

El cine como “imagen del pensamiento” según el constructivismo filosófico de G. Deleuze

*Cinema as “image of thought” according to
the philosophical constructivism of G. Deleuze*

Rodolfo Wenger Calvo*
Universidad del Atlántico, Colombia

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/am.27.2016.9>

RESUMEN

Para G. Deleuze el cine no se limita a la creación de nuevas dimensiones de la imagen a tener en cuenta por la filosofía, ya que el cine en tanto que arte también debe participar activamente en la configuración de la imagen moderna del pensamiento, al tener la capacidad de evidenciarnos en qué consiste pensar y cómo el pensamiento surge solamente allí donde se queda sin respuestas, en el extremo mismo de su impotencia, para producirnos un choque y forzarnos a pensar y volvernos a dar una “creencia en el mundo”.

Palabras clave: Deleuze, Guattari, Cine, Pensamiento, Filosofía, Imagen, Concepto, Plano de immanencia.

ABSTRACT

For G. Deleuze the cinema is not limited to the creation of new dimensions of the image to consider in philosophy, since it as art should be also actively involved in shaping the modern image of thought, because it has the capacity to evidence us what is thinking and how the thought only arises where remains unanswered, at the limit of its impotence, to cause us a shock and forces us to think and turn to give us a “belief in the world”.

Key words: Deleuze, Guattari, Cinema, Thought, Philosophy, Image, Concept, Plane of immanence.



Recibido: 9 de abril de 2015

Aceptado: 8 de agosto de 2015

* Docente Investigador (Profesor Asociado) del Área de Estética del Programa de Filosofía y miembro del Grupo de investigación Amauta de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Atlántico. Magister en Análisis de Problemáticas Contemporáneas de la Universidad Externado de Colombia. Máster en Filosofía Teórica y Práctica. Especialidad Historia de la Filosofía y Pensamiento contemporáneo de la UNED, Madrid, España. Doctorando en Filosofía de la Escuela Internacional de Doctorado de la UNED (EIDUNED). Correo electrónico: rodolfowenger@mail.uniatlantico.edu.co

La filosofía requiere de comprensión no filosófica tanto como de comprensión filosófica. Por esta razón la filosofía tiene una relación esencial con los no filósofos, y también se dirige a ellos. Puede incluso suceder que ellos tengan una comprensión directa de la filosofía sin pasar por la comprensión filosófica. El estilo en filosofía tiende hacia esos tres polos, el concepto o nuevas maneras de pensar; el percepto o nuevas maneras de ver y de oír; el afecto o nuevas maneras de sentir. Es la trinidad filosófica, la filosofía como ópera: son necesarios los tres para ‘hacer’ el movimiento.

Gilles Deleuze

Introducción

Gilles Deleuze (1925-1995) aplica los hallazgos sobre la imagen-cine a su problemática filosófica, destacando la importancia del cine en el caso del surgimiento de una nueva “imagen del pensamiento”. En este sentido, la aportación del cine no se limita a la creación de nuevas dimensiones de la imagen a tener en cuenta por la filosofía, ya que el cine en tanto que arte también debe participar activamente en la configuración de la imagen moderna del pensamiento. Por medio del cine como arte, y no como industria de diversión estratégicamente diseñada y manipulada por los aparatos del sistema de consumo masivo, se pueden estimular las capacidades críticas y creativas. Deleuze incluso llega a declarar que la función más excelsa del cine reside en mostrar –a través

de los medios que le son propios– en qué consiste pensar, y cómo el pensamiento surge solamente allí donde se queda sin respuestas, en el extremo mismo de su impotencia, para producirnos un choque y forzarnos a pensar.

Para buscar responder a los siguientes interrogantes ¿cuál es la concepción de filosofía que encontramos en Deleuze?, ¿cómo se relaciona con su estética, su constructivismo y su pensamiento de la inmanencia?, ¿qué relación puede establecerse entre cine y filosofía?, ¿cómo puede volverse a dar una creencia en el mundo? se abordarán algunas de las principales características de la concepción de filosofía que planteó este filósofo francés en sus textos, haciendo especial énfasis en sus estudios filosóficos del cine.

Las relaciones entre imagen y concepto, entre movimiento cinematográfico y movimiento en el pensamiento, la tipología de las imágenes cinematográficas y las nociones filosóficas de: perceptos, afectos y conceptos, plano de consistencia o de inmanencia, entre otras, son las que nos interesa presentar para alcanzar una comprensión de lo que denominó este filósofo post-estructuralista y post-nietzscheano: “la imagen del pensamiento”.

La filosofía en perspectiva deleuziana

Cuando se menciona el nombre de Gilles Deleuze para hacer referencia a

un conjunto de escritos filosóficos no se trata de unificar bajo una identidad una producción tan vasta y compleja, sino, y tal como se puede leer en la introducción a *Mil mesetas*, libro escrito a cuatro manos junto a Félix Guattari (Deleuze & Guattari, 1997)*, de lo que se trata más bien es de considerar al libro, al texto y a la obra –en tanto conjunto material de escritos– como multiplicidades:

El anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos (...). ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles (...) no llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene importancia decirlo o no decirlo (Deleuze & Guattari, 1997, p.9).

Entonces, no se pretende buscar una identidad cobijada bajo el nombre Gilles Deleuze, ni rastrear una unidad de pensamiento en sus libros escritos junto a Félix Guattari o en los que él firmó de manera individual, sino de lo que se trata es de tener herramientas que nos permitan entender su concepción filosófico-estética, de ahí la intención de hacer un rastreo por variados escritos de este estilo filosófico que llevan su “firma”.

A lo largo del recorrido que se puede hacer a través de los escritos de Deleuze que se refieren –en particular– a lo que es la filosofía, es posible encontrar esta primera aproximación, este primer punto de partida: “La filosofía es el arte de formar, inventar y fabricar conceptos” (Deleuze & Guattari, 1999, p.8). Pero, precisando aún más, y asumiendo que el filósofo es más bien el amigo del concepto a la manera griega, amigo en tanto que se encuentra en potencia más que en acto con relación al concepto, hay algo que lo caracteriza: la creación de conceptos, porque los conceptos no son necesariamente formas, hallazgos o productos, son más que eso; *los conceptos son creaciones*. Entonces, ¿el amigo sería el amigo de sus propias creaciones?:

Crear conceptos siempre nuevos, es el objeto de la filosofía. El concepto remite al filósofo como aquel que lo tiene en potencia, o que tiene su poder o su competencia, porque tiene que ser creado [...] Los conceptos no nos están esperando hechos y acabados, como cuerpos celestes. No hay firmamento para los conceptos. Hay que inventarlos, fabricarlos o más bien crearlos, y nada serían sin la firma de quienes los crean (Deleuze & Guattari, 1999, p.11).

Esto lo sabía muy bien Nietzsche quien aconsejaba desconfiar de los conceptos preestablecidos, en tanto

* Este libro publicado en francés en 1980 es la segunda parte de *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia 1*, publicado en 1972.

el mismo filósofo no los había creado por sí mismo. E incluso Platón –quien enseñó lo contrario– también lo sabía a su manera, en cuanto tuvo que crear el concepto de “idea” antes de postular que es necesario contemplar las “ideas”.

En muchas ocasiones se ha pretendido que la filosofía posee un carácter contemplativo, reflexivo o comunicativo, pero en sentido estricto no es ninguna de las tres cosas. La filosofía no es *contemplativa*, dado que la contemplación son las cosas mismas pero vistas a través de la creación de sus propios conceptos. No es *reflexiva*, ya que nadie precisa de ella para reflexionar sobre algún objeto en particular, sea este producto de la actividad artística científica o de algún otro campo particular del saber. Ni tampoco es *comunicativa*, porque la comunicación trabaja en relación con las opiniones para crear un consenso y no conceptos (Deleuze & Guattari, 1999, p.12).

La contemplación, la reflexión y la comunicación no son disciplinas, sino más bien máquinas que construyen universales. La filosofía en su afán por dominar a las demás disciplinas ya incurrió en dos ilusiones: el *idealismo subjetivo*, al centrar su actividad en los Universales de reflexión, y el *idealismo objetivo*, al hacerlo en relación con los Universales de contemplación. Ahora, quizás, esté por caer en otra tentación: la de buscar

Universales de comunicación, es decir, reglas que dominen los medios masivos de comunicación y sus mercados, se trataría en esta ocasión de un *idealismo intersubjetivo*. Pero Deleuze es rotundo en este aspecto:

Toda creación es singular, y el concepto como creación propiamente filosófica es siempre una singularidad. El primer principio de la filosofía es que los Universales no explican nada, ellos, más bien, tienen necesidad de ser explicados (Deleuze & Guattari, 1999, p.12).

En este pensamiento de la inmanencia, lo abstracto y lo universal no explican nada, sino que más bien deben dar lugar a explicaciones; no hay trascendentales, ni Uno, ni Razón, ni sujeto y objeto, sino solo *procesos* que pueden ser de unificación, de subjetivación, racionalización –entre otros–, nada más que procesos que operan de acuerdo con *multiplicidades concretas*, porque la multiplicidad es el verdadero elemento en donde algo sucede. Las multiplicidades pueblan, habitan el *plano de inmanencia*, plano de inmanencia que a su vez es igualmente construido, siendo en él donde se producen los procesos, en tanto se trata de devenires que se experimentan de acuerdo con una multiplicidad asignable.

Entonces, de acuerdo con Deleuze no existen Universales, sino únicamente singularidades y por ende un concep-

to no es un universal, sino un conjunto de singularidades.

Yo concibo a la filosofía como una lógica de las multiplicidades [...] crear conceptos, es construir una región del plano, agregar una región a las precedentes, explorar una nueva región, colmar lo faltante (Deleuze, 2003, p.201).

Según esta concepción de Deleuze, de marcada tendencia constructivista, la pregunta por la utilidad o la inutilidad de la filosofía carece ya de interés, porque crear conceptos es una actividad que implica ya de por sí hacer algo. Y si bien cabría la posibilidad de caracterizar a la filosofía como simplemente un conocimiento dado por puros conceptos, esto no se opone a su función de creación de conceptos en la experiencia posible o en la intuición.

Pues, de acuerdo con el veredicto nietzscheano, no se puede conocer nada mediante conceptos a menos que se los haya creado anteriormente, es decir construido en una intuición que les es propia: un ámbito, un plano, un suelo, que no se confunde con ellos, pero que alberga sus gérmenes y los personajes que los cultivan. El constructivismo exige que cualquier creación sea una construcción sobre un plano que le dé una existencia autónoma. Crear conceptos, al menos, es hacer algo. La cuestión del

empleo o de la utilidad de la filosofía, e incluso la de su nocividad (¿para quién es nociva?), resulta modificada (Deleuze & Guattari, 1999, p.12).

Ahora, si bien la creación de conceptos siempre nuevos le otorga una función específica a la filosofía, no por ello le da una preeminencia o privilegio ante otras maneras de pensar o de crear tal como se da en el pensamiento científico o artístico, que a su vez operan por medio de *funciones* y *afectos* respectivamente.

En cuanto a su estilo los conceptos poseen una firma que los caracteriza, por ejemplo, puede hablarse de: la *substancia* de Aristóteles; el *cogito* de Descartes; la *mónada* de Leibniz; la *condición* de Kant; la *duración* de Bergson; el *archivo*, las *epistemes* y los *dispositivos* de Foucault; las *multiplicidades*, el *acontecimiento* y los *devenires* de Deleuze,..., etc. Esta caracterización estilística dada a los conceptos les permite, en muchas ocasiones, gozar de larga vida, aunque es indudable que se encuentran igualmente expuestos a múltiples cambios, replanteamientos o mutaciones.

Pero los filósofos hasta el momento no se han ocupado lo suficiente de la naturaleza del concepto como realidad filosófica, han preferido considerarlo como un conocimiento o una representación dada, que se explicaría por las facultades capaces de confor-

marlo (abstracción o generalización) o de hacer uso de él, por ejemplo la facultad de juicio. Pero el concepto no se encuentra ya dado, sino que es creado; no se encuentra conformado, sino que se coloca a sí mismo, se autocoloca, es decir posee unas auténticas características *autopoiéticas*, porque en tanto es creado el concepto se *autocoloca*; ya que lo que depende de una libre actividad creativa, es también lo que se presenta en sí mismo independiente y necesariamente: lo más subjetivo es lo más objetivo.

Conceptualizando los conceptos, perceptos y afectos

Lo anterior nos enfrenta a preguntas tales como; ¿por qué y para qué crear conceptos siempre nuevos?, ¿qué relación poseen los conceptos con otras maneras de crear y de pensar?, y en definitiva, ¿qué son los conceptos?

La filosofía –según Deleuze– pretende decir lo indecible, pensar lo no pensado, se trata indudablemente de una actividad de por sí angustiante porque implica que se esté siempre en el borde de lo pensable, de lo decible y del lenguaje mismo. De ahí que los conceptos son ante todo herramientas de trabajo para el pensamiento y que su creación obedezca a una necesidad: la de poder llegar a pensar cosas que necesitan ser pensadas. Existe en filosofía una “pedagogía del concepto”, en tanto que todo concepto nos remite a un problema y/o problemas

sin los cuales no tendría sentido y que son comprendidos solo en tanto son solucionados.

Un libro de filosofía debe ser, por un lado, una especie muy particular de novela policíaca y, por otro lado, una especie de novela de ciencia ficción. Por novela policíaca queremos entender que los conceptos deben intervenir, desde un ámbito presencial, para resolver una situación localizada [...] ciencia ficción, también en otro sentido, donde las debilidades se delatan. ¿Cómo hacer para no escribir sino sobre lo que no se conoce, o se conoce mal? A este respecto es preciso imaginar que se tiene algo que decir. Sólo se escribe en el límite del propio saber, en ese límite extremo que separa nuestro saber de nuestra ignorancia, y *que conduce de uno a otra*. Sólo de esta manera llega uno a decidirse a escribir (Deleuze, 1988, p.33).

En la perspectiva de Deleuze, los conceptos no son universales, son locales, son creados para responder a una circunstancia concreta, una ocasión. Los conceptos deben poder lograr un efecto de relevo entre la teoría y la práctica para ser capaces de afectar la vida, además han de ser vectoriales en tanto implican una cierta manera de circular en el espacio y en el tiempo. *Los conceptos son vectores para pensar*, aunque también poseen cualidades nómades ya que viajan hacia otros

campos del saber, viven aventuras, adquieren flexibilidad al relacionarse con el arte, al visitar una película, una obra literaria, etc. Esto implica al mismo tiempo un cambio en la manera de cómo se escribe filosofía:

La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica dio comienzo con Nietzsche, y debe proseguirse hoy en relación con la renovación de otras artes, como por ejemplo, el teatro o el cine (Deleuze, 1988, p.35).

Por su “naturaleza” el concepto es un incorporeal, aunque se encarne o se efectúe en el cuerpo, porque lo hace sin confundirse con el estado de cosas en el que se realiza. No posee coordenadas espacio-temporales, sino solamente puntos de referencia intensivos. No posee energía sino solamente intensidades: “[...] el concepto se define por la inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo, a velocidad infinita” (Deleuze & Guattari, 1999, pp.26-27). Estas definiciones suenan bastante crípticas, pero creemos que corresponden a una propuesta bastante seria de lo que son los conceptos, dado que tanto Deleuze y Guattari, al escribir *¿Qué es la filosofía?* (1991), ese prolífico y consecuente libro de “vejez filosófica”, involucran un amplio ejercicio conceptual y de pensamiento realizado tanto de manera independiente como conjunta. De lo que se nos ha-

bla allí no son de metáforas sobre el concepto sino de experiencias con el pensamiento y de ejercicios de filosofía en movimiento y de conceptualización de la filosofía en general que busca imposibilitar la “captura” o un encasillamiento del filosofar mismo.

Siguiendo con la caracterización de los conceptos (Wenger, 2012), cabe decir que la “materia” de los conceptos es el lenguaje. De las frases o su equivalente: la filosofía extrae *conceptos* (que no deben ser confundidos con las ideas generales o abstractas, ya que un concepto, en su sentido más específico, es una palabra más su definición); la ciencia extrae *prospectos* (proposiciones que no deben ser confundidos con juicios), y el arte extrae *perceptos* y *afectos* (que no deben ser confundidos con percepciones o sentimientos, ya que los *perceptos* son paquetes de sensaciones que se relacionan entre sí y que se mantienen en aquel que las experimenta, y los *afectos* son *devenir*es –relaciones de un cuerpo con otra cosa– que desbordan a aquellos que los experimentan y *devienen* otros). Esta situación corresponde al hecho de que se trata de tres actividades distintas con objetivos diferentes: un filósofo es alguien que crea conceptos; un científico es alguien que crea operadores y que hace operaciones con el fin de lograr resultados empíricos y concretos; un artista es alguien que crea imágenes visuales, sonoras o de otro tipo. Los conceptos adquieren importancia por

su relación con otros conceptos no por sí mismos, de ahí que la coherencia de los conceptos sea dada por la estrategia que liga a estos conceptos. La estrategia última que sustenta a los conceptos de un determinado filósofo es su *plano de consistencia* o de *inmanencia* que constituye el suelo en el que se asientan los conceptos y que sería como la *imagen* de su pensamiento:

La historia de la filosofía es comparable al arte del retrato. No se trata de 'hacer el parecido', es decir, de repetir lo que el filósofo ha dicho, sino del parecido extrayendo al mismo tiempo el plano de inmanencia que él instauró y los nuevos conceptos que él ha creado (Deleuze, 2003, pp.185-186).

Se trata de hacer retratos mentales, conceptuales. No repetir ni volver a decir lo que dijo un filósofo, sino de decir lo que subyace en su filosofía: "[...] lo que el filósofo no dice pero que sin embargo está presente en lo que dijo" (Deleuze, 2003, p.186). Esto hace Deleuze en relación con Bergson al utilizar los planteamientos filosóficos de este último en torno a la imagen, el movimiento (la percepción, la afección y la acción como clases de movimiento), la duración, etc. para aplicarlos en sus análisis del cine. Esto es posible, según Deleuze, porque, Bergson y el cine son contemporáneos:

[...] es al mismo tiempo que el cine es inventado que el pensamiento de Bergson se forma. La introducción del movimiento en el concepto se hace en la misma fecha que la de la introducción del movimiento en la imagen. Bergson, es uno de los primeros casos de auto-movimiento del pensamiento. Porque no basta con decir: los conceptos se mueven. Sino que es necesario construir conceptos capaces de movimientos intelectuales (Deleuze, 2003, p.166).

Este análisis filosófico del cine lo hará Deleuze en dos etapas que corresponden a los dos volúmenes de sus estudios del cine. En el primero, él considera a la imagen cinematográfica como la imagen que adquiere auto-movimiento, y en el segundo considera a la imagen cinematográfica en su adquisición de una auto-temporalidad, tal como lo veremos a continuación, y es en este sentido que él hace una filosofía tanto de las imágenes-movimiento como de las imágenes-tiempo.

Cine, filosofía y pensamiento

El propósito que guía a Deleuze en sus dos libros en los que estudia el cine consiste en la realización de una clasificación de las imágenes cinematográficas (Deleuze, 1994, 1996). Tenemos las *imágenes-movimiento* por un lado, y las *imágenes-tiempo* por otro; y a ambas habría que añadir las

múltiples variedades de imágenes que nos permiten pensar el cine desde la filosofía. Es la filosofía la que realiza esta clasificación conceptual que, si bien le garantiza una función propia respecto al cine (el cine produce imágenes, pero no su clasificación), no le concede preeminencia alguna. También el cine es capaz de pensar por sí mismo, y lo que es más importante, es capaz de pensar *de otro modo*, más allá del concepto e incluso más allá de la imagen, por paradójico que esto parezca*. Después de todo, el cine es la demostración de que una imagen puede ir más allá de la imagen, porque es la creación de una imagen no representativa, una imagen que, por sí misma, constituye una crítica de la representación. La imagen cinematográfica no representa nada porque, en últimas, es el movimiento mismo, es el tiempo mismo sobre un solo y único *plano de inmanencia*.

La imagen cinematográfica es, por lo tanto, una crítica de la representación y, como tal, es capaz de producir una nueva “imagen del pensamiento” que muestre a la filosofía un camino de salida a la imagen dogmática.

* En ese sentido es muy interesante tener en cuenta la conferencia que dio Deleuze a los cineastas sobre la creación en el que establece puntos de encuentros, pero también diferencias en cuanto a su especificidad, entre el cine y la filosofía. Cfr. Gilles Deleuze, ¿Qué es el acto de creación? Conferencia dictada en París en la Femis (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987. <http://www.elinterpretador.net/18GillesDeleuze-QueEsElActoDeCreacion.htm>

Los estudios sobre el cine suponen un cambio de perspectiva en el tratamiento de la imagen por parte de Deleuze. La imagen deja de ser psicológica, pierde las connotaciones negativas que la ligaban a la copia o a la representación, y pasa de la mano de Bergson a formar parte de la realidad material y a definir el *plano de inmanencia*, es decir, el campo de exterioridad que opera como *horizonte* del pensamiento. El plano se concilia ahora con la imagen, porque esta última ha ganado toda suerte de velocidades y de movimientos, además de todo tipo de profundidades del tiempo. La imagen cinematográfica, dinámica y temporal, se torna así en imagen del pensamiento que escapa a todo dogmatismo.

Tampoco se trata de confundir el cine con la filosofía, pues a pesar de ser ambas disciplinas creativas, el cine piensa con imágenes, mientras que la filosofía lo hace con conceptos. Ahora bien, también hay imágenes en la filosofía, y estas van a multiplicarse y a ganar tanta movilidad y temporalidad como las del cine. La *imagen del pensamiento* es un proceso de diferenciación continuo que se confunde ahora con el plano o erigida por cada filósofo, es decir, con los presupuestos de cada filosofía, los cuales surgen al mismo tiempo que la creación conceptual. El pensamiento crea sin imagen preconcebida, pero trazando *cada vez una nueva imagen del pensamiento* o una nueva región del *plano*.

no de inmanencia, que ahora debe ser concebido como el campo de coexistencia virtual de todos los planos, es decir, de todas las filosofías.

[...] Diríase que EL plano de inmanencia es a la vez lo que tiene que ser pensado y lo que no puede ser pensado. Podría ser lo no pensado en el pensamiento. Es el zócalo de todos los planos, inmanente a cada plano pensable que no llega a pensarlo. Es lo más íntimo dentro del pensamiento, y no obstante el afuera absoluto [...]. Tal vez sea éste el gesto supremo de la filosofía: no tanto pensar EL plano de inmanencia, sino poner de manifiesto que está ahí, no pensado en cada plano (Deleuze & Guattari, 1999, p.62).

El plano de inmanencia se caracteriza por su apertura, no *está dado*, y por ello debe ser construido por la filosofía en su tarea creadora que consiste en extenderlo, trazando nuevas regiones que vienen a poblar los conceptos. Cada extensión del plano supone una nueva orientación del pensamiento, una nueva "imagen del pensamiento" que coexiste con las otras en un tiempo *estratigráfico*.

El tiempo filosófico es un tiempo grandioso de coexistencia, que no excluye el antes y el después sino que los *superpone* en un orden *estratigráfico*. Se trata de un devenir infinito de la filosofía, que se sola-

pa pero no se confunde con su historia [...]. La filosofía es devenir, y no historia; es coexistencia de planos, y no sucesión de sistemas (Deleuze & Guattari, 1999, p.61).

El plano se prolonga en cada imagen, que reivindica el movimiento infinito del pensamiento dando lugar a distintas velocidades conceptuales, pero no debe confundirse con los conceptos que lo pueblan. Cuando esto sucede y se toman los conceptos por el plano mismo, la filosofía se convierte en una búsqueda de conceptos primeros a modo de principios trascendentales, el pensamiento detiene el movimiento y acaba preso de un "horizonte relativo". No es esta la tarea de la filosofía según Deleuze, que debe dar consistencia, pero sin renunciar al movimiento ni sustraerse, en última instancia, a las fuerzas del tiempo.

El pensamiento afronta constantemente el peligro consistente en detener el movimiento sobre el plano, así sucede cuando se impone el cliché, el estereotipo, el conformismo de las opiniones establecidas contra las cuales debe luchar la filosofía. Cuando se imponen los estereotipos la creación es suplantada por la comunicación, y ello deriva en fenómenos de asfixia e incluso fallecimiento de las capacidades críticas y creativas, lo cual tiene importantes consecuencias en ámbitos como el social o el político, y puede dar lugar a configuraciones de la subjetividad sometidas a los dis-

positivos de poder más nefastos. En este sentido, Deleuze nos advierte del peligro de ciertos sistemas de valores que crean esquemas afectivos capaces de soportar, e incluso de aprobar situaciones intolerables. Pero no es este el único peligro que afronta el pensamiento, que también debe enfrentarse, en el otro extremo, a los efectos desestabilizadores del caos. Ante este extremo, muy a tener en cuenta en un pensamiento que apuesta por el riesgo de la experimentación constante y que se crea a sí mismo en el azar de los encuentros, Deleuze señala la conveniencia de un “criterio de prudencia” para poder protegernos del caos y de sus efectos desarticuladores.

Ahora se entiende mejor porque el pensamiento creativo se asemeja tanto a un acto de resistencia como a... Resistencia, en primer lugar, frente a lo intolerable del presente inmóvil que fija los afectos por medio de la propagación de redundancias (imagen dogmática del pensamiento); pero también resistencia frente al caos y sus efectos devastadores que amenazan el orden o consistencia implicados en cualquier ejercicio de pensamiento:

Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos [...] Sólo pedimos que nuestras ideas se concatenen de acuerdo con un mínimo de reglas constantes, y jamás la asociación de ideas ha tenido otro sentido, facilitarnos estas reglas protectoras, similitud,

contigüidad, causalidad, que nos permiten poner un poco de orden en las ideas, pasar de una a otra de acuerdo con un orden del espacio y del tiempo, que impida a nuestra “fantasía” (el delirio, la locura) recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego (Deleuze & Guattari, 1999, p.202).

El cine y una nueva imagen del pensamiento

Deleuze aplica los hallazgos sobre la imagen-cine a su problemática filosófica, destacando la importancia del cine en el caso del surgimiento de una nueva *imagen del pensamiento*. En este sentido, la aportación del cine no se limita a la creación de nuevas dimensiones de la imagen a tener en cuenta por la filosofía, ya que el cine en tanto que arte también debe participar activamente en la configuración de la imagen moderna del pensamiento. Por medio del cine como arte, y no como industria de diversión estratégicamente diseñada y manipulada por los aparatos del sistema de consumo masivo, se pueden estimular las capacidades críticas y creativas. Deleuze incluso llega a declarar que la función más alta del cine reside en evidenciar, a través de la especificidad de sus recursos expresivos propios, en qué consiste pensar, y cómo el pensamiento surge solamente allí donde se queda sin respuestas, en el extremo mismo de su impotencia.

La esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento [...] El pensamiento, en el cine, es enfrentamiento de su propia imposibilidad y sin embargo de aquí obtiene una más alta potencia o nacimiento (Deleuze, 1996, p.225).

Nos encontramos aquí ante el viejo problema de Antonin Artaud y su dificultad para pensar (Álvarez, 2007), aunque es cierto que este nunca consideró la impotencia del pensamiento como una mera inferioridad. Ella pertenece al pensamiento, hasta el punto de que debemos hacer de ella nuestra manera de pensar, evitando siempre la tentación de restaurar un pensamiento omnipotente.

Curiosamente, las primeras personas que hicieron cine y pensaron en él, partían también de una idea simple que puede ser importante en ese sentido: el cine alcanza el *automovimiento*, hace del movimiento el dato inmediato de la imagen; la propia imagen se mueve en sí misma. Este no es el caso de las imágenes pictóricas que dependen de la mente para hacer el movimiento, ni el de las imágenes coreográficas o dramáticas cuyo movimiento depende de un móvil. Y es esta condición de automatismo del movimiento de la imagen la que le confiere un estatuto de potencia del pensar; porque cuando el movimiento

de la imagen 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 (Deleuze, 1996, pp.209-250)*. El cine nos dice: "conmigo, con la imagen-movimiento, no podéis escapar al choque que despierta en vosotros el pensador". Pero la evolución del cine iba a llevar a un desarrollo distinto de la imagen-movimiento; el choque del que aquí se habla, se confundió, con el mal cine, con la violencia figurativa de lo representado, en lugar de alcanzar esa otra violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una secuencia movediza que se hunde en nosotros.

Por ejemplo, para Eisenstein (1974), el director del montaje dialéctico por excelencia, el choque es la forma misma de la comunicación del movimiento en las imágenes. Y el choque tiene un efecto sobre el espíritu, lo fuerza a pensar el Todo. "Precisamente el todo no puede ser sino pensado, porque es la representación indirecta del tiempo que emana del movimiento"**. En ese

* Nos hemos basado en el capítulo 7: *El pensamiento y el cine*, pp.209-250, para desarrollar el tema del pensamiento en el cine.

** En filosofía este es el pensamiento de lo sublime. Lo sublime aparece cuando la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y fuerza al pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera a la imaginación. Esta idea de lo sublime puede rastrearse en: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) y *La crítica del juicio* (1790) de Kant.

sentido, para el director ruso, desde su perspectiva dialéctica, el montaje es “montaje-pensamiento”, ya que es el proceso intelectual que, bajo el choque, piensa el choque. De acuerdo con esta noción de choque ya no solamente puede decirse con el cine “yo veo, yo oigo”, sino YO SIENTO, sensación totalmente fisiológica. Y es esta actuación sobre el córtex cerebral lo que hace nacer el pensamiento, el YO PIENSO cinematográfico.

Eisenstein es dialéctico porque concibe la violencia del choque bajo la figura de la oposición, y el pensamiento del todo con la forma de la oposición superada o de la transformación de los opuestos: “[...] del choque de dos factores nace un concepto” (Deleuze, 1996, p.212). Según esto, la imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse a sí mismo y a pensar el todo (definición de lo sublime)*.

El problema aparece cuando el cine como industria está al servicio de la violencia de lo representado, situación bien conocida por todos nosotros. Basta con consultar una cartelera de cine en el diario de una ciudad

cualquiera para darnos cuenta de la cantidad de películas violentas, o de “acción” como se las llama, que abundan apoyadas por el engranaje sensacionalista y consumista que nutre los espectáculos de masas. Pareciera que el cine muriera, por su mediocridad cuantitativa.

Cuando la violencia ya no es la de la imagen y sus vibraciones sino la violencia de lo representado, se cae en una arbitrariedad sangui-nolenta; cuando la grandeza ya no es la grandeza de la composición, sino una pura y simple inflación de lo representado ya no hay excitación cerebral o nacimiento del pensamiento. Es más bien una deficiencia generalizada en el autor y en los espectadores (Deleuze, 1996, pp.219-220).

Pero también existe otra posibilidad: la de considerar al pensamiento en relación con el cine, no como lo hace Eisenstein, sino como la irrupción de un pensamiento que se expresa en la constatación de que: “todavía no pensamos”. Se trataría de un ser del pensamiento siempre por venir, de una condición que fuerza a pensar (lo que fuerza a pensar es el “no-poder del pensamiento”, la inexistencia de un todo que podría ser pensado). Ya no se trataría de hacer visible el pensamiento, sino todo lo contrario: hacer un cine que no se deja pensar en el pensamiento y que no se deja ver en la visión, en tanto que la imagen ci-

* El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es “lo que da a pensar”; mucho más importante que el filósofo, el poeta. El poeta aprende que lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar. Cfr: Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Madrid: Anagrama.

nematográfica ha dejado de ser meramente sensorio-motriz se produce una "impotencia" que fuerza a pensar. Y esta crisis del esquema sensorio-motriz tiene que ver con una crisis en la manera en cómo asumimos nuestras vivencias, en la manera en cómo vivimos en el mundo:

El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos el cine, es el mundo el que nos parece un mal film. (...) Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo (...). Volver a darnos una creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia 'necesitamos razones para creer en el mundo' (Deleuze, 1996, p.234).

La "creencia en el mundo" que aquí invoca Deleuze a partir del cine, implica una relación con la exterioridad de una "creencia" externa a toda interioridad de un saber, o a toda interioridad de un pensamiento. Se trata de alcanzar el todo como un afuera, a la manera del "pensamiento del afuera" de Foucault. De crear un ejercicio del pensamiento que dé paso a un impensado en el pensamiento, que nos restituya el mundo y que nos permita crear estrategias de resistencia ante

los poderes de domesticación que se imponen en nuestra vida cotidiana.

Esto porque a veces pareciera que existiese una conspiración planetaria que ha invadido los medios masivos de comunicación –y por supuesto al cine también– en el sentido de imponer una lógica y un pensamiento colectivo para aniquilar la originalidad de las sensaciones y controlar la presencia de las personas en el mundo, y al mismo tiempo limitar las condiciones de creación. Porque tal como dice Paul Virilio es importante que estemos conscientes, por ejemplo, de la manera en cómo asumimos lo audiovisual, ya que lo que está de por medio es una lucha que se refleja en nuestra manera de pensar y estar en el mundo:

Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que uno no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia (Virilio, 1988, p.40).

Tal vez nos estemos desviando hacia otra línea de investigación, pero nosotros no lo creemos así, porque si bien

lo que aquí se está planteando puede hacer parte de otro trabajo, también creemos que al abordar el pensamiento y el cine a partir de los planteamientos de un filósofo como Deleuze, lo que quisimos hacer es posibilitar una actitud de mayor libertad de pensamiento frente al cine, porque no hay que ser ingenuos: el cine es la guerra “[...] ya que la guerra no involucra solamente la vida material de los pueblos, sino también sus pensamientos” (Virilio, 1983, p.39).

Quizás hay que estar más atentos ante una señal de alerta como la que nos dice el director de cine Wim Wenders en boca de uno de los protagonistas de su película *En el transcurso del tiempo* (1976), en el sentido de que “los norteamericanos nos colonizaron el subconsciente”, no tanto porque exista un peligro solamente en la producción hegemónica *Made in Hollywood*, sino porque en el cine y en lo audiovisual en general hay mucho más en juego de lo que se nos aparenta creer que hay. Por ejemplo, el cineasta Marcel L’Herbier, en una conferencia insólita y sarcástica, se refirió en los siguientes términos sobre lo que podría estar “en juego” en el cine: “[...] como en el mundo moderno el espacio y el tiempo son cada vez más caros, el arte tuvo que convertirse en arte industrial internacional, es decir, en cine, para ‘comprar’ espacio y tiempo como títulos imaginarios del capital humano” (L’Herbier, 1979, pp.98-99).

Por consiguiente, en nuestra época, un nuevo problema ha surgido en relación con la crisis del pensamiento representativo: la cuestión de la creencia en el mundo. Rotos ya los lazos de la representación orgánica que nos instalaban en un pensamiento tan cómodo como poco creativo, el cine debe jugar un papel pedagógico fundamental en la creación de nuevos lazos que nos permitan creer en el mundo. “Creer en este mundo” es afirmar la inmanencia tal como se nos plantea hoy en nuestro plano, el de una imagen moderna del pensamiento, porque solo la creencia en el mundo en el que vivimos puede enlazar al hombre con lo que sucede, más acá de cualquier trascendencia, a la manera de la “inversión del platonismo” de Nietzsche. Porque tal como lo explicita Alain Badiou en su libro dedicado a abordar la ontología deleuziana:

(Deleuze) [...] realiza una crítica decisiva de la representación, sustituye la búsqueda de la verdad por la lógica del sentido, combate los ideales trascendentes en nombre de la inmanencia creadora de vida, en síntesis: aporta su grano de arena a la ruina de la metafísica, a la «inversión del platonismo», gracias a la promoción, contra el *nomos* sedentario de las Esencias, del *nomos* nómade de las actualizaciones precarias, de las series divergentes, de las creaciones imprevisibles (Badiou, 2002, pp.21-22).

Referencias bibliográficas

- Álvarez Asiaín, E. (2007). La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía. *Revista Observaciones filosóficas*, 5.
- Badiou, A. (2002). *Deleuze, el clamor del ser*. Buenos Aires: Manantial.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los siglos*. Madrid: Anagrama.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* [traducción de Irene Argoff]. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo* [traducción de Irene Argoff]. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2003). *Pourparlers*. París: Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2* [traducción de José Vásquez]. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1999). *¿Qué es la filosofía?* [traducción de Thomas Kauf]. Barcelona: Anagrama.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- L'Herbier, M. (1979). «Le cinématographe et l'espace, chronique financière». N. Burch, *Marcel L'Herbier*. París: Seghers.
- Núñez, A. (2009). "Gilles Deleuze. La ontología menor: de la política a la estética". *Revista de Estudios Sociales*, 35.
- Oñate, T. (2009). *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica. Los hijos de Nietzsche en la Postmodernidad*. Madrid: Dykinson.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (1983). *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Paris: Ed. de l'Etoile.
- Wenger, R. (2012). "Conceptualizando: los conceptos, perceptos y afectos" [en línea], disponible en: <http://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/10/conceptualizando-los-perceptos-y-afectos.html>