, no Oswaldo, te dije una mentira”. *Chauk*, la mira sin entender. Sara se señala a sí misma. Sara (niega con un dedo) “No Oswaldo”. *Chauk* se asiente como entendiendo, la señala. *Chauk*: “Sara”. Ella asiente, sonriente. Juan abre los ojos. Los mira, serio, pero atento a la conversación. Ellos no lo notan. *Chauk* sonríe, animado y expresa: “*Ta’iv*” Nieve. Sara contesta: “¿Lluvia?” *Chauk*, sonríe e, imitando la forma de hacer pantomima de Sara, pero con menos destreza, hace un ademán de algo que cae del cielo. Sara lo mira, trata de entender. Sara expresa: “¿Lluvia?” *Chauk* niega, sonriente. *Chauk* dice: “*Ta’iv*. Nieve” Sara sonríe, divertida y dice: “no te entiendo”. *Chauk* se encoge de hombros y sonríe. Juan dice *Ta’iv* con la boca sin emitir sonido. *Chauk* mira a Sara con fascinación y señala su corazón. *Chauk* dice: “*K’ux elan a vont’on*. ¿Cómo está tu corazón? Sara responde: “Mi corazón, sí y repite *K’ux elan a vont’on*. ¿Cómo está tu corazón? *Chauk* esboza una enorme sonrisa y expresa: “*Ak’al ko’on*, mi corazón está contento”. Juan hace una mueca y les da la espalda.

Exterior. A las afueras del poblado.

Juan, *Chauk* y Sara viajan en el tren, disfrutan un momento contemplativo.

El tren reduce la velocidad, ellos observan a MIGRANTES bajándose del tren y corriendo. Rostros de soldados y policías. Algunos empuñan armas. El tren se detiene. Los oficiales los rodean. ALGUNOS MIGRANTES saltan y tratan de huir. Son perseguidos con porras y disparos al aire. Algunos son capturados. En el caos, Juan, Sara y *Chauk* corren. Un soldado derriba con la culata de un fusil a un migrante, que sangra de la cabeza. Juan, *Chauk* y Sara se separan, corren entre los arbustos. Dos soldados los persiguen, les pisan los talones. Juan al frente, Sara después y *Chauk* al final.

Exterior lote cañero. Día Un enorme sembradío de caña de azúcar. Algunos trabajadores prenden fuego al campo. Humo negro. Una vara de caña cae al suelo. Varios hombres cortan caña con

machetes Juan, Sara y *Chauk* entre ellos. *Chauk* sin camisa y con bandana negra, corta varas de caña con maestría. A Juan y a Sara les cuesta trabajo, le miran asombrados.

Interior. Campo de caña. Galeras. Atardecer. El sol está a punto de meterse. *Chauk* y Sara sentados en unas galeras donde hay OTROS TRABAJADORES en camas con mosquiteros. Sus cuerpos y rostros cubiertos de hollín. Juan está tumbado con las piernas cruzadas, tiene el cigarro en la boca. También lleno de hollín su rostro. *Chauk* y Sara sentados allí cerca. Sara, mira y hace la pantomima de una caja de con sus manos. *Chauk* le sigue los movimientos. Sara trata de mostrarle la sutileza de la mímica. Van haciendo la caja más pequeña. Sara poco a poco, despacio. Juan observa a Sara fascinado. Sara abre la caja imaginaria, saca un globo, lo infla, lo ata con una cuerda inexistente y se lo da a *Chauk*. *Chauk* sonrío fascinado y expresa: “*To lek xkilot*. Eres muy guapa.

Exterior. Campo de caña, galeras. Noche. Una pequeña radio con música de baile. JORNALEROS bailan. TRABAJADORES, *Chauk*, Sara y Juan están bajo un techo sin foco y afuera hay una enorme fogata. Aunque todos se han limpiado el hollín, aún hay restos de tizne en manos y cara. Hay tortillas, guacamole y botellas de aguardiente que comparten. *Chauk* bebe, le cuesta pasar los primeros tragos. Sara y Juan también beben, los tres algo tomados. Juan pregunta a *Chauk* di “cabrón”. *Chauk* contesta: “Cabro...” Todos ríen. Sara se levanta y jala a *Chauk* y a Juan. Sara les dice: “Vamos a bailar”. Los tres chicos bailotean. Sara en ocasiones baila como un pájaro, hace la pantomima del vuelo. Se acerca a Juan y bailan cada vez más cerca. Sus rostros cerca el uno del otro, frotan partes de su cuerpo, se abrazan. *Chauk* baila sólo como poseído por la música. Sara toma la mano de Juan y pasa de largo. Jornaleros sentados cerca de las galeras, canturrean borrachos.

Exterior. Campo de caña. Galeras. Noche. Sara y Juan dentro de una cama con mosquitera. Se besan y abrazan apasionadamente. Juan le quita la camiseta, aparecen las vendas que quita descubriendo sus pechos. *Chauk* aparece, queda congelado mirándole. Se aleja mosto del lugar.

Exterior. Campo de caña. Galeras otro lado. Día. Sara sale de la galera. Subido a un árbol, esta *Chauk* sentado en una rama, mirando al horizonte. Sara bajo el árbol, le mira. Sara grita: “*Chauk*” *Chauk* se gira, la ignora. Algo ladino asoma en su *rictus*. Sara le mira y le pregunta: “¿Qué pasó?” *Chauk* responde: “Nada, estoy descansando, ¿por qué andas aquí molestando” *Chauk* le mira molesto y comienza a bajar del árbol.

Exterior vías del tren. Día. *Chauk* camina delante. Molesto. Unos metros atrás van Sara y Juan. Él camina con soltura, triunfal, hasta imitando el caminar de *Shane*. Y diciendo: “*uan, tu, tri, for, faiv*” Sara mira a Juan y señala a *Chauk*. Juan se encoge de hombros burlón. Sara menea la cabeza y acelera el paso para alcanzar a *Chau*, llega a su lado. Él no la mira, le dice: “*X kat kont'on*. Mi corazón está mal”. *Chauk* tiene los ojos clavados al frente y dice: “*Xkat kont'on*. Mi corazón está mal. Sara dice: “no entiendo”. Trata de tocarlo. *Chauk*, agresivo, le quita la mano, ignorándola. Sara queda parada. *Chauk* se aleja. Juan llega a su lado y le sonrío coqueto, triunfante.

Exterior. Patio de maniobras. Arriaga. Noche. Cientos de MIGRANTES, que casi son siluetas, se mueven apresurados hacia un tren que está arrancando. *Chauk*, Sara y Juan brincan a la tolva.

Exterior. Tren. Arriba de tolva. Sara, Juan y *Chauk* acomodados en distintas partes de un vagón, viajando con MIGRANTES, que casi son siluetas, se mueven apresurados hacia un tren que está arrancando. *Chauk*, Sara y Juan acomodados en distintas partes de un vagón, viajando MIGRANTES por ahí. Sara hace como que vuela sobre el tren. El tren se detiene bruscamente. Se escuchan un par de disparos. Sara, *Chauk* y Juan se sobresaltan. TRES BANDIDOS armados, rostros tapados con paliacates, caminan sobre el tren y van bajando a la gente. Un bandido aparece ante ellos. ¡Bájense todos! Juan, Sra. y *Chauk* bajan seguidos de un bandido.

Exterior. Vías del Tren. Día

Bandidos armados agrupan en fila a los MIGRANTES.

Jefe de bandidos camina enfrente de los migrantes como revisándolos. Detrás de él los bandidos, uno con machete, otro con un cuerno de chivo. Al pasar delante de una CHICA, la señala. JEFE DE BANDIDOS camina enfrente de los migrantes como revisándolos. Detrás de él, dos bandidos, uno con machete, otro con un cuerno de chivo. Al pasar delante de una CHICA, la señala. JEFE DE BANDIDOS. Tú a la furgoneta. La chica obedece y va hacia una *Suburban*, y una troca acompañada por un bandido. Continúa revisando. Señala a otra CHICA JOVEN. Tú. A la furgoneta. Así varias CHICAS JÓVENES son llevadas al vehículo. ALGUNOS HOMBRES tratan de defenderlas, pero les apuntan con las armas y desisten.

JEFES DE BANDIDOS pasa delante de JUAN que le mira. ¿Y tú qué miras? Baja la cabeza. Continúa la revisión y pasa de largo delante de SARA. Bandido 2 va detrás de él mira a Sara que sospecha, se detiene y la rodea. Le susurra algo al oído le quita la gorra, le toma la camiseta y levanta la va venda. Todos, incluido Juan, la miran. Los bandidos ríen. BANDIDO 2 dice: “Eres hembra, ¿eh? BANDIDO 2 mira al Jefe de Bandidos, que se acerca sonriente. El jefe de bandidos, le toca las vendas y recorre su cuerpo hacia abajo, le mete la mano en su entrepierna. Sara le da una patada en los genitales, el hombre se inclina. Bandido 2 agarra a Sara. Juan se adelanta y lo empuja con fuerza. BANDIDO 2 agarra a Sara se adelanta y lo empuja con fuerza. Bandido 2 le da un puñetazo a Juan y luego un machetazo en el pecho. Juan cae inconsciente. Jefe de Bandidos se recupera y sonrío. JEFE DE BANDIDOS. Una fiera para dormir. ¡A la furgoneta! Bandido 2 toma a Sara del brazo y la jala hacia la furgoneta, ayudado por Bandido 3 y 4. *Chauk* salta sobre Bandido 2, Bandido 3 le da un culatazo en la cabeza. *Chauk* queda tirado en el suelo, inconsciente. Bandido 3 le apunta con su fusil con la intención de matarlo. BANDIDO 2, Déjalo, ya vámonos. Bandido 3 le da otro culatazo y se va. Sara, gritando, es llevada hacia la troca. Sara grita: ¡Juan! ¡*Chauk*!

La meten en la troca junto con el resto de mujeres. Ella mira hacia atrás: sus dos amigos en el suelo. JEFE DE BANDIDOS, grita al resto de MIGRANTES: “¡Y ustedes que miran, vuelvan al pinche tren!



EXTERIOR VÍAS DEL TREN. MOMENTOS DESPUÉS. Silencio. El tren ya no está. *Chauk* despierta despacio y ve a Juan tirado en el suelo. Se acerca a él, se sienta a su lado y ve la herida sangrante en el pecho de Juan. *Chauk* pone el oído en su corazón, lo sacude con desesperación. *Chauk* dice: “Juan” Juan abre los ojos, dolorido. Mira a *Chauk* Cierra los ojos, respira, los abre nuevamente y pregunta: “¿Sara?” *Chauk* baja la cabeza, niega, apenado. Juan responde: “¡Son una mierda! Juan trata de levantarse, el dolor se lo impide. *Chauk* lo intenta ayudar, pero Juan se suelta con violencia y cae de espaldas. Cierra los ojos. *Chauk* carga a Juan por una vereda, montañas al fondo. Llegan hasta las ruinas de una antigua iglesia. *Chauk* baja a Juan y lo ayuda sentarse en el suelo, recargado en una de las paredes. *Chauk* quita la camiseta a Juan, le coloca plantas sobre el pecho a Juan. Pone un polvo de raíces sobre la herida y ata con una delgada liana.

Exterior. Iglesia abandonada. Atardecer Juan duerme. Afuera, *Chauk*, sentado. Se oye el canto del quetzal. *Chauk*, al escuchar al pájaro, lo busca con los ojos. Lo descubre en una rama. Lo mira, un esbozo de sonrisa aparece en sus labios. El quetzal continua su canto, pareciera que mira a *Chauk*. El quetzal deja de hacer ruido, voltea directamente hacia *Chauk*, emite un trino más y echa a volar. *Chauk* dice: “Sara”.

Exterior. Iglesia abandonada. Noche. La fogata encendida. Juan duerme sin camiseta, con hojas y la llama alrededor de su pecho. *Chauk* sentado a su lado. Se acerca y checa la herida. Juan abre poco a poco sus ojos y despierta. Juan dice: “Sed” *Chauk* le ayuda a sentarse y le da agua de una botella de refresco. Juan bebe. Y Juan responde: “Gracias”. *Chauk* dice: “K’ux elan a vont’on. ¿Cómo está tu corazón? Juan no le mira, su mirada clavada en el fuego.

Exterior. Iglesia abandonada. Día. Juan está recostado. Busca con los ojos. Descubre algo frente a él, se incorpora para ver mejor. *Chauk* a lo lejos, abraza un árbol. Juan lo mira absorto, algo transmite paz en la imagen. *Chauk* suelta el árbol, camina hacia Juan. Lo mira por un instante, se acerca a un tronco podrido que está cerca. *Chauk* observa el tronco, se agacha y mete su mano en él. Juan lo mira confundido. Juan le dice: “¿Qué haces? *Chauk* para buscar, mira a Juan, le sonrío con cierta complicidad y vuelve a su labor. Con las manos llenas de tierra y lodo, *Chauk* saca gusanos blancos que pone en una hoja grande. Va hasta Juan, se sienta a su lado. Con algo del agua de la botella, limpia el lodo de los gusanos. Toma un gusano y lo pone a la altura de sus ojos. *Chauk* mira al gusano con asco, lo mete en su boca. Juan se arquea ligeramente, le provoca mucho asco. *Chauk* voltea hacia él y le sonrío divertido, se encoge de hombros. Le ofrece los gusanos. Juan se niega. *Chauk* insiste. Juan se anima, toma un gusano y con miedo lo mete en su boca. Apenas lo mastica, traga rápidamente, no sin dejar de arquearse. *Chauk* ríe divertido. Ambos cruzan una mirada cómplice y se animan a comer otro gusano. A manera de juego, los chicos comen gusanos para matar su hambre. Hay una cercanía infantil entre ellos.

Exterior. Iglesia abandonada. Noche. Juan acostado, mira hacia abajo, el resplandor de un fuego que está cerca. *Chauk* a su lado, mira hacia arriba.

*Chauk*

*Chalik me’el moletik vu’utike talemulik ta’ k’anal y k’alal chi chametik chi sutik val taj stojol*

*Chauk*

Mis abuelos dicen que venimos de las estrellas y cuando morimos regresamos a ellas

Juan mira a *Chauk* intrigado. Juan expresa: ¿Qué dijiste? *Chauk* lo mira, luego al cielo y señala las estrellas. Juan, sigue la dirección del dedo de *Chauk*. *Chauk* lo mira, luego al cielo y señala las estrellas. Juan, sigue la dirección del dedo de *Chauk* y expresa: “*k’analetik* Estrellas”. Y Juan responde: “Ah, Estrellas”. *Chauk* fija sus ojos en cielo. *Chauk* y vuelve a expresar: “*k’analetik* Estrellas. Juan mira las estrellas y repite: “*k’analetik*” Los dos chicos miran al cielo, tristes. Un largo silencio se hace entre ellos. Juan dice: “Dónde se habrán llevado a Sara? *Chauk* baja la cabeza, es obvio que también siente un dolor por Sara. Y dice: “Sara, *vune ta’jmala me lek oyo’*”. Sara, yo espero que esté bien. A *Chauk* se le aran los ojos. Juan lo mira, serio. Golpea el suelo con ira, a punto de llorar y dice: “Hijos de puta”. *Chauk* lo observa e imita. *Chauk* dice: “Jijos puta”. Juan repite: “Sí, *Chauk* hijos de puta”. *Chauk* le sonrío con los ojos llenos de lágrimas.

Exterior. Lago del Rosario / Tonalá. Día Los chicos en calzones se lavan en el agua. Juan tiene una cicatriz en el pecho, ya está curado. *Chauk* lava la camiseta de Juan y la pone a secar. Se tumban y ven las nubes. *Chauk* dice: “*K’uxelan svaich li to’ke*”. ¿Cuál es el sueño de las nubes? Juan lo mira perplejo.

Ext. Tren Tolva o Furgón. Día. Juan y *Chauk* subidos a un techo de un tren. Sienten el viento en el rostro, serios, tristes.

Exterior. Pueblo. Día. El padre Solalinde, un padre visto de blanco, está subido en la parte de atrás de una camioneta y reparte comida a los migrantes que se apretujan alrededor. El padre dice: “Tengan, tengan, Tomen todo lo que necesitan”. *Chauk* y Juan caminan por las vías, se acercan a ver. Se unen al círculo y toman tortillas, fruta. El padre Solalinde les dice a todos los migrantes: “el próximo tren llega hasta mañana. Vengan al albergue, pueden dormir, descansar al menos.

Interior. Refugio de migrantes. Noche. MIGRANTES duermen sobre colchonetas y catres. Juan y *Chauk* duermen entre la multitud.

Exterior. Paisaje Nevado Estados Unidos. Día. Nieve cae sobre un paisaje blanco y montañas.

Interior. Patio. Refugio de MIGRANTES. Día. Juan y *Chauk* delante de carteles de desaparecidos. Colocan un cartel con la foto de Sara, la del mural. Una fogata, sobre ella, una enorme olla de frijoles. MIGRANTES, alrededor de la fogata y plato en mano, se amontonan para recibir su ración- El padre Solalinde es el encargado de repartir los frijoles, un MIGRANTE le ayuda. Juan y *Chauk* comen su ración sentados junto a otros MIGRANTES. La gente se ve cansada hambrienta. Una MUJER DE PELO CORTO con un físico cercano al de Sara pasa junto a los chicos. Ellos la observan, intercambiaban una mirada triste. El padre Solalinde expresa lo siguiente: “El reino de Dios no está en el cielo, ni después de la muerte, ni en la iglesia, ni en Estados Unidos, ni en el centro comercial, está aquí, en este momento, en su prójimo”. Juan escucha atento al padre Solalinde, el hombre lo impone. Y continua el padre Solalinde: “Aprendemos a caminar juntos, a compartir con nuestros hermanos”. *Chauk* sonrío y voltea hacia

Juan a su lado. *Chauk* dice: “Hermano” y Juan responde: “Pinche *Chauk*, ya aprendiste español. Pero no soy tu hermano, no entiendes muy bien. *Chauk* sonrío y, sin mirarlo, repite. “Si, hermano”. Juan, lo mira, apenas si sonrío y baja la cabeza.

Interior. Refugio de MIGRANTES – madrugada. Juan está tumbado en una colchoneta, los ojos abiertos. Se levanta, despierta a *Chauk* que está a su lado. Le hace una seña para indicarle que se vayan. *Chauk* asiente. Juan toma una cobija y se la guarda dentro de la camisa. Se levanta y va hacia la puerta. *Chauk*, mira su cobija, dubitativo. Finalmente se decide, la guarda en su camisa y sale atrás de Juan.

Exterior. Estación del tren. Tonalá – Amanecer. Juan y *Chauk* caminan derrotados, por una vieja estación. Juan sentado en un asiento de un vagón de pasajeros en ruinas, *Chauk* a su lado. Sus miradas perdidas. Juan baja la cabeza, dolido. Levanta los ojos y los clava en los de *Chauk*. *Chauk* baja su cabeza y llora. Juan lo mira afectado. Los dos solos en el vagón.

Exterior. Arriba tolva final del tren. Día. Juan y *Chauk* sentados uno al lado del otro, un momento de silencio en el tren. La cámara panea hacia atrás, vemos las vías alejarse de nosotros.

Exterior. Tren – túnel montaña. Día. Oscuridad. Rechinar del metal. A lo lejos, una luz blanca se acerca poco a poco. Humo. Gente tosiendo, todos pegados al techo del vagón. La espera es eterna. Finalmente, luz que ciega. El tren sale de un túnel. Juan y *Chauk* levantan la cabeza, estiran su cuello y espalda mientras retiran improvisados paliacates de sus rostros. Respiran hondo. Tiemblan de frío. El ferrocarril sube una montaña, avanza lento, hay muchas curvas y túneles. Humo negro sale de la máquina. El tren discurre por un valle.

Interior. Vagón del tren. Día. Varios MIGRANTES en masa subiéndose por una puerta lateral a un furgón. *Chauk* y Juan hacinados dentro de un vagón, la puerta lateral semiabierta. Se respira aletargamiento. Gregorio. Joven de 15 años, fuma un cigarrillo y platica con alguien. Juan lo observa. Se acerca a él y se sienta a su lado. Juan le dice, “Vos, regálame uno”. Gregorio responde: “Simón, tené”. Gregorio le da el cigarro y fuego. Juan da una calada y tose. Gregorio ríe y le pregunta: “Eres de Guate? Juan contesta: “Simón”. Gregorio dice: “Yo también soy de allá.” Gregorio: “¿Y ustedes pa dónde van? Juan: “Pal Norte”. Gregorio: “Yo también voy pa allá”. Gregorio: “Y no extrañas Guate? Juan niega. Gregorio: “Yo la extraño un resto”. Juan: “¿Y cuánto dinero traes?” Juan tarda en contestar y responde: “como 100” Gregorio suelta una sonrisa carcajada y dice: “¿Con eso piensan pagarle a un coyote... ¿Mira ahí te puedo ayudar a conseguir un chance, entre chapines nos ayudamos? Yo tengo un primo que tiene unos negocios y pagan bien chido”. Juan responde: “¿Y de qué es el trabajo? Gregorio: “De cargador. Y te deja quedarte en una casita, culera, pero es algo. Si quieren pueden jalar conmigo, mi primo siempre anda necesitando ayuda y así juntan varo. Juan: ¿Y vos has cruzado? Gregorio: “Simón, pero me deportaron”. Juan: ¿Y cuánto cuesta la cruzada? Gregorio: “Cómo 2000, 3000 varos”. Juan queda pensativo, mira a *Chauk* que clava sus en él, serio. Juan vuelve los ojos a Gregorio, da una calada sin trabar el humo, fingiendo. Gregorio ríe divertido.

Exterior. Ciudad de México. Día. Desde el aire vemos un tren cargado de migrantes entre cientos de casas, autopistas puentes.

Exterior. Chalco. Día. El tren se detiene. El grupo baja, son unos 25, incluyendo a Gregorio, *Chauk* y Juan. Gregorio dice: “La casa de mi primo. *El vitamina* está cerca”. Caminan por las vías del tren. La mayoría de las casas están hechas de latón y materiales reciclados. Las calles sin asfaltar. Gregorio lidera al grupo al que, evidentemente, convenció en el trayecto. Los lleva hacía unas casas de lámina, trozos de madera y plásticos. Un hombre abre la puerta e indica con las manos que entren.

Interior. Casa Colonia Urbana sobre las vías. Día. Es un lugar pequeño, un par de habitaciones no muy amplias. Juan y el grupo van alrededor. Gregorio cierra la puerta con llave. De los lados salen dos hombres armados que resguardan la puerta. Uno de los hombres armados señala una puerta. Hombre armado dice: “Todos pa dentro, ¡órale! Obedecen y entran en una habitación junto con el resto. Este obscuro. Bajo la tenue luz ven a un grupo de personas sentadas por el suelo. Juan y *Chauk* en una esquina. *El vitamina* de 30 años, con cadenas de oro y bigote, entra. Da la vuelta y mira a todos los migrantes. Le da unos billetes a Gregorio, que le choca las cinco y se va.

*El vitamina* declara al grupo: “Cada uno nos va a dar el nombre y el teléfono de sus parientes o conocidos en Estados Unidos, si ellos pagan su rescate, salen vivitos de aquí”. De otra habitación, se escucha golpes y gritos. *El vitamina* se acerca a un MIGRANTE, lo echara, y le dice: “¿De dónde eres? El MIGRANTE responde: “Nicaragua, señor”. *El vitamina* le ordena: “Hazte para allá”. Le señala una esquina, el hombre obedece. *El vitamina* dice: “Todos los nicas con él” ¿Usted de dónde es?” Una mujer responde: “Honduras”. *El vitamina* le señala un punto y dice: “ella va hacia allá y tres o cuatro MIGRANTES se acercan. *El vitamina* sigue caminando entre la multitud, se para frente a Juan y le pregunta: “¿Tú de dónde eres? Juan responde: “Guatemala, Zona 3”. *El vitamina* sorprendido, mira a Juan y le ordena: “Tú vete pa aquella esquina. (Voltea hacia uno de sus hombres). A ver, sepárame a los demás. *El vitamina* va hacia Juan que ya está en la esquina que le señaló. Se acerca a él intimidante. Juan baja la cabeza. *El vitamina* mira nomas, y dice: “yo también soy de ahí”. Le toma por el hombro y lo encamina hacia la puerta. *El vitamina* expresa: “Yo no soy gente mala como para joder a los míos. Te puedes ir”. Juan no se mueve, duda qué hacer. *El vitamina* grita: “¿Qué esperas, cabal? Y Juan seña a *Chauk* y dice: “él se va conmigo” *La vitamina* mira a *Chauk* enfadado y pregunta: “¿Tú de dónde eres? *Chauk* dice algo en tzotzil inteligible. Y *el vitamina* dice: “Sólo te vas tú, él se queda”. Juan mira al *vitamina* y a *Chauk*, baja la cabeza. Va hacia la puerta. Se detiene, voltea y mira a *Chauk*. *El vitamina* mira a Juan desafiante. Juan abre la puerta y sale.

Exterior. Estación de tren. Colonia Urbana sobre las vías. Atardecer. Juan mira las casas, dudoso. Camina por las vías hacia los trenes de carga.

Interior. Casa colonia urbana sobre las vías. Día. Alguien toca a la puerta. Un hombre la abre. Juan dice: “Vengo a ver a *el vitamina*”. El hombre lo mira desafiante y le responde: “No”. Y Juan replica: “Quiero hablar con él”. “Vete” le contesta el hombre. Juan insiste: “Necesito un trabajo.

Tengo un grupo de gente. El hombre contesta: “Dónde” y Juan dice: “Aquí cerca”. El hombre responde: “Date la vuelta”. Y lo empuja contra la pared, le abre las piernas y lo registra minuciosamente. Al acabar, lo toma del hombre y se lo lleva hacia adentro. Caminan por la casa hasta llegar a una puerta. Se escuchan golpes y gritos. El hombre toca la puerta y dice: “*Vitamina* te busca un morro”. *El vitamina* sale del cuarto con algo de sangre en su camisa, mira a Juan desafiante y enojado. *El vitamina* pregunta: “¿Y tú qué?” Juan le contesta: “No le va a servir de nada. ¿Quién? Responde *El vitamina*. Juan señala hacia el cuarto y dice: “mi amigo” a lo que *el vitamina* dice: “¿Por qué tanto amor por indio” Juan dice: “Le debo unas” *El vitamina* pregunta: “Y cómo le hacemos” Juan saca del bolsillo del pantalón el fajo de dólares y se los da al *vitamina*. *El vitamina* mira entre divertido y ofendido al chico. *El vitamina* le pregunta a Juan: “Esto es lo que vale tu amigo. Ven para acá”. Lo toma del cuello y lo mete al cuarto de donde salió. Allí 24 MIGRANTES hacinados, un TORTURADOR y *Chauk* en una esquina. Hay un par de muertos. *El vitamina* le quita junto con el torturador la camiseta a Juan, le da una cacheta y pregunta: “De dónde lo sacaste”. Juan responde: “Trabajé”. Y le contesta: “Te lo robaste”. Mientras sigue pegándole, *el vitamina* saca una pistola, apunta a Juan y junto con el otro torturador lo arrodillan delante de *Chauk*. *El vitamina* corta cartucho, intimidante. Juan contiene actúa valiente, pero mira al suelo. *El vitamina* le pone la pistola en la sien a Juan. *El vitamina* dice: “Sólo uno de los dos va a salir de aquí. Escoge, él o tú. *El vitamina* pone el arma en la cabeza de cada uno de ellos intercambiando su objetivo. Juan mira al suelo y dice: “él” *La vitamina* pone el cañón del arma en la cabeza de Juan y dice: “1, 2, 3 bamm;¡¡¡¡” *El vitamina* y el otro torturador ríen. Levantan a los chicos del suelo, uno simula darle una pata en el trasero y *el vitamina* les dice: “Lárguense ya, antes de que se me olvide que eres de la 3” Los chicos salen hacia la puerta sin decir palabra.

Exterior. Chalco. Día. *Chauk* y Juan salen de la casa y caminan cabizbajos por las vías.

Exterior. Ciudad Nezahualcóyotl. Día. Juan y *Chauk* caminan por el lateral de un canal de aguas negras, llegan a una ciudad perdida. Casas jodidas de latón y concreto cuelgan de los cerros. Juan expresa: “Esto se parece a mi casa”. *Chauk* parece estar viendo algo de otro planeta, es totalmente nuevo para él. Juan voltea hacia él y se ríe. *Chauk* voltea hacia Juan con rostro de miedo.

Exterior. Estación de trenes. Tarde. Un ferrocarril para en el patio de maniobra, hay más trenes en las distintas vías. Algunos se enganchan y desenganchan, cambios de rieles. Movimiento de palancas. Productos en bandas trasportadoras, máquinas, tuercas moviéndose. Carga de productos y mercancías en diferentes tipos de vagones: cemento, derivados del petróleo, grano, coque. Máquina se mueve hacia delante, hacia atrás. Juan y *Chauk* caminan entre vagones. Miran a un lado, miran al otro lado, confundidos, no hay señales. Llegan hasta otro tren, se asoman a un vagón, allí hay escondidos ALGUNOS MIGRANTES. Juan le dice a uno: “¿Para dónde va? El migrante contesta: “A Mexicali” Juan le hace una seña a *Chauk* para que se suban.

Exterior. Tren. Día. El paisaje es árido, pocos árboles. Un tren cargado de MIGRANTES cruza un puente sobre un bello acantilado. Elipsis. Montaje de varias estampas de tren discurriendo por paisajes que se van haciendo cada vez más áridos.

Exterior. Vías del Tren. Desierto. Día. El tren serpentea el paisaje de dunas interminable. Oleadas de sol caen sobre el mar de arena.

Exterior. Tren vagón. Desierto. Día. Un grupo de campesinos repartidos en el techo del vagón, todos exhaustos de calor. Juan y *Chauk* observan el árido paisaje. *Chauk* dice: “*Takin ko’ón*. Tengo sed” Juan asiente, parece que lo entendiera. Están deshidratados.

Exterior. Estación del Tren. Mexicali. Día Torres eléctricas de alta tensión y una central térmica, el desierto está más poblado a medida que el tren avanza. El tren disminuye su velocidad a la estación, *Chauk* y Juan y los demás caminan por el patio de maniobra. Elipsis. Bajo un puente de concreto, una llave de agua, Juan y *Chauk* beben y se mojan.

Exterior. Calle comercial. Tijuana. Día. Juan y *Chauk* caminan por las calles de Tijuana. Juan descubre ensimismado a *Chauk* frente a la vitrina de una tienda. Juan se acerca a él y mira en la misma dirección. Tras la vitrina, una maqueta recorrida por un ferrocarril eléctrico que cruza montañas, valles, ríos, árboles y puentes. Copos de nieve de mentiras caen sobre él. El tren sale de un túnel y pasa por un puente. *Chauk* mira a Juan y sonrío. Señala la nieve. *Chauk* expresa: “*Ta’iv*. Nieve” *Chauk* vuelve los ojos a la maqueta. Juan también, se da cuenta que *Chauk* le señala la nieve, ríe divertido. Y Juan dice: “Ah, *ta’iv* es nieve”.

Exterior. La línea. Mexicali-Tecate. Día. *Chauk* y Juan miran anonadados el alto muro y alambrada que se extiende frente a ellos. Juan sorprendido, no esperaba eso. Señala frente a él y dice: “Estados Unidos está del otro lado, *Chauk*” Y *Chauk* apenas sonrío, señala el muro y dice: “Estados Unidos” Los dos miran el muro y caminan a lo largo del muro.

Los chicos se cruzan con unos NIÑOS jugando a fútbol, uno chuta la pelota y se va al otro lado. Todos se quedan sin saber qué hacer. Desanimados, los niños se alejan. Juan y *Chauk* los observan, luego entre ellos.

Juan y *Chauk* caminan a un costado del muro, suben y bajan lomas. Un nuevo espacio donde el muro permite ver hacia el otro lado. Juan se asoma, que no hay moros en la costa, hace señas a *Chauk* de que lo siga. *Chauk* solo lo mira, niega ligeramente con la cabeza, no se mueve. *Chauk* respira profundo, no muy seguro va hasta Juan.

Exterior. Centro de la Ciudad. Noche. Juan habla con COYOTE, *Chauk* a su lado. Gente camina alrededor de ellos.

Exterior. Cruce Túnel. Tijuana/San Diego. Atardecer. Juan, *Chauk*, niños y MIGRANTES llegan a una zona de la línea fronteriza al lado de una carretera. Caminan por la línea por varios paisajes urbanos. Llegan a una bajada sobre la línea. Un *coyote* les espera, saluda a un niño (14 años, vivaracho) que se comporta como su ayudante, se coloca la mochila y se adelanta. El *coyote* continúa repartiendo las mochilas entre los niños, se la da a *Chauk* que la pena entre sus brazos. Le entrega la última a Juan, sus brazos cuelgan.

Juan dice: “¿Y esto?” *Coyote* lo empuja, Juan la toma. *Coyote* le dice: “póntela” El *coyote* levanta los trozos de hojalata. Debajo aparece una entrada de desagües: grandes tubos de hormigón que

pasan por debajo de la línea fronteriza. El Niño velozmente se mete con habilidad al túnel. Juan y *Chauk* se siguen con el resto de los niños y migrantes, el *Coyote* al final del grupo. Entran por el túnel. Caminan en fila. Dentro del túnel, oscuridad, escuchamos la respiración acelerada. Siluetas. Al final del túnel, Niño se detiene, observa la situación y hace un signo con su mano para que el grup se detenga, Juan detrás de él: un coche de la patrulla fronteriza. Arriba el zumbido de un avión. Delante, un gran muro de alambre y a lo lejos una torre con un guardia con fusil de mira telescópica y otro en un cuatrimoto.

*Coyote* esperamos el cambio de guardia.

Ext. Cruce Túnel Tijuana/San Diego – Noche. Juan y el resto durmiendo en el túnel. El niño lo despierta agitándole. Niño dice: “Ahora”. Salen del túnel, El niño, Juan, *Chauk* y el resto corren hasta un pantanal. Se arrastran entre los arbustos. *Chauk* se engancha algo, se detiene demasiado tiempo. Juan se acerca arrastrándose y lo saca. El resto los adelanta. Casi son descubiertos por un foco que pana. Continua. Corren hasta esconderse detrás de las columnas de un puente. Un helicóptero sobrevuela y pana con un foco. Esperan. Se aleja.

Llegan a la siguiente entrada de otro túnel tapada con una verja. La abren y entran. Juan y *Chauk* van últimos, detrás de el *coyote*. Al final del túnel, esperan.

El sol empieza a despuntar. Llega una furgoneta. Salen del desagüe y corren hacia ésta. Los niños y otros migrantes saltan en la cajuela de la camioneta mientras entregan las mochilas al *coyote* Juan y *Chauk* llegan retrasados, ya no hay espacio. *Coyote* dice: “Pásenme las mochilas” Juan pregunta: ¿Y ahora? *Coyote* suelta una risotada, corre y entra en el asiento del copiloto. La camioneta arranca y se va a toda velocidad. Se quedan solos. Silencio. Miran como la camioneta se va. Juan dice: “¿Y ahora pa`dónde?”

*Chauk* señala en una dirección, caminan rápido.

En una loma, *Chauk* y Juan caminan por una pradera. Se detienen. Se detienen y miran el paisaje. Juan sonrío. *Chauk* voltea hacia Juan, le sonrío, le hace un cariño en el hombro. Mira hacia delante y caminan por la pradera.

Dos disparos. *Chauk* cae derribado. Juan se tira al suelo y tumbado trata de reanimar a *Chauk*, su pecho sangriento. Está muerto. A través de una mire telescópica vemos a Juan al lado del cuerpo de *Chauk*. Varios disparos alrededor de Juan. Se levanta ágilmente, corre en *zigzag* y se esconde tras una colina.

Unos hombres cargan un rifle de mira telescópica. Dos hombres (güeros, 40’s) vestidos con ropa militar, uno con gorra de combate, otro con gorra de la bandera estadounidense, dentro de una camioneta. Sin dejar de apuntar, el hombre con el rifle sonrío. El otro mira con unos binoculares.

Uno de ellos dice: “*Got one*” y el otro responde: “*One less scumbag*”. Un mierda menos. Un carro de la Border Patrol patrulla sobre un camino. La camioneta de los dos hombres arranca con velocidad. Juan corre y corre sin mirar atrás.

Juan limpia con trapeador y cubeta desperdicios, sangre y vísceras. Lleva puesta una bata, botas plásticas y una cachucha. Está manchado de sangre en bata y zapatos. Su mirada perdida. Se le ve visiblemente alienado.

A contraluz de un farol vemos los copos de nieve que caen, parece un firmamento de estrellas blancas en movimiento contra un cielo negro. Juan está parado frente al farol, mira hacia arriba. Juan dice: *Ta'iv* Nieve. El estacionamiento está vacío, no hay autos ni personas.