

Traslación, fluidez y vibración a través de La sociedad del semáforo y Retratos en un mar de mentiras*

*Translation, flow and vibration through a traffic
light society, portraits in a sea of lies.*

Andrés Díaz-Velasco **

Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá
Colombia

Fecha de recepción: 23 de junio del 2016

Fecha de evaluación: 7 de julio del 2016

Fecha de aceptación: 1 de octubre del 2016

* Artículo de investigación inscrito al grupo Lúdica, cuerpo y sociedad.

** Magister en Filosofía de la Universidad del Rosario. Docente de planta Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. andresdiazvelasco@gmail.com, adiazv@pedagogica.edu.co

Resumen

Este artículo contiene un análisis de la traslación, el flujo y la vibración, tres conceptos sobre el movimiento, con base en las filosofías de Bergson y Deleuze y a partir de dos filmes colombianos. Con ello se busca un doble propósito: por un lado, recurrir al universo cinematográfico como argumento ejemplar para señalar aspectos imprescindibles de una metafísica vitalista con carácter estético sobre la agencia humana, y, por el otro, mostrar que no solo en cuestiones de guion, sino en la misma narración cinematográfica, estos, como otros filmes colombianos, están exhibiendo un desarrollo creativo que viene innovando este arte en el país. En la primera parte se trata la traslación y el desplazamiento; en la segunda, el flujo y el corte, y, finalmente, la vibración como conmoción. Se concluye con un breve análisis político de las imágenes sonora y visual.

Palabras clave: Traslación, Vibración, Fluidez, Cine.

Abstract

Using two Colombian films, this article makes an analysis of translation, flow and vibration; three concepts of movement based in the philosophy of Bergson and Deleuze. This study has two main purposes: on the one hand, to appeal to the cinematographic universe as an exemplary argument, used to point out some of the essential aspects of a vitalist metaphysics with aesthetic nature, on human agency. On the other hand, this article seeks to prove how not only in script related matters, but also within the cinematographic narration itself, these two films, as other Colombian films do, show a creative development that is very innovative for the cinematographic arts in this country. The first part deals with the concepts of translation and travelling; the second, with the concepts of flow and cut and finally the concept of vibration as commotion is addressed. The article concludes with a brief political analysis on visual and sound images.

Key words: Translation, vibration, flow, cinema.

INTRODUCCIÓN

Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral. Porque la imagen cinematográfica “hace” ella misma el movimiento, porque ella hace lo que las otras artes se limitan a exigir (o a decir), ella recoge lo esencial de las otras artes, hereda de ellas, es como el modo de empleo de las otras imágenes, convierte en potencia lo que sólo era posibilidad. El “movimiento automático” hace que se eleve en nosotros un “autómata espiritual”, que reacciona a su vez sobre él. El autómata espiritual ya no designa, como en la filosofía clásica, la posibilidad lógica o abstracta de deducir formalmente los pensamientos unos de otros, sino el circuito en el cual estos entran con la imagen-movimiento, la potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque: un “noochoque”.

(Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 1987)

Los filmes colombianos *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010) y *Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2010) exponen cinematográficamente las ideas de traslación, fluidez y vibración del movimiento: tres conceptos distintos sobre lo que *es* e *implica* moverse, en cuanto manifestación de la existencia. El primer filme muestra la complicada y casi errante traslación colectiva de un grupo de desplazados y habitantes de la calle en su cotidiano recorrido por la ciudad de Bogotá “hasta” el semáforo en el que intentan *ganarse la vida*; pero, además, expone el recorrido personal del protagonista, que parece estar destinado a una suerte de nomadismo sin objeto por un mundo al que poco le importan los fines. Por su parte, el segundo filme expone de forma magistral no solo el problema sociopolítico del desplazamiento y el casi imposible retorno a la propia tierra, sino además los diversos paisajes (naturales y humanos, si se quiere) de Colombia, convirtiéndose en una incomparable, nostálgica y realista *roadmovie*.

Pero, asimismo, ambos filmes disuelven la traslación –tanto con recursos argumentales como técnicos– en el *acontecer* mismo: de una parte, los acontecimientos producidos por las acciones, y, de otra, la efectuación de los acontecimientos en los cuerpos. El movimiento no se estanca en el traslado, ya no

sirve para explicar de dónde a dónde se va, cómo y por qué; muy por el contrario, el semáforo y las ciudades “intermedias”, así como los encuentros y desencuentros entre los personajes, funcionan como nodos, entrenudos o “puntos” de una vibración que se incrementa desvaneciendo el tiempo y el espacio o, mejor, haciéndolos confluír en *lo incesable*. Este es el fluir que, visto panorámicamente, funciona como *conmoción* o *temblor* (tal como pasa en la paradójica escena de las ambulancias de *La sociedad del semáforo*, de la que se hablará más adelante).

En *Retratos*, ambos personajes viajan compartiendo sus “presentes” por rutas determinadas u obligatorias; pero mientras ella retorna (o viaja hacia su pasado), reencontrándose, él viaja (o sueña viajar) hacia lo que cree será su futuro, envaneciéndose; los espacios compartidos terminan alterándose por el *quiebre*: los disparos en medio de la carretera, un vidrio roto por celos, una singular huida con trágico destino. En *La sociedad*, el proyecto de detener por más tiempo, e incluso hasta un tiempo indefinido, el flujo de los carros –que precisamente es regulado en ese punto– configura el estado de vibración absoluto por el que se evidencia un Todo y en el que la vida particular cobra sentido: la solicitud irrespetuosa y la mendicidad, la casi inexplicable muerte del niño que conmociona al colectivo, la arbitraria distribución de las ganancias, el intercambio inadvertido de experiencias sutiles, el propósito de grupo y la constante lucha de intereses. Volver al hogar inexistente como volver a ninguna parte o, bien, nunca retener la duración del semáforo por razones distintas que la trágica vida marginal, resuenan entre sí por la vibración como imagen cinematográfica.

En este sentido, a continuación, se analizarán la traslación, el flujo y la vibración como conceptos sobre el movimiento, con base en la filosofía de Bergson y de Deleuze, a partir o a través de los dos filmes nombrados. Con ello se busca un doble propósito: por un lado, recurrir al universo cinematográfico como argumento ejemplar para señalar aspectos imprescindibles de una metafísica vitalista, con carácter estético, sobre la agencia (humana), y, por el otro, mostrar que no solo en cuestiones de guion, sino en la misma narración cinematográfica, estos, como otros filmes colombianos, están exhibiendo un desarrollo creativo que viene revolucionando el cine en el país (del cual se espera por críticos y periodistas, al parecer, nada más que denuncias o parodias de una supuesta realidad en filmes con cabeza, tronco y cola²).

² Ambos filmes resultaron en su momento muy controversiales, y aún lo son, celebrados por algunos y rechazados por muchos. Véanse en la bibliografía algunas notas que señalan las polémicas generadas sobre los filmes o sus directores.

1. TRASLACIÓN Y DESPLAZAMIENTO: EL IR Y VENIR

Los filmes en cuestión pueden definirse, sencillamente, como filmes de *recorrido*; por un lado, recorrer la ciudad como escenario visceral, como un campo dislocado por habitar según sórdidas preconfiguraciones; por el otro, recorrer el país conforme un descenso geográficamente parcial a través del cual, paradójicamente, se ilusiona un ascenso.

En *La sociedad*, todos los puntos quietos se evidencian y, sin duda, igual pasa con las acciones motrices en ellos; a cada lugar, incluso, corresponde un tipo de comportamiento motor propicio, aunque básico o elemental, para poder ser habitado: el comportamiento propio del “delincuente”, se diría, respecto al robo de los zapaticos, o la grosería del policía y la irreverencia del pendenciero Cienfuegos frente a este; en últimas, al decir de Bergson (2007), hay una simple y geométrica acepción del movimiento, en tanto que hay una espacialización del tiempo: sin duda, la regulación temporal del semáforo, porque, ¿quién atravesaría una calle donde los automóviles pasan velozmente?

A su vez, en *Retratos*, cada lugar está ya situado, los personajes llegan y salen de cada punto como siguiendo corredores o pasos anteriores: se trata de un espacio aparentemente regulado; por ejemplo, la escena en que la funcionaria del gobierno avisa sobre el riesgo inminente de derrumbe no es solo un indicio de la muerte del abuelo; más allá del enfrentamiento con lo inevitable hay un ejercicio de *localización* geográfica. El poder sobre la tierra, independientemente de los papeles de propiedad legal, el “fantasma” del hombre asesinado en la tienda del pueblo y la disputa armada en la carretera entre soldados y guerrilleros son muestras del conflicto que implica esta *ubicación* matemática.

En ambos filmes, los caminos, las calles, las edificaciones y la cultura de cada lugar permiten que se suceda la “historia”. De hecho, dan pie a la historia en cuanto narración con memoria: en *Retratos*, la fotografía tiene por misión eternizar los “momentos” (sobre todo los momentos de calma o celebración, que son anteriores o posteriores a los trágicos); en *La sociedad* es la *ausencia* de la voz o el grafiti en las paredes lo que sirve como testigo o evidencia de que alguien sí estuvo allí, en alguna *parte*. Los detalles de color del agua de la población, la precisión de los escenarios (como el convento) y la descripción de las condiciones mismas de la carretera que se debe tomar para dar con la *dirección* de la casa de Cienfuegos son las *unidades* del espacio-tiempo que funciona conforme la lógica de la acción;

están necesariamente construidas sobre un sentido espacial y social del tiempo (Elías, 2010).

No es gratuito, por lo mismo, que en ambas historias se muestre el desplazamiento (forzado o voluntario) como condición de vida de los personajes; este no es un recurso meramente político del contexto colombiano, es sobre todo, un recurso propiamente cinematográfico, el cual, de entrada, resulta loable por el poético señalamiento. Es gracias a la imagen que el desplazamiento se *siente*: por supuesto, en el clímax de *Retratos*, cuando Marina tiene un intenso “bloque de infancia” gracias al cual se saben exactamente los motivos de la borrachera y del inconsolable llanto del abuelo, y en *La sociedad*, las constantes alusiones al hambre, a la sordidez humana, a la independencia y a la imposibilidad de “sedentarización” que se traslapan en imágenes aturdidoras. Si hay una poética de las imágenes respecto al desplazamiento, como hay estética malabarista y macabra belleza, es porque resulta imposible (e indeseable) renunciar a los hábitos de la *vida práctica*, esto es, al arreglo de una realidad en la que actuamos con intenciones y pretendemos aciertos.

Si se trata del movimiento, la inteligencia no retiene de él, sino una serie de posiciones: primero un punto alcanzado, luego otro y luego otro todavía. ¿Objetamos al entendimiento que entre esos puntos sucede algo? Inmediatamente intercala posiciones nuevas, y así indefinidamente. [...] Nada más natural si la inteligencia está destinada ante todo a preparar y a aclarar nuestra acción sobre las cosas. Nuestra acción sólo se ejerce cómodamente sobre puntos fijos, de manera que nuestra inteligencia busca la fijeza e inquiere dónde está lo móvil, dónde estará y dónde el móvil *pasa* (Bergson, s.f., p. 13).

Ahora bien, hay una mención directa al desplazamiento, pero también una suerte de desplazamiento *fuera de cuadro*. El acto mismo de recorrer sugiere que ya ha habido, desde hace tiempo, casi como destino, un recorrido imparabile, el paso variable de un punto a otro. El desplazamiento (sociopolítico) se hace una *constante*, aunque sirvan solo un par de escenas para graficarlo en *Retratos*, y prácticamente ninguna en *La sociedad* (si no se cuentan las llamadas telefónicas y la ausencia de la hija de Raúl como tales). Recorrido y desplazamiento parecen ser las fuerzas vitales de ambos filmes y, al mismo tiempo, la estrategia cinematográfica por la que el movimiento se nos presenta en apariencia, ya que el *fuera de cuadro* lo que indica es un *movimiento mayor*: los personajes, las historias, los lugares no dependen del desplazamiento o este nos los define. Se trata únicamente del movimiento más evidente o más usual, el movimiento definido por *inmovilidades*;

sin él no se podría reconocer esa otra manera de *estar siendo*, que podría caracterizarse mejor por la *desarticulación*.

El desplazamiento, en últimas, resulta ser una excelente alegoría del sentido del movimiento; es decir, las historias, los personajes y el montaje, en cuanto tal, tienen como principio (o cualidad) la *luxación*: gente que no es ella misma, que se ha quebrado, desencajado; historias sin principio ni fin, vaivenes, problemas que no se resuelven, desquicios. Un procedimiento, en suma, de súbito desglose. Cada cual puede decir, con Martí: “yo vengo de todas partes y hacia todas partes voy”, y como el mismo Rubén Mendoza ha insistido: el *delirio* como fundamento de todo.

En este sentido, los estadizos espacios y tiempos son restituidos como *fluidez* y *duración* (según la terminología de Bergson). La muerte colgante que llega al más chico en *La sociedad*, y la tragedia que le corresponde a la pequeña en *Retratos* son ejemplos insuperables de la dislocación del tiempo. La temporalización de ambos filmes corre, pues, según tres instancias simultáneas: primero, la instancia objetiva: tenemos una objetividad calendárica o regular que pretende un *ritmo* inquebrantable; segundo, la instancia subjetiva: el tiempo vivido por cada uno en tanto que *animata*, y tercero, el devenir en sí: la instancia de los *Acontecimientos* y del *vagabundeo*³.

De este modo, el ritmo de lo objetivo es lo que se quiere alterar, en un caso, y lo que resulta imposible de alcanzar, en el otro. Suspender el tiempo de la luz roja, de un lado, y ser sorprendidos por *la multiplicidad de tiempos*, del otro, constituyen

³ Respecto a la primera instancia, Bergson aludía a la yuxtaposición de partes distintas: el movimiento como una serie de posiciones y el cambio como una serie de estados. En relación con la segunda, afirmaba había ya un paso adelante hacia la contemplación de la duración, hacia el *pensamiento intuitivo*, ya que el *espíritu* podía contemplarse a sí mismo. Finalmente, en cuanto al devenir en sí, mostrará que se alcanza incluso si desistimos de las palabras (que son de origen espacial), por medio de la *intuición* como tal. Para alcanzarlo, es necesario –según dice– descartar “el conocimiento vago almacenado en los conceptos usuales y transmitido por las palabras” (s.f.: 45). Dejar de sustituir la realidad por el símbolo, dejar de percibir la realidad más que a través del símbolo. Valga decir, siguiendo a Deleuze (1987), que el nivel de los acontecimientos “que apenas si conciernen a sus protagonistas” (14) es un rasgo importante, aunque preliminar, de la crisis de la imagen-acción. Sugerimos, entonces, que ambos filmes, y sobre todo *La sociedad*, tienden a manifestar abiertamente esta crisis. En lo que atañe al lenguaje, la diferencia entre la expresión (la proposición) y lo expresado (el sentido) en Deleuze (1994), será fundamental para comprender la diferencia entre la acción y el acontecimiento.

elementos diferenciales que dan con las características especiales para alcanzar la imagen-tiempo. A su vez, la subjetividad es sublimada por el desvanecimiento del sujeto. A nadie le corresponde un tiempo singular sin que a la vez este tiempo dependa o esté cruzado por otros: perturbación, intersección, otredad. El “tiempo personal” entra en suspenso porque en la *duración* no hay móviles identificables, sino un Todo de *entrelazamientos* o, mejor, de *relaciones*. Finalmente, el devenir, como tercer tiempo o “tiempo total”, como *duración* que no cesa de cambiar, en tanto “la verdad es que se cambia sin cesar, y que el estado mismo es ya cambio. Es decir, que no hay diferencia esencial entre pasar de un estado a otro y persistir en el mismo estado, [...] la transición es continua” (Bergson, 1977, p. 8).

En este sentido, si las acciones (motrices) son inevitables, lo son en provecho de la producción de acontecimientos (o del *sentido*, en términos de Deleuze): “el acontecimiento es de naturaleza diferente de las acciones y pasiones del cuerpo. Pero *resulta* de ellas: el sentido es el efecto de causas corporales y de sus mezclas” (Deleuze, 1994, p. 110). Nada indica que las acciones pierdan su importancia o relevancia, pero todo indica que no son *lo más importante* y que, por su misma cualidad, dan pie a un espacio-tiempo fuera de sí, a un delirio captable cinematográficamente como en el neorrealismo italiano, según Bazin (citado por Deleuze, 1987). De hecho, ni siquiera se trata de espacio-tiempo alguno, es solo *duración, vivencia*.

En *La sociedad*, cada lugar es alterado por las acciones mismas; lo básico es abandonado rápidamente en favor de lo sorpresivo y lo “degenerado”. Como consecuencia del ejercicio habitacional, los lugares pierden su predeterminación, y las acciones, su lógica. Nada se usa para lo que fue diseñado, nadie actúa como debería actuar (edificios abandonados donde el abandono es dramático y donde entre las prostitutas y los niños pasa lo inevitable). Se trata, pues, de lugares y acciones inconexos y desmitificados, y, en última instancia, de situaciones sin término: los acontecimientos se siguen unos a otros inalterablemente sin causalidad identificable y sin posibilidad de ser localizados. Y lo mismo ocurre en *Retratos*, donde lo esperado se desespera, donde lo planeado da con lo insospechado, ya que no se podría decir que sea norma no hablar en público sin temor a ser señalado y asesinado.

¿Puede decirse, entonces, que “todo se veía venir”, que las condiciones sociales llevarían indudablemente a tales desenlaces, que era previsible que todo *acabaría mal* (por ejemplo, con base en lo que dice Cienfuegos a Raúl respecto a su mutua

propensión a “cagarla”, o en cuanto al “qué esperaba”, dicho por los paramilitares en *Retratos*)? Si así fuera, esto no sería más que un pensamiento frívolo por el que se procura tranquilidad en la narración con base en sucesos noticiosos. Precisamente, el desconcierto –mostrado ya por críticos de arte⁴– que ambos filmes dejan, tanto en sus historias como en su cinematografía, es la muestra de este movimiento mayor que se confunde con la *duración*, en el que una supuesta “realidad” es sacada de quicio. El desenlace y la tragedia son como las efectuaciones de los acontecimientos en los cuerpos, poco tienen que ver con los acontecimientos en sí. La determinación de los puntos fijos en el tiempo y el espacio, y la localización y temporalización de los móviles (o cortes) son como “acondicionadores” necesarios de los filmes; empero, lo que corre más allá de ellos está dado por un *ir y venir* indeterminable o incontrolable más cercano a lo real que la noticia misma.

2. FLUJO Y CORTE: EL SEMÁFORO Y LA MUERTE

Las reseñas de ambos filmes, quizá por compromiso comercial, tienen que simplificar su aparente argumento. *La sociedad del semáforo* trata de un grupo de “habitantes de la calle” que, para recolectar más dinero, pretenden alargar el tiempo que dura el semáforo en rojo, y *Retratos en un mar de mentiras* cuenta la historia de dos primos que, tras la muerte del abuelo, viajan a la tierra que este ha dejado, para reclamarla como legítima herencia; pero, así contadas las cosas, ni se muestra que eso realmente no pasa ni se evidencia lo que sucede. En *La sociedad*, el proyecto avanza, pero no se consigue; la alteración del flujo de automóviles no se logra por el aumento del tiempo en luz roja, sino por el ataque de parte de los transeúntes marginales a los carros, hasta el punto de la quema de un taxi en completa alucinación visual y sonora, y en *Retratos*, la tierra nunca llega a ser reclamada. En términos escuetos, aquello de lo que se supone *tratan* las historias no es de lo que *tratan* los filmes. Falla realmente la historia por narrar y, a falta de una historia, se tienen historias que se interceptan.

⁴ Como caso especial, la crítica Lorena Raigoso comenta acertadamente sobre *La sociedad*: “Intrépida, arriesgada, impredecible, imperfecta, irracional; una de las mejores y más sinceras películas colombianas de la década que el público colombiano no está preparado para ver” (recuperado en 2012 de <http://uyfestivalbogota.blogspot.com/2011/10/la-sociedad-del-semaforo-critica.html>). Algunos comentarios sobre esta última expresión, la imposibilidad de comprender una película como esa en Colombia, mostraron desacuerdo y rechazo, pero no dieron argumentos ni cinematográficos ni conceptuales para pensar otra cosa. Es necesario decir, sin pretender defender a los directores, que el desconcierto no indica más ignorancia que indiligencia: hay que diferenciar emocionalmente entre *no saber* y *no poder*.

Lo importante de ambos filmes, pues, no es el inicio ni el cierre, y por ello la historia es imposible; lo significativo está en el medio, es en el *intermedio*, en lo que sucede mientras se pretende narrar una historia, y de acuerdo con Deleuze y Guattari es en este *entre-dos* donde todo fluye, porque lo que pasa, pasa en y por el medio, destituyéndose el fundamento, anulándose a la vez fin y comienzo.

¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz o Büchner tienen otra manera de viajar y de moverse, partir en medio de, por el medio, entrar y salir, no empezar ni acabar. [...] El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio (Deleuze y Guattari, 1997, p. 29).

La “constante” de *La sociedad* es precisamente el “medio” que representa el semáforo: este aparato regula el flujo de automóviles y peatones, con él se consigue un cruce ordenado, no tiene dirección, sino que conjuga todas las direcciones, es el nodo en el que confluye lo que circula, lo que anda. El semáforo está *en medio*, pero, además, “allí” llegan estos hombres *pro-medio* que se sirven de él para subsistir, “allí” se desarrollan sus *vidas* y su vida colectiva se conjuga gracias a este. El semáforo es, en cuanto corte, la evidencia del flujo de automóviles y peatones.

En *Retratos* todo pasa mientras se fluye. La relación familiar, los recuerdos, los más profundos secretos de los personajes, su apego y mutua necesidad, su reconocimiento; todo esto se da mientras *rueda* el automóvil. Todo se da dentro de un automóvil que no deja de *correr*; se trata, además, de un constante flujo de palabras y miradas; se está todo el tiempo *en medio*. En el filme, las paradas para descanso, si bien alivianan el suceder fatigante, son a su vez *intermedias*; no hay llegada final que no sea la muerte, y habría que decir que ni en la muerte se detiene, ya que no hay entierro, no hay quietud eterna, sino que el cuerpo se abandona al vaivén de la marea. Marina apenas si se despide de su primo, quien poco a poco va saliendo del cuadro a un no se sabe dónde que solo hasta cierto punto ella seguirá con la mirada. Para el espectador el hombre se ha hecho mar entre las olas. Así, mientras el océano engulle en su flujo el cuerpo muerto, todo parece seguir (o, en otros términos, todo empieza

de nuevo). La muerte, o bien no es el final del viaje o *al final del viaje comienza un camino* (como canta Silvio Rodríguez).

Y la carretera, en este sentido, no es una metáfora: *medio* en el que se rueda; el rodar como escenario inconmensurable. Pero lo mismo, el semáforo en tanto que punto de cruce sin el que (quizá) el flujo sería imperceptible, y la muerte como *punto de fuga* a través del cual solo resta continuar. Por ello, con Deleuze y Guattari (1997), habría que decir que ya no hay puntos, sino líneas (*la velocidad convierte el punto en línea*), y, asimismo, no tiene sentido preguntar por lo que pasó, sino por lo que *está pasando*.

Hay, pues, dos aspectos fundamentales del cine que ambos filmes nos permiten ver y que la filosofía aprovecha para cuestionar el movimiento matematizado: por una parte, si bien existe narración, esta no es lo determinante –puede no haber narración y aun así habrá cine, tanto como puede haber móvil y aun así no haber traslación–; por la otra, la imagen no solo registra “hechos”, más bien, las cosas que pasan son *tanteadas* por la imagen como Acontecimiento. La clave del cine –como muestra Deleuze– está en lo que hace con la imagen: en *hacer el movimiento* con la imagen (así como la intuición hace a la duración). Lo que consiguen el semáforo y la muerte, en ambos filmes, es prolongar los sucesos en el *suced* total. El universo dura, dirá Bergson, por lo que a pesar de que el entendimiento descomponga el movimiento y el cambio en momentos y estados:

¿cómo no ver que la esencia de la duración es fluir y que lo estable adherido a lo estable no forjará jamás nada que dure? Lo real no son los “estados”, simples instantáneas tomadas por nosotros también a lo largo del cambio; al contrario, lo real es el flujo, la continuidad de transición, el cambio mismo [...]. No existe aquí sino un impulso ininterrumpido del cambio, de un cambio siempre adherido a sí mismo en una duración que se alarga sin fin [...] restituyamos al movimiento su movilidad, al cambio su fluidez, al tiempo su duración (Bergson, s.f., p. 14).

Ahora bien, esta dislocación y variabilidad incesantes no alcanzan todavía el Todo; son, como propone Deleuze en sus *estudios sobre cine*, el modo de poner en crisis la imagen-acción o, más bien, todas las clases de imagen consideradas desde el punto de vista de la imagen-movimiento. Habrá que ir más lejos. Como con Hitchcock, el personaje en *La sociedad*, “por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que

reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él” (Deleuze, 1987, p. 13). El silencio constante o, más bien, la poca necesidad de hablar que tiene la protagonista de *Retratos*, muestra el abandono de las palabras no solo en favor de las miradas (“visión que hiende el velo de las palabras” –como diría Bergson– abandono a la visión), sino además en contra de los símbolos, de la fijeza, de la geometrización absoluta como método calculado para encontrar la Verdad. Se trata de la elocuencia del silencio, porque

Quienquiera se haya librado de las palabras para sumergirse en las cosas, para hallar las articulaciones naturales, para ahondar experimentalmente un problema, sabe bien que entonces el espíritu marcha de sorpresa en sorpresa. Fuera del dominio propiamente humano, en el social, lo verosímil casi jamás es verdadero. Poco se preocupa la naturaleza por favorecer nuestra conversación. [...] *Homo faber*, *Homo sapiens*, ante uno y otro, que tienden a confundirse, nosotros nos inclinamos. El único que nos resulta antipático es el *Homo loquax*, cuyo pensamiento, cuando piensa, no es más que una reflexión sobre su palabra (Bergson, s.f., p. 82).

Cine de vidente, alcanzar la imagen óptica y sonora pura, fuerza estética de la imagen, imagen-tiempo, vagabundeo, captura de lo intolerable o insoportable, cine *visionario*. Más que clasificar por características o géneros el cine colombiano, más allá de la búsqueda de la historiografía, momento por momento, de este cine y de quienes lo han hecho y lo hacen, es necesario dar con los “logros” de las imágenes en estos filmes. De hecho, poco importa que sean colombianos sus realizadores (o escritores, directores, actores, etc.), así como tampoco el que sean hechos en Colombia (respecto a las locaciones tanto como a las culturas, las historias, las músicas, los paisajes y demás). Lo que vale la pena preguntarse sobre este cine es lo que consigue al subirle volumen al silencio grabado en un Disco Compacto o al conectar a Schwarzenegger con un soldado cualquiera en medio de una *naturaleza salvaje*; en estas imágenes no hay metáforas, pero sí una *percepción inmediata*, la *imagen entera*. La escena de *Retratos* en que Marina llega a la casa de su niñez no es desgarradora por los hechos violentos que representa, sino por la intuición vital que es expuesta por la imagen en la que surge la cosa por sí misma: *vitalismo* y no representación.

Y, así las cosas, para ambos filmes resulta muy precisa la descripción de este paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo hecha por Deleuze, y la pregunta

deleuzeana sobre la imagen es más que pertinente para acercarse a este (otro) cine. Debe perdonarse lo largo de la cita siguiente, pero con ella se busca evitar (por lo pronto) que se desvíe el análisis tanto hacia la clasificación de los filmes según esquemas convencionales de la teoría y la crítica del cine, como hacia las mismas categorías de la imagen-movimiento propuestas por Deleuze.

Las situaciones cotidianas e incluso las situaciones-limite no se distinguen por nada raro o extraordinario. No es más que [una calle, un pueblo...]. En la vida corriente o cuando estamos de vacaciones nos codeamos con todo eso, incluso con la muerte, con los accidentes. Vemos, padecemos en más o en menos una poderosa organización de la miseria y la opresión. Y justamente no nos faltan esquemas sensoriomotores para reconocer tales cosas, soportarlas o aprobarlas, conducirnos en consecuencia, habida cuenta de nuestra situación, de nuestras aptitudes, de nuestros gustos. Tenemos esquemas para apartarnos cuando resulta demasiado ingrato, para resignarnos cuando es horrible, para asimilarlo cuando es demasiado bello. [...] Ahora bien, un tópico [*cliché*] es eso. Un tópico es una imagen sensoriomotriz de la cosa. Como dice Bergson, no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos siempre menos que eso, sólo percibimos lo que estamos interesados en percibir, o, mejor dicho, lo que tenemos interés en percibir a causa de nuestros intereses económicos, de nuestras creencias ideológicas, de nuestras exigencias psicológicas. Así pues, de ordinario no percibimos más que tópicos. Pero si nuestros esquemas sensoriomotores se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser “justificada”, bien o mal... (Deleuze, 1987, pp. 35-36).

Según Deleuze, el problema propio del cine que pasa de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo era el de arrancar a los clichés una verdadera imagen, esto es, desprenderse de los encadenamientos sensoriomotrices para percibir la duración que se nos oculta en la imagen-movimiento. Es algo que no se alcanzó a notar en Rubén Mendoza al salir *La sociedad*, pero que de hecho lo caracterizaría como un gran director, en tanto que *experimentador*. Y del mismo modo, el montaje de la escena de Marina en su casa de infancia, el culmen según se cree de *Retratos*, no impacta por ser una suerte de catarsis de acuerdo con la más convencional de las situaciones traumáticas (la niña que por el trauma no habla, pero al “recordarlo” o “revivirlo” recupera su voz y se “cura” o vive aceptando su mal), sino por el montaje

como tal que pone en un solo tiempo (el tiempo como duración) el bloque que ya ha pasado y el que está pasando: devenir loco, puro devenir, *Aión*. Es, como se ha dicho, el bloque de infancia con el que se vive constantemente, más la intuición de la cosa en sí interminablemente vivida⁵.

De este modo, tanto morir como detenerse (ante el semáforo) son, pues, como dos *efectuaciones* de acontecimientos en los cuerpos que, con anterioridad a su existencia misma, han sido flujo; en otras palabras, sin el movimiento de flujo no habría ni detención ni muerte. Es el Todo que, de alguna manera, está antes o es presupuesto y que es capturado por los filmes. Sin la *duración*, ¿cómo podríamos “percibir” el movimiento? Sin el *cambio*, ¿cómo podríamos dar cuenta de estados? Nos encontramos, así, *ad portas* de una consideración más profunda sobre el movimiento y el tiempo: la vibración⁶.

⁵ Respecto al cinema y al creador, según Deleuze, “Lo difícil es saber en qué cosa una imagen óptica y sonora no es ella misma un tópico, en el mejor de los casos una foto. No pensamos únicamente en la manera en que estas imágenes vuelven a dar tópicos no bien son retomadas por autores que las utilizan como fórmulas. ¿Pero los propios creadores no piensan a veces que la nueva imagen debe rivalizar con el tópico en su propio terreno, llegar más lejos que la tarjeta postal, cargar las tintas, parodiarla para librarse mejor de ella (Robbe-Grillet, Daniel Schmid)? Los creadores inventan encuadres obsesivos, espacios vacíos o desconectados, hasta naturalezas muertas: en cierto modo detienen el movimiento, redescubren el poder del plano fijo, ¿pero no resucitan con ello el tópico que quieren combatir? Para vencer no basta ciertamente con parodiar el tópico, ni tampoco con hacerle agujeros y vaciarlo. No basta con perturbar los nexos sensoriomotores. Hay que “unir” a la imagen óptica-sonora fuerzas inmensas que no son las de una conciencia simplemente intelectual, ni siquiera social, sino las de una profunda intuición vital” (1987, p. 37).

⁶ A propósito de la efectuación y la contra-efectuación, ha dicho Deleuze: “En la medida en que los acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y nos aspiran, nos hacen señas. [...] En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: venga, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento no se juzgan sino en función de este presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna. Pero, hay, por otra parte, el futuro y el pasado del acontecimiento tomado en sí mismo, que esquivo todo presente, porque está libre de las limitaciones de un estado de cosas, al ser impersonal y preindividual, neutro, ni general ni particular, *eventum tantum...*; o, mejor, porque no tiene otro presente sino el del instante móvil que lo representa, siempre desdoblado en pasado-futuro, formando lo que hay que llamar la *contra-efectuación*. En un caso, es mi vida la que me parece demasiado débil para mí, que se escapa en un punto hecho presente en una relación asignable conmigo. En el otro caso, soy yo quien es demasiado débil para la vida, es la vida demasiado grande para mí, echando sus singularidades por doquier, sin relación conmigo, ni con un momento determinable como presente, excepto con el instante impersonal que se desdobra en todavía-futuro y ya-pasado” (1994: 159-160).

3. VIBRACIÓN: CONMOCIÓN Y RENACIMIENTO

La escena inicial de *La sociedad*, que no es solo una alucinación producto de las drogas, sino, y principalmente, una desviación, ejemplifica sustancialmente lo que vendría a ser la vibración. Un trancón de ambulancias es una situación paradójica y genial: son las ambulancias los únicos vehículos que pueden fluir constantemente por la ciudad sin el requerimiento de detenerse en los semáforos; no hay impedimento para su *rodar*, y el semáforo les es indiferente; pueden subir la velocidad y sobrepasar a los demás automóviles. No obstante, se encuentran como “bloqueadas” por esta misma condición; avanzan con fiereza mientras sus sirenas suenan y sus luces rojas y azules giran, ondulan. Es la perspectiva del plano general desde arriba, que luego se reafirma por el detalle de la parte frontal de las ambulancias, en la que tanto las ondas como las partículas no se ven como puntos, sino como líneas y, en cuanto que líneas, *vibrantes*. Los vibrantes ojos de Marina, las visitas al vibrante mundo onírico de Raúl, las luces, así como la droga y el licor son (más que medios) “procedimientos” vibratorios en sí.

Ahora bien, según la lectura de Deleuze a Bergson, la vibración es el absoluto del movimiento, la duración en cuanto tal o, en otras palabras, la cualidad propia del tiempo.

El movimiento siempre remite a un cambio; la migración, a una variación estacional. Y lo mismo sucede con los cuerpos: la caída de un cuerpo supone otro que lo atrae, y expresa un cambio en el todo que los comprende a los dos. Si se piensa en puros átomos, sus movimientos, que dan fe de una acción recíproca de todas las partes de la materia, expresan necesariamente modificaciones, perturbaciones, cambios de energía en el todo. Lo que Bergson descubre más allá de la traslación es la vibración, la irradiación. Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos (Deleuze, 1984, p. 22-23).

Es así como la vibración se parece más a la *conmoción* (desequilibrio constante denominado equilibrio) que a la *moción*. La vibración es trémula como las ambulancias, o como Marina. La vibración no es un afecto o un “estado de ánimo”, sino una vitalidad, y esto es lo que ambos filmes encarnan. *Conmociones* constantes, inesperadas, espontáneas, inalcanzables. Se produce pensamiento, pero

no por lo que pueden “representar” las imágenes, sino porque las imágenes mismas hacen movimiento. Habría que decir, con Deleuze, que ya no “vemos” u “oímos”, sino que *sentimos*: ambos filmes hacen emerger el Yo Sintiente, el *autómata espiritual* que no es más que vibración.

Solo en la vanidad del hombre moderno occidental el tiempo es algo mensurable y, por consiguiente, la medición del tiempo es el centro del mundo (espacializado). Es esta vanidad la que le permite ponerse en el lugar central del tiempo, es decir, hacer de sí el objeto privilegiado de la duración. Es por ello que la historia le preocupa y, a su vez, adquiere prestigio cuando no la usa el poder dominador. Se piensa, por tanto, que la narración de los acontecimientos que *le pasan* al hombre (moderno occidental) tiene la mayor de las importancias respecto de lo que *pasa en general*; pero lo que acontece, definitivamente, le supera, siendo la vida del hombre no más que un aspecto de la duración, así como su historia no es más que un efecto.

Ahora bien, alcanzar el tiempo como indivisible y como substancial, eso es lo que logra el cine (experimental). No se trata de un antes ni de un después, no se trata de un Yo como “concentración”, nada hay de relevante en quien habla. “Así se trate del interior o del exterior –dice Bergson–, de nosotros mismos o de las cosas, la realidad es la movilidad misma. Esto es lo que yo expresaba al decir que hay cambio, pero que no hay cosas que cambian [...]. No la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida” (1977, pp. 21-15). El Todo dinámico, duración cósmica.

Por tanto, contrario a Bergson, que veía en el cine solo un engaño del movimiento en sí, debido a que no se trataba más que de fotogramas pegados pasando a gran velocidad, Deleuze considera que, en cuanto al movimiento, el cine logra realizar una *secuencia movediza* donde se desarrollan las vibraciones o el *movimiento autómata*. La vibración o la oscilación de un cuerpo es lo que viene a definir el movimiento en cuanto tal cuando este ha dejado de ser traslación y ha entrado en la dinámica propia del flujo. Los cuerpos no se desplazan, sino que vibran. Los cuerpos no están en equilibrio o, mejor, los “vemos” en equilibrio en tanto que este no es otra cosa que un constante desequilibrio, y por eso la imagen del tiempo no es la línea recta, sino el rizoma. El movimiento es la vibración: choque, relación y cambio.

De este modo, por vibración puede darse cuenta de la vida: el movimiento vibratorio es el movimiento vital (el del orgasmo). Ya no la ordenación geométrica, ya no la

medición temporal con base en el sujeto, sino las inconexas imágenes, los filminutos que no quieren acabar, pero se saltan e intercalan, los personajes dislocados, el delirio... Vibrar es delirar, en la fiebre de Marina, en la agonía de Jairo, en la angustia de Raúl, en la rabia de Cienfuegos. Decir lo que se dice sin pretender significados, no teatralizar (como lo expresaba Bresson). Hacer infinito o infinitivo (siguiendo a Deleuze). Tanto *Retratos* como *La sociedad* son dos filmes que pueden jactarse de pertenecer a esta crisis de la imagen acción y permitirnos el arribo a la imagen-tiempo⁷.

CONCLUSIÓN: LO POLÍTICO DEL CINE (COLOMBIANO)

Cuando en el arte cinematográfico se logra la imagen-tiempo, se adquiere como último signo el pensamiento. Entre los signos de la imagen-tiempo (que Deleuze no deja de ver en Bergson) hay una relación extraordinaria entre lo visionario y lo pensante, gracias a la vibración. Ya hemos avanzado en esto con el epígrafe, pero vale la pena decir un par de cosas más con el propósito de concluir o, más bien, de suscitar una reflexión última sobre la importancia de los dos filmes estudiados respecto a lo político del cine (colombiano). En ambos (aunque puede ser más evidente en *La sociedad*), siguiendo a Deleuze, el “cerebro ha perdido sus coordenadas euclidianas y emite ahora otros signos”.

En efecto, los “nosignos” de la imagen-tiempo directa son el corte irracional entre imágenes no encadenadas (pero siempre reencadenadas), y el contacto absoluto de un afuera y un adentro no totalizables, asimétricos. Se pasa fácilmente del uno al otro, toda vez que el afuera y el adentro son las dos caras del límite como corte irracional, y éste, que ya no forma parte de ninguna

⁷ En este sentido, la crítica de la farándula colombiana al “desacierto” del casting para *La sociedad* resulta ser, por el contrario, un gran acierto del director. Si seguimos a Deleuze en este punto respecto al cine de Godard, por ejemplo, pero también de Rossellini y de Ozu: “Un nuevo tipo de personajes para un nuevo cine. Precisamente porque lo que les sucede no les pertenece, no les concierne más que a medias, saben desprender del acontecimiento la parte irreductible a lo que ocurre: esa parte de inagotable posibilidad que constituye lo insoportable, lo intolerable, la parte del visionario. Se precisaba un nuevo tipo de actores: no sólo los actores no profesionales que el neorrealismo reclutó en sus comienzos, sino esos que podríamos llamar no actores profesionales o, mejor aún, “actores médiums”, capaces de ver y hacer ver más que de actuar, y unas veces quedarse mudos y otras mantener una conversación cualquiera infinita, más que responder o continuar un diálogo” (1987, p. 35).

de las secuencias, aparece incluso como un afuera autónomo que se da necesariamente un adentro. El límite o el intersticio, el corte irracional pasan eminentemente entre la imagen visual y la imagen sonora. Esto supone varias novedades o cambios. Es preciso que lo sonoro se haga él mismo imagen, en lugar de ser un componente de la imagen visual; hace falta, por tanto, la creación de un encuadre sonoro en forma tal que el corte pase entre los dos encuadres, sonoro y visual (Deleuze, 1987, p. 368).

En *La sociedad*, el silencio que se escucha en la grabadora y que en la medida que aumenta el volumen calla y ensordece a los personajes, así como en *Retratos* se oye el paisaje montañoso y costero (o como en *El Colombian Dream*, de Aljure [2006] se disloca en una situación descontrolada la imagen y el sonido), indican esta cierta libertad que adquiere lo sonoro respecto de lo visual, dando pie a una sensibilidad distinta por la que en principio uno cree que algo está fallando para darse cuenta luego de que lo que cambia es su percepción del mundo. Este es un logro cinematográfico gigante, pero, más aún, es una apuesta política decididamente distinta. No es necesario ser *militante* para ser político. No tiene la fuerza estética distancia alguna con la fuerza política. Y destaca, entonces, la pregunta: “¿es cierto que eso pasa en Colombia?”, y cualquiera sea su respuesta categórica, no tiene importancia alguna. Preguntarse: ¿las imágenes que vemos “representan” una realidad social o no?, no es una cuestión fundamental. Unos la niegan y otros la reafirman, pero los propósitos de ambos se consiguen solo indirectamente. Lo que hay más allá de la denuncia o de la negación es lo que tiene de político el arte, parafraseando a Ranciere (2005).

Las imágenes no están allí para hacernos sonrojar o tapar los oídos, sino para hacernos *pensar*: se conectan directamente con el sistema nervioso, nos hacen entrar en una *vibración* absoluta, chocan el pensamiento, nos constriñen el pensamiento –noochoque es el nombre deleuzeano–. Sin duda, esto significa que nos encontramos como Otro, de allí el aburrimiento o la indignación (¿a quién le provoca desvanecerse en el todo y decirse inconexo o incoherente?). Lo que nos aturde de *La Sociedad*, igual que de *Retratos*, no es particularmente el sórdido escenario, la intencionada o inocente maldad de los personajes o la presentación pública de lo que existe y se quiere hacer existir en privado u ocultándose a la vista, sino el esplendor del acontecimiento, el sentido que nos hace pensar, en tanto que seres sintientes, el cambio del régimen de sensibilidad. Se trata, como dice Deleuze, de que “el acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede, el puro expresado que nos hace señas y nos espera. [De modo tal

que] lo que interpreta nunca es un personaje: es un tema (el tema complejo o el sentido) constituidos por los componentes del acontecimiento, singularidades comunicativas efectivamente liberadas de los límites de los individuos y de las personas” (Deleuze, 1994, pp. 158-159).

La sociedad del semáforo es, así, un filme acéfalo o incorpóreo, y por ello no puede verse bajo ningún esquema de cinematografía convencional o, mejor, meramente comercial (o de entretenimiento, según la vieja definición de Adorno y Horkheimer: divertirse sin pensar). *La sociedad* tiene tan poco de acción como de drama, compartiendo en esto aire histórico con *Los olvidados*, de Buñuel (1950), y no en la sordidez del mundo (real) de sus protagonistas y personajes (como se ha insinuado); ninguno de los dos es un filme político con pretensiones de denuncia ni de exhibición morbosa; ninguno de los dos describe o evidencia; ninguno de los dos se fija en cierta realidad dada para “representarla”; poco de documental tienen en ese intersticio juzgable como realismo mágico (la ficción en la realidad y viceversa), pero tampoco fantasean la realidad, como si pretendiesen huir de ella (por lo que poco importa si se clasifican, entonces, como ficción).

En todo sentido, *Los olvidados* es un filme vibratorio, y esa es la enseñanza de Buñuel en el tiempo. Vale la pena valerse solo de un ejemplo, para encajarlo con este planteamiento de lo político, que, sin duda, resulta central también para la historia: la pesadilla de Pedrito. Allí las voces tampoco se corresponden con las imágenes, pero cada una expone en su singularidad e independencia algo más que el complemento de la otra. La escena se torna lenta, la madre que se desplaza de una cama a la otra en un movimiento ralentizado al punto de que parece flotar como partícula lumínica que ondea. El niño que solicita el cariño de su madre lo mismo que algo de comida, un doble amor que le hace tanta falta como la credibilidad y el cobijo. La voz temblorosa, la imagen calma, casi detenidas la imagen y el sonido, como los lados de una templada cuerda colgante. Y la tensión aumenta a su extremo con la aparición de Jaibo, que le disputa al niño lo suyo mientras le tiembla la cabeza por la fuerza iracunda con que finalmente le arrebatará todo, hasta la vida. Todo un *percepto* que (más de cincuenta años después) sigue modificando al Yo-sintiente.

Puede objetarse que, aun así, estos filmes tienen como condición básica una realidad en sí misma, pero si se ve más allá de la historia, el filme es su propia realidad y, en tal sentido, no necesita comparaciones para comprenderse. De hecho, son filmes que, de forma ejemplar, no piden ni brindan comprensión, son –en palabras

concretas— una *experiencia*, filmes —como pocos se proyectan en Colombia— para *experimentar-se*. Solo así, a costa de salir de cualquier esquema o modelo, en procura de la invención, los filmes logran hacernos *pensar*. En su contenido, tanto como en su expresión, son filmes vibratorios.

Ahora bien, en el universo de *Retratos en un mar de mentiras*, que ha sugerido menos críticas cinematográficas que de contenido, tampoco se cumple con las condiciones fílmicas convencionales, ni con la denuncia política corriente. En esencia, *Retratos* constituye la imposibilidad de la instantánea: no están allí para recordar, sino para devenir, devenir-niño de Marina en el que el pasado —al decir de Bergson— cohabita el presente. Hay algo profundo en este filme que hace (tanto en el guion como en la técnica) vivenciar el Todo entendido como “continuidad de cambio, conservación del pasado en el presente, duración verdadera” (Bergson, 2007, p. 41), procedimientos increíbles magistralmente expuestos, como con grandes experimentadores (Godard, Buñuel, Lynch...). Se debe decir, con Deleuze (1987, p. 37), que tanto Gaviria como Mendoza han entendido que

No basta con una toma de conciencia o con un cambio de corazones [...]. A veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla “interesante”. Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen. Suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo. Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero.

De este modo, si el cine es arte y el arte es político, en la medida en que, como dice Rancière (2005), actúa sobre las emociones, transformando sensibilidades o, bien, en tanto que la imagen en sí misma deja ver lo que el ojo no ve (el inconsciente óptico de Benjamin que permite la cámara en tanto que aparato técnico), lo político del cine no es enseñar en su desnudez la situación de los protagonistas, no es tratar de exponer las condiciones sociales como si se necesitara acusación, no implica la condición documental de la “realidad” extracámara, sino precisamente del registro audiovisual en su naturaleza sensoria, la imagen sonora y la imagen visual en su potencia perceptiva, en el *percepto* mismo que solo el arte produce al quebrar la opinión o la sensación común, así como la filosofía quiebra la opinión, dejando entrar el caos y haciéndonos pensar por *conceptos* (Deleuze y Guattari, 2005).

REFERENCIAS

- Angulo, A. (2012). Una mirada crítica a *La sociedad del semáforo*. Biblioteca Pública El Tintal Manuel Zapata Olivella. Recuperado el 9 de agosto del 2012 de <http://comunidad.biblored.edu.co/node/180>
- Bergson, H. (1977). *Materia y memoria. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- Bergson, H. (s.f.). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Buñuel, L. (1950). *Los olvidados*. Ultramar Films. México.
- Chaparro Valderrama, H. (2010). 'La sociedad del Semáforo' se estrena este viernes. *El Espectador*, septiembre 23 de 2010. <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-225920-sociedad-del-semaforo-se-estrena-viernes>
- Cultura (2010). El bochinche del año. *Semana*. Diciembre 18 de 2010. <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-bochinche-del-ano/126165-3>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. España: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. España: Paidós.
- Deleuze, G. (1994) *Lógica del Sentido*. España: Planeta.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *Qué es la filosofía*. España: Anagrama.
- Echeverry, A. (2010). "El inframundo bogotano". *Revista Arcadia*, septiembre 11 de 2010. <http://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/el-inframundo-bogotano/23272>
- Elías, N. (2010). *Sobre el tiempo*. México: FCE.
- Elespectador.com. (2010). Rubén Mendoza dice que confunde la vida con el cine. *El Espectador*. Septiembre 24 de 2010. <http://www.elespectador.com/>

impreso/unchatcon/articuloimpreso-226087-ruben-mendoza-dice-confunde-vida-el-cine

Gaviria, C. (2010). *Retratos en un mar de mentiras*. Producciones Erwin Goggel. Colombia.

Mendoza, R. (2010). *La sociedad del semáforo*. Producción Dia-fragma Fábrica de películas, Hangar Films, El Baile Films, Cine-Sud Promotion, Dagstar Films. Alemania, Colombia, España, Francia.

Posso, A. (2010). La sociedad del semáforo se estrena en medio de la polémica. *El País*, septiembre 24, 2010. <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/noticias/sociedad-del-semaforo-estrena-en-medio-polemica>

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona.

Redacción Cultura. (2012). Entrevista a Rubén Mendoza, director de la película La sociedad del semáforo. *La Patria*. Abril 27 de 2012. <http://www.lapatria.com/cultural/entrevista-ruben-mendoza-director-de-la-pelicula-la-sociedad-del-semaforo-4186#sthash.So0BOTC5.dpuf>

Raigoso, L. (2011). “La sociedad del semáforo” (Crítica). *Blog Uy Festival!* 3 de octubre de 2011. <http://uyfestivalbogota.blogspot.com/2011/10/la-sociedad-del-semaforo-critica.html>

Ríos, S. (2010). Cine latino –La sociedad del Semáforo– Reseña. *Cine Vista Blog*, septiembre 24 de 2010. <http://www.cinevistablog.com/cine-latino-pelicula-la-sociedad-del-semaforo-resena/>

Silva Romero, R. (2010). “La sociedad del semáforo”. *Semana*, septiembre 25 de 2010. <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-sociedad-del-semaforo/122383-3>.