

Dep. Legal ppi 201502ZU4649

Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 197402ZU34 / ISSN 0798-1171



REVISTA DE FILOSOFÍA

MONOGRÁFICOS

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 98
2021 - 2
Mayo - Agosto

Revista de Filosofía, N° 98, 2021-2 pp. 784-795

***Rizoma para un asesinato.
“De la vida de las marionetas”¹***

*Rhizome for a Murder.
From the Life of the Marionettes*

José Fernando Saldarriaga Montoya

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3677-8987>

Universidad Autónoma Latinoamericana

Medellín – Colombia

josena-@hotmail.com

William Cerón Gonzalez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2805-1606>

Universidad Autónoma Latinoamericana

Medellín - Colombia

edgar.ceron@unaula.edu.co

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5528965>

Resumen

A partir de la película *La vida de las marionetas*, del director sueco Ingmar Bergman (1918-2007) nos proponemos analizar como el cine es la condición de posibilidad para filosofar. Hacer filosofía es hacer cine y hacer cine es filosofar. Entonces, los cineastas piensan y producen imágenes y los filósofos producen conceptos. Es en este juego hermenéutico dónde proponemos nuestra reflexión filosófica: Analizar la muerte a partir del cine y la filosofía

Palabras clave: Cine; filosofía; muerte; rizoma; Deleuze; Bergman

1 Proyecto financiado por la Universidad Autónoma Latinoamericana. En la convocatoria 01 de 2016 y se tituló: Los derechos humanos a través del cine minero, código 25-000013. El título del artículo se tomó de la película *Aus dem Leben der Marionetten* (TV) del director y guionista; Ingmar Bergman. Alemania del Oeste (RFA). 1980

Abstract

With the movie *From the Life of the Marionettes* by Swedish film director Ingmar Bergman (1918 - 2007) we aim to analyze how cinema is a condition of possibility to philosophize. To make philosophy is making movies and to make movies is to philosophize. Therefore, filmmakers think and produce images and philosophers produce concepts. It is with this hermeneutical interplay that we propose our philosophical reflection: to analyze death from cinema and philosophy.

Key words: Cinema; philosophy; death; rhizome; Deleuze; Bergman

Introducción

“Cuando el ejercicio del pensamiento se convierte en esa cartografía que subvierte la historia de la filosofía, las líneas que la atraviesan son líneas de defundamentación que conducen a lo impensado”

(José Luis Pardo. 2014. p.15)

En nuestro tiempo el cine proporciona nuevas preguntas filosóficas, articula problemas y perspectivas. Desde allí circulan posibles rizomas que perturban el orden gramatical para nuevos planos del pensamiento. Diálogo con el mundo de la vida, narrado en *imágenes -movimiento*. El cine no sólo es acto de creación, sino un acto de afectación. Somos *katarsis* sólo con la escritura, los fantasmas toman cuerpo semántico para habitar en el pensamiento. Pensar en filosofía - ya había advertido Heidegger- es dejar “[...] de emplearla como etiqueta desgastada [...] palabra griega es, en cuanto *griega*, un camino [...] que preciso del mundo de los griegos, y solo de este mundo, para iniciar su despliegue. (Heidegger. 2006, p. 34-35) Reposamos en el joven aun siglo XIX un camino bifurcado de imágenes del devenir. Y podríamos afirmar que con Siglo XX el cine es nuevo habitante de la filosofía, porque subvierte el orden del tiempo en el espacio filosófico, nido en gestación que para el joven siglo Siglo XXI, perturbado así, el arte es el comienzo del rostro que posiblemente puede aludir una “nueva” mirada de *sí mismo*; esa pregunta por *el Ser* del cine, sombras esparcidas frente a la mirada de luz, entonces, la caverna platónica muestras sus reflejos en la pared, frente al espacio de la grafía, más luego, en plano del *acontecimiento* pared blanca-oscura vista desde la butaca irradia cuerpos, diálogos, espacios confabulados que como *Linterna mágica*²: El hombre ve su propio rostro.

2 Referencia al libro autobiográfico de Ingmar Bergman “La linterna mágica”

Un posible devenir cine se pasea y así, tiempo cronológico, es perturbado cuadro por cuadro, por el acetato. Y, como lo diría André Bazin: “Así el viejo mito de Ícaro ha tenido que esperar al motor de explosión para bajar del cielo platónico [...] Pero ¡quien no es capaz de ver la diferencia entre el recuerdo y esta imagen objetiva que la una eternidad concreta!” (2015: p.39-51). El filme fractura el paraje la línea lógica llevada un punto A-B, modificando *la imagen-mundo* y su modernidad unitaria. Es la morada dialógica del *acontecimiento* hecho rostro en la geografía espaciada en su arte, cartografiado en *imágenes-movimiento*. Esto para no ser paisaje en continuidad histórica cuestionada.

Presentamos así *En la vida de las marionetas*, obra maestra de Bergman unos *pliegues*³ conceptuales formados por la *imagen-movimiento*⁴. Constituyen formas friccionadas de la muerte, de vida y erotismo. La muerte erotizada bajo la cámara rostro: El primer plano cinematográfico trata fundamente, el rostro como un paisaje, así se define, agujero negro y pared blanca, pantalla y cámara. Pero eso ya sucedía en las demás artes, en la arquitectura, en la pintura, e incluso en la novela: están animadas por los primeros planos que inventan todas las correlaciones, no hay rostro que no englobe un paisaje desconocido.

Ya en el cine se ubica en plano del acontecimiento, que bien puede ser como *experimentación rizomática*, que abordaría lo inesperado en el marco de una topografía de la imagen-rostro. En los planos del cine se des-playan las pasiones de los hombres, sus miedos, alegrías, sus mitos, en contra- vía a los panópticos conceptuales (el diván del psicoanalista, poder que dominan los deseos). Esa poética antifreudiana discutida por la dupla Deleuze- Guattari nos despeja el camino. El esquizo no es el enfermo que hay que conducir al diván o al sacerdote. No existe un solo camino, ni una sola ley, las pulsiones nos hablan en el cuerpo. El director nacido en Upsala ratifica que nosotros somos asesinos en potencia y la muerte es un acto de poder fugas. El cine se hace arte, la cuchilla acaricia la piel del rostro con la ternura erótica. Y la mano se sostiene en el hombro como teoremas de desterritorialización [...] “siempre hay dos términos, mano-objeto de uso, boca-seno, rostro –paisaje (Deleuze-Guattari. 199, p.179)

3 En Deleuze el *pliegue* corresponde a *LA SUBJETIVACIÓN* que implica rupturas y nuevas perspectivas de verse en la supuesta dicotomía interior – exterior. El cine es esa exterioridad que se interioriza. Es vernos en el afecto y el deseo, “ Y nosotros que tenemos la posibilidad interior de pensar, solo pensamos si algo no da que pensar” (Deleuze. 2015. p. 31)

4 Deleuze define el cine en marco de una filosofía del movimiento en un contexto donde la cámara cinematográfica aborda la espacialidad con el cuerpo y sus acontecimientos “El movimiento es una traslación en el espacio. Ahora bien, cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en un todo. (Deleuze. 1985. p. 22).



Ilustración 1. De la vida de las marionetas (Aus dem Leben der Marionetten, 1980)⁵

El *Espacio -imagen* se hace rizoma⁶ para desterritorializar el deseo. El cine cartografía en donde flotarán nuevas preguntas en *el planómeno*⁷, del pensar a través de la *imagen-movimiento*. “[...] el movimiento ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos inmanentes (cortes). (Deleuze. 1984, p. 17). En la noción de lenguaje fílmico el espacio integra las categorías de plano, escena y secuencia. Lo primero es espacio del campo o espacio pictórico, relativo a la narración. Lo segundo integra la cohesión de planos entre sí y determina un lenguaje en el tiempo del film. Y, la secuencia, constituye la abstracción del espacio, o sea, el montaje con toda su naturaleza semiótica. (Aumont. 2006, p.82) Nos referimos a la dicotomía Deleuze –, Bergman, para este caso, *espacio imagen*, será aquella

5 Fuente: Bergman. (Acceso: 5 de julio de 2020).

6 En botánica son tallos subterráneos horizontales (no son raíces) que crecen bajo la tierra para dar lugar a nuevas plantas. En filosofía el rizoma es la unidad heterogénea que subvierte el orden y la homogeneidad establecida. Plantea una estructura con múltiples raíces que permiten multiplicidad y participación de todas las partes. En Deleuze son líneas de segmentaridad y fuga que apuntan a nuevas direcciones. “Una meseta no está al principio y al final, siempre está en el medio. “Un rizoma está hecho de mesetas”, “Cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”. (Deleuze, 1997, p. 16)

7 Planómeno: metáfora utilizada por Deleuze que significa conjunto que reúne todos los organismos que encontramos desde la superficie de los mares. Para nuestro estudio, su analogía está establecida en una estructura de análisis donde “En primer término, hay una gran variedad de primeros planos-rostro: unas veces contorno y otro rasgo; unas veces rostro único y otras varios; unas veces en forma sucesiva y otras simultánea. Pueden suponer un fondo, sobre todo en el caso de la profundidad de campo. (Deleuze. 1984. p.143)

subjetividad no dicha, pero en el vaivén de imágenes, posiblemente, se encontraría la revivificación de un nuevo paisaje de la condición humana.

1. Hacia una filosofía Bergmaniana

“Lo que Guattari y yo llamamos un rizoma es, precisamente, un caso de sistema abierto”

(Deleuze, 2006, p. 53)

Ingmar Bergman, hijo de un pastor protestante y atravesado por una infancia moralista de pecado y confesión, castigo y perdón ha renuncia a las continuidades: sus tiempos aceptan la fractura a propósito de la lógica macrofactual de las convenciones culturales, de la vida y las cotidianidades, para profundizar por el centro del iris a la esfera de lo íntimo y le habla –como si antecedido por la alteridad frecuente, supiese que ese relato representado afuera engranase perfecto en la crisis dentro del ojo que ve –. Lo propio surge para sostener la tesis que en Bergman el cine es expresión pre-conceptual, cada vez que el discurso se actualiza en continua dialéctica con el uso del pensamiento: “He tenido la capacidad de atar los demonios delante del carro de combate. Los he obligado a ser útiles” (Berman, 1990. p. 46-47).

En el filme *De la vida de las marionetas*, para referenciar unas de las producciones bergmanianas más destacadas de los años ochenta. Hay un *SER* que se debate entre la imagen proyectada y rostro, imágenes atraídas en la efusión de tiempo y la afectación. Estas existen con destino a la proyección, en un juego de sí mismo, dentro un tríptico de la vida-muerte-erotismo. Cinta que titila en la pared. Expansión de vida y muerte en imagen-movimiento: línea de fuga.

2. Prólogo: El asesinato

Juegos de rostros, caricias y miradas. De repente la agresión. Acto de fuga en color rojo escena teatral. Asesinato. De nuevo el abrazo. La historia se prologa en una narración directa: el asesinato de una prostituta llamada Katrina en manos de su cliente Peter Egermann. Es el motivo de un despliegue de discurso de poder y sentimiento de culpa que confunden con los espacios cerrados. Es comienzo de una serie de dispositivos de poder que juegan rizomaticamete en un bing bang del tiempo contado.

No es Freud clínico, es Kafka; La muerte se desterritorializa en el discurso; desmontar los dispositivos. Diría Deleuze a propósito de Kafka; “[...] Kafka trazaba líneas de fuga; pero no huía “fuera del mundo”, sino que más bien provocaba fugas

del mundo y en su representación [...] arrastraba a ambos [...] quedan entonces los dispositivos maquímicos como en forma de novelas” (Deleuze, 2001. p. 71) Sin quererlo, Bergman asoma a múltiples llegadas y salidas desabridas de esos personajes kafkianos donde los castillos de la burocracia sueca - y sus discursos - y la moral tropiezan el pensamiento. Es uno de los pocos filme- tal vez el único- donde Bergman no hace preámbulo extenso de rostros, miradas entre el tríptico la vida- la muerte-erotismo. Él es directo, para develarlo en el discurso subjetivado; en *el otro, en sí mismo*. Para luego sumergirlo en la espacialidad de la muerte y el deseo.

A continuación; en blanco-negro y en forma de documental: la narrativa del psiquiatra constituye toda escena típica de la clínica. Cuenta quien es el asesino y la forma como lo contactó. Juego de tiempo, cine dentro del cine. O mejor, memoria narrativa, escena del crimen, la confesión y el desmontaje. Sonoridad de la máquina del discurso que busca la respuesta a la complejidad humana. Diría Bergman al respecto: “La historia plantea la pregunta de por qué Peter, aparentemente sin motivo, apaga la vida de otra persona. Presentó diferentes explicaciones, de las que, intencionalmente, ninguna es creíble [...] (1990. p. 25). De nuevo el vacío y la incertidumbre habitan al espectador. Entonces ¿A quién le está hablando? ¿Qué pretende Bergman al dejar ese silencio en el asombro? A lo que Heidegger responde: “[...] si el ser se oculta cuando queremos aprehenderlo conceptualmente, parece que sólo queda la posibilidad de un acceso afectivo al espacio de juego, al horizonte de sentido abierto por el mismo” (2006. p.15). Bergman a través de los años insiste en no dejar quieto al espectador. Afectarlo en el rizoma del discurso.

3. La confesión antes del asesinato

En juego rizomático Bergman nos sumerge en el tiempo narrado en un acto ya predestinado el deseo de matar. Egermann dialoga con su psiquiatra, le confiesa su deseo de matar alguien. Tal vez a su esposa. Pese a sus buenas relaciones no sólo íntimas, sino matrimoniales. El amor realizado está más cerca de la muerte, que a la felicidad misma. Bergman acude a la confesión directa. Al discurso mismo más que a las imágenes. La palabra se llena de deseo, muerte y erotismo: Escena 11: 59- 13: 29

Psiquiatra- ¿cómo la matas?

Egermann – El piso está en silencio/ y la luz del sol entra por la ventana/ hemos estado a solas algunos días, quizás más tiempo/ No nos hemos peleado. Todo está en silencio. / Puede que sea pronto por la mañana, la calle está en silencio, vacía/ tengo sensación de paz/. Todo está distante/ Mi trabajo, ruidos y citas/ Sin excitación o miedo/ puedo verla moviéndose en el cuarto del baño/ Inundada por la luz del sol casi irreal/ Se piensa/ Siempre he disfrutado mirando a mi mujer/ Incluso cuando nos odiábamos o cuando estaba desagradable/ [...] su aroma, su presencia/ Se gira hacia el espejo, me ve en él/ [...] sujeto una

cuchilla de afeitar abierta en mi mano derecha/ ella me mira todo el tiempo y ahora realmente me ve/ forma una sonrisa casi imperceptible.

El cine es aquella forma de la exterioridad que en Bergman convierte en forma de interioridad, son oleajes que se mezclan y pierden su forma, para dar otros cimientos y afectar al yo. La experiencia para Bergman es el rostro en la trasgresión; “la experiencia pura y más desnuda del afuera [...] nada que ofrecer más que la seña de una mujer en la ventana, una puerta batiente, las sonrisas de un portero de un lugar ilícito, una mirada abocada la muerte” (Foucault. 1997, p. 33-35) Mas luego la cuchilla pasa sobre el cuello de Katarina, ella suelta una leve sonrisa. Imagen surrealista donde la desnudes de rostro provoca y rompe la dicotómica relación muerte erotismo, para convertirlo en una sola cosa; [...] en la superficie de contacto del rostro con la proyección abstracta del lenguaje” (Mandelbaum. 2011, p. 67) Lo breve y lo largo bastaba para saber que no era captar significados sino construirlos, con historias trémulas, trashumantes empujadas hacia el territorio verosímil del concepto.

Ahora, con Ingmar Bergman, emergía un mundo de silencio, donde la eternidad se hace contener en la aporía finita de la luz breve sobre el rostro, simbiosis dilecta para pensar la vida como acontecimiento filosófico. Seríamos la imaginación narrativa, en lo que parecía un dualismo irreconciliable cine y filosofía, hoy alberga en (Deleuze – Bergman) un abrazo esparcido como líquido que acoge la vida y la muerte: “Una fuerza. Un cuadro. Una mirada [...] volver la mirada hacia ese agujero de luz donde ese rostro está demasiado presente y ausente al mismo tiempo. Es el miedo, simplemente [...] estar atrapados así en el círculo sin borde de ese primer plano fantasma, sin origen, ni destino” (Raymond. 2002, p. 11)

4. La advertencia

“Nunca has pensado cuanta sangre hay en el cuerpo humano”

(Bergman. 13: 50)

Algo emerge y se re-hace, cada vez que volver con Bergman por los surcos de los rostros y realizar desde allí la analogía para una apuesta filosófica es esencialmente un encuentro de ser, siendo en continuidad, transformación. Sus filmes son ahora metáforas de un tiempo quieto que rompe su potencialidad y se realiza en la expresión hermenéutica de una filosofía crítica del acontecimiento. Queremos aclarar que se trata de lo posible, como tesis de micro mundo, donde todo puede suceder en cualquier lugar del todo.

El dialogo se sumerge en la advertencia del asesinato Egermann y su psiquiatra conversan en el marco de la una línea de fuga que avizora la muerte. Pero no es

más que el discurso hecho máquina de captura. Enfatiza: “no te preocupes, somos buenísimos borrando personalidades/sin identidad personal, sin miedo. Fantástico. ¿O no?” (14: 43). Captura lo erótico asociado a la muerte. Desaparecer el sujeto y hacerlo máquina controlada. Y Bergman, con el cine traza una variable previsible para la óptica interpretativa, que, en planos cinematográficos, dispone la proyección y el acontecimiento del cuerpo.

Es el cuerpo el que exhibe por encima de toda continuidad y reconoce la contingencia de las formas parciales, para dar cuenta – como en una analogía de la parte al todo– del sentido: unos dedos, una mano, el cuello, los pies, independiente de toda expresión de movimiento; advienen con una semantización asociada a una dimensión propia y particularmente discontinua, pero al final será el rostro el que hable.

La poética del cine, como en *Heidegger*, habita un estado de creación *poético*. Esta sitúa su carga semántica en las pequeñas cosas. “El mundo entero no es sino una virtualidad que no existe actualmente más que en los pliegues del alma que lo expresa”. (Pardo. 2014, p. 43) El filme se desplaza en su enunciado a la búsqueda de una explicación del porque somos asesinos. Los diálogos de las escenas son rizomas espacios en los personajes buscan una justificación del asesinato. Todos escamotean en solo palabras para tratar de fingir esa virtualidad que somos. Lo he dicho; Bergman nos habla porque somos muerte y deseamos también la muerte de otro. Ese gozo erótico que los dispositivos de poder nos pretenden abrigar. Bergman no solo desnuda el cuerpo, sino el alma, el lado oscuro del ser humano. Y Foucault complementa: “la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (2014. p.27-28) Con el ganador de los cuatro Oscar los rostros hablan, se sublevan ante la palabra y como en una *contra-hermenéutica*, desarrollan mundos sólo posibles en el bastidor del cine.

5. Despliegue de deseos

El placer me parece el único medio por el cual una persona o un sujeto” se encuentra” en un proceso que la desborda. Es una reterritorialización

(Gilles Deleuze. 2006. p. 30)

Se pasa entonces, de la pulsión de muerte a la pulsión de vida. El eros deambula en el rizoma cinematográfico. Ya no es el diván de la confesión. La escena teatral cambia su decorado. Los diálogos se centran al erotismo y la infidelidad. Todos son cómplices de los cruces de deseo. Eros deambula entre movimientos e imágenes: diálogo entre Katarina y el homosexual irrumpe la linealidad del relato central. La

cámara salta hasta el deseo, como en una escena teatral la confesión del amor, pero también la relación amorosa entre el psiquiatra y Katarina. La perfección del amor se desborda. Y el poder de dominación discursiva que impera en los primeros rizomas imagen se explayaran a los rostros del deseo. *Miro mi boca y mis manos / y no me creo lo que veo/ solo soy un niño. ¿O ya no lo soy? (0: 47) / (...) Por lo menos tu boca funciona y debes tener miedo del silencio / - en el silencio se dice la verdad/ Katarina tienes un contrato para conocer la genuina verdad del mundo (1:12)*. Antesala de un sueño donde la imagen fotografía hecha eros se desborda sobre la idea de la muerte. Luego confesión rostro con rostro; el desamor. Bergman nos sumerge en un delirio de líneas trasversales, para hacer mover estructuras que se constituirían en *planos inmanentes*. Encuentros móviles que constituyen *la experiencia* como filosofía. Los elementos vaciados de luz no apuntan a una *transparencia*, sino a la singularidad con que Hegel determina una hermenéutica del relato humano. Una semiótica de rostro que conduce a la materialización semiológica de la imagen, en consideración a que la modernidad sólo había alcanzado lo propio en la literatura y sus equivalentes en el mundo configurado del teatro. Y Bergman confesaría: “El ritmo de mis películas lo concibo en el guion, en el escritorio, y nace ante la cámara. La improvisación en cualquiera de sus formas me es ajena. [...] Cine como sueño, como música. No hay arte que, como el cine, se dirija a través de nuestra conciencia diurna directamente a nuestros sentimientos, hasta lo más profundo de la oscuridad del alma” (1990. p. 84)

El filme de nuevo regresa a su comienzo. Juego de tiempos. Pero antes, el rostro de vida, muerte y erotismo. La cámara como rizoma regresa a salvar su deuda, no dejar al espectador solo con la historia fracturada. Mejor decirlo técnicamente; articulación presente pasado deviene *Flash-back*. Muerte física o muerte del amor. La condena, justificar la máquina que condiciona el discurso. O mejor, el enunciado clínico; - cualquier cosa podría haberlo desencadenado. Una palabra, un *gesto /la chica fue asesinada en un momento de corto circuito emocional/ (1: 33)*. Primer plano rostro. El color regresa. Egermann mantiene relaciones sexuales con el cadáver de la chica / [...] *solo la muerte es totalmente poseída (1: 35: 54)/ solo aquel que se mata tiene control sobre sí mismo (1: 36 : 12)* La filosofía camina con la vida: ¿cómo nombrarla? Interpretar lo observado es coincidir con Bergman en que “La cámara pasa por el rostro”. Nos devuelve con el silencio el flirt de la mirada. Desde los *claro-oscuro* de sus primeros filmes justo en el tiempo de la pos guerra⁸ o bien en la resolución del rostro de cara a la muerte. El genio sueco ha descendido con su ser en escena, a los espasmos de la nostalgia donde se realiza la duotomía muerte/erotismo. Los personajes se resisten a morir y mueren en el eros desenfrenado de sus propias

8 Entre *Crisis* (1946) y *Tres almas desnudas* (1958), Bergman traza las primeras ondulaciones del rostro aludidas a una estética del acontecimiento. Filmes que se estructuran en la representación de actos teatrales, fotográficos y musicales confinados a las pasiones humanas.

pulsiones. Así, la angustia es eso – más que un síntoma– afirmación absurda. Y, ¿qué más obtuso que vivir? Epilogo: Egermann juega al ajedrez en su condena.

Conclusión

Los elementos esbozados hasta aquí constituyen una materia que, para el lenguaje del cine, prevalece formada de memoria de la cultura en la historia del siglo XX factor pretérito para la definición de un objeto en búsqueda: la duotomía cine-filosofía. Partiendo de la premisa que la filosofía es *per sé*, el pensamiento de la vida, la vida es gloca-lidad e historia. Al lado de ello, conviene llegar a determinar, para esta cartografía de pensamiento, una opción sobre *Primer Plano; Rostro*. Aquí no hemos de referir también, al divisar como el cine y, con este, la imagen-universo tiene antecedentes vinculantes en la impresión del filósofo, para quien la dialéctica es reflexión sobre la realidad vivida y, por lo tanto, re-significada en la vivencia propia. Por tanto, experiencias cuando es rizomática enumerada en este “*De la vida de las marionetas* contiene diversidad de caminos y múltiples enraizamientos, complejidad de movimientos, permiten diversas concepciones, caracterizadas por los planos cinematográficos, cuyo espacio se enlaza y desenlaza con el movimiento, asaltan la territorialidad: *Imagen percepción* (imagen semi-subjetiva), *la imagen-acción* y *la imagen afección* (Primer plano; rostro y afecto).

En derivación, la mirada del espectador (sujeto) no deja de volver constantemente hacia el cruce del *espejo-rostro*, al cual Bergman-Deleuze siguen explayados en la literatura, el cine, y la filosofía. Dos formas de ver y sentir la filosofía, dos conjunciones y escrituras para ser probadas consigo misma. Constituyentes de una multiplicidad heterogénea micro dispositivos de poder. Y Bergman, insiste en ese universo micro-político de la palabra y los rostros, para, con ellas, desenmascarar esa alteridad perversa que está en nosotros en la lectura Pardo-Deleuze. Ese mundo ficcionado donde el acontecimiento es la expresión de la conciencia, alteración y despliegue de pensamiento, en la fenomenología. Ese vaivén que el cine de Bergman permea en él y en nosotros, pero, además, expresión filosófica.

Bergman & Deleuze nos dicen: la filosofía se piensa con el cine. Y *la linterna mágica* bergmaniana sigue ahí como un fantasma, diciendo somos imagen explayada en los acontecimientos de la existencia. Y Deleuze completa: el cine no son conceptos, sino imágenes, los cineastas piensan y producen imágenes, como el filósofo, produce conceptos. Y así, la filosofía tiene otro pasajero que debe tomarse en cuenta para las filosofías por venir: el cine. ¿Acaso no fue la filosofía del Mediterráneo la que construyó esa imagen del hombre-filósofo? Ahora, el cine aborda una nueva *parrhesia*⁹

9 “La *parrhesia* como modalidad de decir verdad [...] el tipo de acto mediante el cual el sujeto, al decir verdad, se manifiesta, y con esto quiero decir se representa a sí mismo” Foucault. (2010. p. 19)

(Foucault. 2010. p. 14) para la filosofía del siglo, del extenso siglo XX. Bergman estuvo ahí, expectante para insurreccionar el lenguaje de los planos del pensamiento en potencia y movimiento. En consecuencia, dar movimiento a lo ya pensado en la filosofía del Mediterráneo.

Referencias

Aumont, Jacques y Michel Marie. (2006) Diccionario teórico y crítico del cine. Traducido por Víctor Goldstein y Marina Malfé. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.

Bergman, Ingmar. (1990) *Imágenes*. Traducido por Juan Uriz Torres y Francisco J. Uriz. Barcelona: Tusquets

-----, Alemania de Oste. [https://www.google.com.co/search?q=De+la+vida+de+las+marionetas+\(1980\)](https://www.google.com.co/search?q=De+la+vida+de+las+marionetas+(1980).). (Acceso: 5 de julio de 2020)

Raymond Bellour. (2002) *Entre imágenes*. Foto. Video. Cine. Traductora Adriana Vettier. Buenos Aires: Coli

Bazin André (2015). *¿Qué es cine?* Versión española realizada por José Luis López. Madrid: Rial.

Deleuze Gilles y Guattari Félix. (1997) *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vásquez Pérez. Valencia: Pre-textos

Deleuze Gilles. (1984). *La imagen-movimiento. Estudio sobre cine I*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós Comunicación.

Deleuze Gilles, Felix Guattari. Kafka. (2001) Por una literatura menor. México: Ediciones Era

Deleuze Gilles. (2006). Deseo y placer. Argentina: Alción Editora

Delueze. (2015). La subjetivación. Curso sobre Foucault: Buenos Aires: Cactus.

----- (2006). Conversaciones. Traducido por José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos.

Foucault Michel. (2014). El pensamiento del afuera Versión castellana Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pretextos

Foucault Michel. (2010). El coraje de la verdad. México: FCE.

Pardo, José Luis. (2014). *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-textos.

Mandelbaum, Jacques. (2011). Prólogo. En *Maestros del cine: Ingmar Bergman*, de Jacques Mandelbaum. Traducido por Antonio Francisco Rodríguez, 5. París: Cahiers du cinema.

Heidegger Martin. (2006) ¿Qué es la filosofía? Prologo y traducción Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder.

Saldarriaga M, José Fernando. (2019). *Hacia una cartografía de los rostros GILLES DELEUZE & INGMAR BERGMAN*. Medellín: Editorial UNAULA- UPB.

Filmografía

Título Original

Aus dem Leben der Marionetten

Nacionalidad

Alemania

Año

1980

Género

Drama

Duración

104

Director

Ingmar Bergman

Guión

Ingmar Bergman

Fotografía

Rolf A. Wilhelm

Música

Sven Nykvist

Producción

Personafilm

Reparto

Robert Atzorn, Christine Buchegger, Martin Benrath, Rita Russek, Lola Münthel, Walter Schmidinger, Gaby Dohm, Toni Berger, Heinz Bennent



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

N° 98, 2021-2

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en agosto de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org