



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

# **Creación y metamorfosis en el concepto de imagen- tiempo de Gilles Deleuze**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE FILOSOFÍA

AUTOR: WALDO ORTIZ CONTRERAS

PROFESOR GUÍA: WILLY THAYER

**SANTIAGO DE CHILE, 2020**



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

# **Creación y metamorfosis en el concepto de imagen- tiempo de Gilles Deleuze**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE FILOSOFÍA

AUTOR: WALDO ORTIZ CONTRERAS

PROFESOR GUÍA: WILLY THAYER

**SANTIAGO DE CHILE. 2020**



**IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACION**

Título de la tesis, memoria o seminario: Creación y metamorfosis en el concepto de imagen-tiempo de Gilles Deleuze

Fecha: 30 – 08 – 2021

Facultad: Filosofía y educación

Departamento: Filosofía

Carrera: Pedagogía en filosofía

Título y/o grado: Profesor de filosofía

Profesor guía/patrocinante: Willy Thayer

**AUTORIZACIÓN**

Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.

Waldo Ortiz Contreras

\_\_\_\_\_  
Nombre/Firma

\_\_\_\_\_  
Nombre/Firma

\_\_\_\_\_  
Nombre/Firma

\_\_\_\_\_  
Nombre/Firma

\_\_\_\_\_  
Nombre/Firma

\_\_\_\_\_  
Nombre/Firma

Santiago de Chile, 30 de agosto de 2021

Imprima más de una autorización en caso de que los autores excedan la cantidad de firmas para este documento

## **Advertencia**

Hemos utilizado las siguientes abreviaturas para designar las obras de Deleuze:

NF: Nietzsche y la filosofía

PS: Proust y los signos

DR: Diferencia y repetición

LS: Lógica del sentido

IM: La imagen-movimiento

IT: La imagen-tiempo

DRL: Dos regímenes de locos

C: Conversaciones

C1: Cine I. Bergson y las imágenes

C2: Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo

C3: Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso

AE: El Anti-edipo

MM: Mil mesetas

QF: ¿Qué es la filosofía?

*A Yuki y a sus amigxs.*

## Tabla de contenidos

<b>Resumen.....</b>	<b>8</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I. De la Imagen dogmática del pensamiento al pensamiento como creación... 13</b>	
<b>I.1. Lógica de la representación.....</b>	<b>14</b>
<b>I.2 Desfundación y nueva imagen del pensamiento.....</b>	<b>22</b>
<b>I.3 Inversión del platonismo: simulacro y potencias de lo falso.....</b>	<b>26</b>
<b>Capítulo II. La imagen-movimiento.....</b>	<b>31</b>
<b>II.1 El plano de inmanencia de las imágenes-movimiento: la universal variación.....</b>	<b>32</b>
<b>II.2 Génesis de la imagen viviente.....</b>	<b>41</b>
<b>II.3 Del plano de las imágenes-movimiento a la semiótica deleuzeana.....</b>	<b>48</b>
<b>Capítulo III La imagen-tiempo.....</b>	<b>52</b>
<b>III.1 El cine clásico y la industria del cine.....</b>	<b>53</b>
<b>III.2 Crisis de la senso-motricidad.....</b>	<b>59</b>
<b>III.3 Los cristales de tiempo y las potencias de lo falso.....</b>	<b>64</b>
<b>Conclusión.....</b>	<b>67</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>69</b>

## Resumen

La siguiente investigación tiene por objetivo exponer las nociones de metamorfosis y creación como dos operaciones cruciales del pensamiento de Gilles Deleuze para la elaboración del concepto de Imagen-tiempo. Para llevar a cabo dicha tarea, hemos dividido la exposición en tres momentos. En primer lugar, intentaremos exponer dichas nociones en relación con lo que el autor francés llama una “nueva imagen del pensamiento” a contrapelo de la “Imagen dogmática del pensamiento”. En un segundo momento, ingresaremos al primer volumen de los estudios sobre cine para explorar de qué modo estas nociones son trabajadas esta vez en relación al concepto de Imagen-movimiento. Por último, intentaremos dar cuenta del pasaje de la Imagen-movimiento a la Imagen-tiempo con el objetivo de problematizar las nociones de metamorfosis y creación a la luz de la cuestión del tiempo.

**Palabras clave:** Deleuze, metamorfosis, creación, Imagen-tiempo, Imagen-movimiento, pensamiento.

## Abstract

The following research aims to expose the notions of metamorphosis and creation as two crucial operations of Gilles Deleuze's thought for the elaboration of the concept of time-image. In order to accomplish this task, we have divided the exposition into three moments. First, we will try to expose these notions in relation to what the French author calls a "new image of thought" against the "dogmatic image of thought". In a second moment, we will enter the first volume of cinema studies to explore how these notions are treated in relation to the concept of movement-image. Finally, we will try to show the passage from movement-image to time-image in order to problematize the notions of metamorphosis and creation in the light of the question about time.

**Key words:** Deleuze, metamorphosis, creation, time-image, movement-image, thought.

# **Introducción**

“Hay encuentros entre el cine y las demás artes, que pueden alcanzar pensamientos similares. Pero nunca se debe a que haya un pensamiento abstracto indiferente a sus medios de expresión. La causa de que un arte remita a otro o lo repita, sin perder su completa autonomía, es que las imágenes y los medios de expresión pueden crear un pensamiento.”<sup>1</sup>

Gilles Deleuze

Deleuze no deja de decir que el encuentro entre cine y filosofía no ocurre porque la filosofía un buen día se disponga a reflexionar sobre el cine como si el cine no pudiera reflexionar por cuenta propia sobre su actividad o como si a la filosofía no le quedaran temas propios por reflexionar. Si hay un *encuentro* entre estas dos disciplinas -en realidad, entre cualesquiera que sean las disciplinas que se den cita- se debe a que ambas tropiezan con un problema que se les impone de modo similar. ¿Qué significa tener un problema en común? ¿Qué es un problema para la filosofía? ¿Y para el cine?

Como sea, cada disciplina producirá las ideas y los medios propios para abordar sus problemas; ideas y medios que singularizarán el “cada vez” de ese encuentro. Ni la filosofía podría arrogarse la clave para dilucidar las imágenes cinematográficas, ni el cine podría atribuirse la capacidad creadora de conceptos de la filosofía. No obstante, en los envíos de un lado y del otro, en las contaminaciones, transducciones y contagios mutuos, se fragua la posibilidad de que broten potencias en común con la capacidad de hacer germinar *lo nuevo*, es decir, lo inesperado, lo jamás pensado *en* lo pensado, lo nunca antes visto *en* lo visto.

En el trabajo que el lector/a tiene ante sus ojos se abordará la cuestión de la creación en el pensamiento del cine de Gilles Deleuze. Pensamos que el asunto es de gran relevancia para el pensador francés en la medida en que su modo de acceder a los diversos filósofos, escritores, pintores y cineastas con los que se relaciona a lo largo de su obra, es siempre a través de sus actos de creación, como si en aquella misteriosa actividad creadora se encontrara la cifra de su singularidad. No debemos dejar de advertir que el pensamiento deleuzeano desactiva la dicotomía tradicional entre sujeto-creador y objeto-creado, impugnando la trascendencia

---

<sup>1</sup> DRL, p. 193.

soberana del productor respecto de su producto<sup>2</sup>, para hacer visible la inmanencia de una metamorfosis que los torna inseparables y, en cierta medida, indiscernibles.

De este modo, la tesis que sostendremos a lo largo de este texto, esbozada provisionalmente, será la siguiente: el pensamiento deleuzeano de la imagen cinematográfica, en particular su concepto de *imagen-tiempo*, implica una política de la imagen que se expresaría como performance creadora y crítica<sup>3</sup>. Creadora en la medida en que inventa lo que llamaremos una “*imagen cinematográfica del pensamiento*”; y crítica en la medida en que hace temblar todo el dispositivo del cine. Para abordar nuestra cuestión, en primer lugar, exploraremos el problema del pensamiento como creación a contrapelo de lo que Deleuze llama “imagen dogmática del pensamiento”, recorriendo algunas zonas de la obra del pensador francés, al hilo de su singular proclama: “Pensar es crear, y no hay otra creación, sino que crear es, ante todo, engendrar «pensamiento» en el pensar”<sup>4</sup>. De este modo, nos introduciremos en el problema de la imagen a partir de Platón. Intentaremos mostrar la “inversión” de la ontología<sup>5</sup> de la imagen platónica que opera Deleuze, y que desemboca en una noción de simulacro como potencia de lo falso.

En segundo lugar, ingresaremos de lleno en los dos volúmenes de los estudios sobre cine. En un primer momento nos enfocaremos en el paso de la imagen-movimiento -en tanto presenta una imagen indirecta del tiempo- hacia una imagen-tiempo como presentación directa del tiempo. A partir de esta irrupción del tiempo en “estado puro”, mostraremos en qué medida el concepto de imagen-tiempo horada toda imagen dogmática del pensamiento y todo concepto

---

<sup>2</sup> Fue quizá Platón en el *Timeo* quien pensó la creación de un modo que se volvería canónico: la idea de un ser divino soberano y trascendente al mundo (un demiurgo o Dios) que crea el mundo a imagen y semejanza de un modelo supremo. Más tarde, en la modernidad, Hobbes modificará la idea para fundamentar la creación del Estado: el arte humano imitaría al arte divino. La Naturaleza sería el arte con el que Dios creó al mundo, y en él, a la criatura más eminente de su creación: el hombre. Luego, el arte del hombre, por ser la imitación del arte de Dios, es capaz de fabricar un “animal artificial”, ese gran Leviatán que es el Estado, tomándose como modelo a sí mismo.

<sup>3</sup> Con la locución “performance crítica/creadora” remitimos a la imagen nietzscheana del martillo -herramienta que puede cumplir la función tanto de destruir como de construir- que Deleuze propone para pensar el gesto de la genealogía como elemento diferencial de los valores, que no es crítica del valor de los valores sin ser a la vez elemento positivo de una creación (NF p.10)

<sup>4</sup> DR p. 227

<sup>5</sup> Esa “ontología” de la imagen corresponde a un momento clave del pensamiento platónico, un momento de temblor en el que la ontología misma se pone a tambalear ante el descubrimiento de las potencias del simulacro, que impugnan y ponen en peligro tanto a la Idea como a la copia, pues son capaces de poner en cuestión el fundamento mismo en el que se fundan (lo veremos con detalle más adelante).

de verdad. Pensamos que el pensamiento del cine de Deleuze implica una política, toda vez que interrumpe los automatismos sensorio-motores, desprogramando los dispositivos de percepción-acción que redundan y alimentan la forma y el tiempo de vida bajo el capital, para abrirse a la potencia del acontecimiento cada vez singular de una “función de *videncia*” que desterritorializa el aparato de captura estético capitalista de la visión, cuya expresión es la industria del espectáculo que en gran parte ha sido construida por la industria del cine.

\*\*\*

## **Capítulo I.**

# **De la Imagen dogmática del pensamiento al pensamiento como creación**

### *1. Lógica de la representación*

Comencemos desde el *principio*, es decir, desde el *medio* en el que ya siempre nos encontramos, en medio de las múltiples capas de mediaciones en las que la vida y el pensamiento germinan, tomando forma, transformándose; en el ensamblaje siempre frágil y móvil de los distintos modos de ser, de sentir, de querer y de experimentar que se ofrecen a nuestra elección y que, al mismo tiempo, traman nuestra existencia a nuestras espaldas, como un *a priori* material histórico acumulado en cada cuerpo que el capital dispone para ser producido y reproducido globalmente, en cada cuerpo-mercancía formado para valorar el capital.

Y, por supuesto, no sucede de otra manera con el pensamiento. Éste solo puede surgir en medio de la densa jungla de discursos y opiniones que pululan alrededor de la tierra, en el choque de los innumerables flujos de información, de signos y de imágenes que la maquinaria capitalística hace recorrer por nuestros cuerpos diariamente, programando y desprogramando los diversos modos de comprender, de sentir, de imaginar y de pensar que circulan en el apremio del intercambio incesante con los otros<sup>6</sup>. No obstante, es posible detectar en la tradición de la metafísica occidental -en ese transitar histórico que recibe el nombre de filosofía- una insistencia y un interés en borrar esta condición del pensamiento, poniendo en su lugar una Imagen del pensamiento que Deleuze llamará “dogmática” en la medida en que se constituye a partir de una serie de postulados generales con pretendida validez universal<sup>7</sup>. En lo que sigue, expondremos las características esenciales de esta Imagen dogmática del pensamiento y su crítica, con el fin de hacer visible las exigencias que el pensamiento deleuzeano propone para superarla, cuestión que estaría estrechamente vinculada al problema de la creación de una “nueva imagen del pensamiento”.

\*\*\*

---

<sup>6</sup> Marx ya lo advertía en su propio siglo, en un célebre pasaje de *La ideología alemana* en el que decía: “el «Espíritu» nace ya tarado con la maldición de estar «preñado» de materia” (Marx y Engels, 2014, p. 24)

<sup>7</sup> Pablo Pachilla resume sumariamente los ocho postulados de la Imagen dogmática del pensamiento que Deleuze presenta en el tercer capítulo de *Diferencia y repetición*. Estos postulados se refieren respectivamente a: 1) El pensamiento natural; 2) El sentido común y el buen sentido; 3) El reconocimiento; 4) La representación; 5) El error como contracara o peligro del pensamiento; 6) La designación (y no el sentido) como el lugar de la verdad; 7) El predominio de las soluciones por sobre los problemas; 8) El predominio del saber por sobre el aprendizaje. (Pachilla, 2019, p. 142)

Uno de los principales problemas que la tradición filosófica occidental ha venido arrastrando hasta nuestro presente ha sido el de encontrar un punto de partida legítimo desde el cual comenzar a pensar. El problema de la legitimidad del comienzo es inseparable de una pregunta radical: ¿Desde dónde emana esa legitimidad? ¿Con qué derecho un pensamiento puede arrogarse un comienzo legítimo?<sup>8</sup> Más allá de los principios explícitos desde los cuales cualquier pensador declare empezar, lo que le interesa a Deleuze es dar cuenta de los *presupuestos no declarados* que, en tanto fundamento, sustentan dichos principios y, con ello, todo el edificio conceptual que se construye a partir de estos.

Provisoriamente, podemos decir que el conjunto de los presupuestos, principios y conceptos<sup>9</sup>, así como sus relaciones singulares de distribución y reparto componen lo que Deleuze llamará una “imagen del pensamiento”. Sin embargo, como hemos ya adelantado, es en *Diferencia y repetición*, que el pensador francés expondrá los presupuestos subjetivos o implícitos que componen la Imagen dogmática del pensamiento para la filosofía en su conjunto. Si bien la crítica que Deleuze realiza en este capítulo está dirigida explícitamente a Descartes, Kant y Hegel, filósofos que tradicionalmente la historia de la filosofía consigna como “modernos”, esta inscripción epocal no obsta para mostrar que los presupuestos de la Imagen dogmática del pensamiento se remontan hasta la antigüedad, hasta Platón y Aristóteles. En ese sentido, si bien la *Imagen* presenta variantes de todo tipo, según cada pensador y cada época, mantendría un mismo núcleo, una misma forma, que es lo que a Deleuze le interesa mostrar.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> David Lapoujade en su libro *Deleuze, Los movimientos aberrantes*, pondera la importancia que ha tenido la pregunta *¿Quid juris?* a lo largo de la obra de Deleuze. Desde *Empirismo y subjetividad* hasta *¿Qué es la filosofía?*, el pensador francés siempre habría tenido como uno de sus ejes centrales, según Lapoujade, dicha cuestión. Como veremos en este trabajo, la *quaestio juris* será importante para Deleuze en la medida en que le interesa no tanto dar cuenta de los principios que determinarían un cierto “ordenamiento” por así decirlo, sino más bien, la cuestión de su génesis, de su creación.

<sup>9</sup> Es importante señalar que las nociones de presupuesto, fundamento y concepto, lejos de ser simplemente operativas o ilustrativas en la exposición que Deleuze está realizando, también serán sometidas a una crítica que las hará mutar profundamente, de la cual daremos cuenta a lo largo de este texto.

<sup>10</sup> “Por ello no hablamos de tal o cual imagen del pensamiento, variable según los filósofos, sino de una solo Imagen en general que constituye el presupuesto subjetivo de la filosofía en su conjunto.” (DR p. 205); “Supongo que hay una imagen del pensamiento que varía mucho, que ha variado mucho en la historia. Por imagen del pensamiento no entiendo el método, sino algo más profundo, siempre presupuesto, un sistema de coordenadas, de dinamismos, de orientaciones: lo que significa pensar, y “orientarse en el pensamiento” (C, p. 235).

Ahora bien, como habíamos adelantado, Deleuze identifica ocho postulados de la *Imagen*<sup>11</sup>, de los cuales expondremos el nudo que forman los tres primeros, pues nos parece que son los presupuestos nucleares de la lógica representacional que será sometida a crítica por el pensador francés. Estos son: el principio de la *cogitatio natura universalis*, el ideal del sentido común como *concordia facultatum* y el modelo del reconocimiento.

El principio de la *cogitatio natura universalis* consiste en la presuposición de que el pensamiento es una *facultad natural* del pensador, quien, a su vez, desearía naturalmente lo verdadero, como si ese deseo perteneciese, por derecho, al pensamiento en tanto orientación constitutiva y originaria. Si el pensador desde el comienzo se encuentra en una relación de familiaridad con aquello que busca -la verdad- es porque poseería una *buena voluntad* de pensar que, por sí misma, lo pondría en la senda de lo verdadero.<sup>12</sup>

Si bien se admite que la verdad sea un elemento exterior al pensamiento, esto es solo al costo de interiorizar esa relación, con el fin de afirmar que pensamiento y verdad tendrían una relación íntima, natural, consabida. Se nos dice que todos pensamos naturalmente o, al menos poseemos *de derecho* la posibilidad de pensar y que, por lo tanto, existiría un saber implícito e intrínseco dentro de cada uno de nosotros acerca de lo que significa pensar. Sin embargo, se observa que, *de hecho*, el pensamiento recto no se nos da fácil y naturalmente en la práctica, que caemos constantemente en errores que parecen desviarnos de la verdad. Por este motivo, se hace necesaria la *buena voluntad* intrínseca del pensador para elaborar el método correcto con el fin de reencontrar ese saber olvidado, que descansaría en el fondo de nuestro ser. Esta “familiaridad perdida” ha tenido diversos nombres a lo largo de la historia de la filosofía occidental: la sentencia de Parménides “lo mismo es pensar y ser”, la Idea platónica, las ideas innatas de Descartes, los conceptos *a priori* de Kant, el espíritu absoluto de Hegel, etc.). Esta es, *grosso modo*, la narrativa “oficial” que se ha impuesto en general en la historia de la filosofía para ilustrar la relación entre el pensador y la verdad.

---

<sup>11</sup> Desde ahora escribiremos “Imagen” con un “I” mayúscula y en cursiva para referirnos a la imagen dogmática del pensamiento.

<sup>12</sup> “Ese elemento sólo consiste en el planteamiento del pensamiento como ejercicio natural de una facultad, en el presupuesto de un pensamiento natural dotado para lo verdadero, en afinidad con lo verdadero, bajo el doble aspecto de una buena voluntad del pensador y de una recta naturaleza del pensamiento.” (DR pp. 203-4)

Ahora bien, la buena voluntad del pensamiento y su afinidad con lo verdadero implican ya el segundo y al tercer postulado de la Imagen: el ideal del sentido común como *concordia facultatum* y el modelo del reconocimiento. Cuando Descartes postula que el buen sentido “es la cosa mejor repartida del mundo”, lo que hace es otorgar al sentido una universalidad y una comunicabilidad *de derecho*. En otras palabras, diríamos que Descartes eleva el sentido común a un rango *trascendental*, pues, lo convierte en aquello que determina tanto al pensamiento puro como al objeto cualquiera, bajo un modelo de reconocimiento que sienta las bases de la lógica de la representación. Y es esta misma operación la que Deleuze criticará en Kant cuando denuncie una multiplicación de los sentidos comunes de acuerdo a los intereses de la facultad rectora según sea el caso en cada *Crítica*. De tal modo que tanto Descartes como Kant caerán en el error de calcar las formas empíricas en lo trascendental.<sup>13</sup>

Para comprender cómo opera el reconocimiento, hay que tener en cuenta la sutil distinción entre *buen sentido* y *sentido común*, que hasta ahora parecían ser nociones más o menos indistintas. Es importante notar que tras esta distinción se esconde aquella entre lo empírico y lo trascendental, que la *Imagen* reparte y distribuye para organizar la representación (volveremos sobre esto). Pero respondamos rápidamente cómo es posible el reconocimiento.

Para que podamos reconocer a un objeto como *el mismo*, se debe poner en funcionamiento el ejercicio concordante de todas las facultades<sup>14</sup>, mediante la operación complementaria entre el sentido común y el buen sentido. Siguiendo la lectura de David Lapoujade, quien detecta en distintas zonas de la obra de Deleuze la presencia de la triada: fundamento<sup>15</sup> - principio

---

<sup>13</sup> “El descrédito en el que hoy ha caído la doctrina de las facultades, pieza sin embargo absolutamente necesaria en el sistema de la filosofía, se explica por el desconocimiento de ese *empirismo propiamente trascendental*, al que se sustituía inútilmente con un calco de lo trascendental copiado de lo empírico. Es preciso llevar cada facultad al punto extremo de su desarreglo en el que es como la presa de una triple violencia; violencia de aquello que la fuerza a ejercitarse; de aquello que está forzada a captar y que es la única en poder captar; de aquello que, sin embargo, es también lo que no se puede captar (desde el punto de vista del ejercicio empírico)” (DR, p. 220)

<sup>14</sup> Son cuatro las facultades a las que Deleuze se refiere constantemente: la sensibilidad (lo sensible), la memoria (lo memorable), la imaginación (lo imaginable) y el entendimiento (lo inteligible).

<sup>15</sup> “El fundamento no ofrece una tierra al pensamiento sin simultáneamente determinar el principio según el cual debe distribuirse esa tierra. Es el papel jugado por lo que Deleuze llama «la imagen del pensamiento». Si por imagen del pensamiento, hay que oír resonar la pregunta *¿quid juris?* y, detrás de ella, la cuestión del fundamento, entonces Deleuze jamás pensó otra cosa. Esta pregunta compromete hasta su definición misma de la filosofía, si se considera *¿Qué es la filosofía?* como la reanudación última de esta cuestión. De una manera general, la función de la imagen del pensamiento es doble: es a la vez lo que ofrece una tierra al pensamiento y lo que permite al pensamiento distribuir esta tierra o distribuirse en ella.” (Lapoujade, p. 32); y más adelante: “De una forma general, hay que distinguir cada vez entre el fundamento ontológico (o la

trascendental - principio empírico, nos parece que, en el contexto de *Diferencia y repetición*, el *sentido común* operaría como *principio trascendental*<sup>16</sup> -calcado de lo empírico- de la *Imagen* en la medida en que es la instancia legisladora que opera como principio de distribución, selección y atribución. De este modo, opera como principio de la colaboración de las facultades entre sí, esto es, como *concordia facultatum*: es necesario que las facultades se relacionen ellas mismas con una forma de identidad del objeto, que no es otra que la forma de lo Mismo (se supone que el objeto es siempre el mismo). Pero, simultáneamente, esa forma de identidad del objeto (la “mismidad” del objeto) requiere estar fundada en la unidad de un sujeto pensante (el Yo [*Je*] pienso) quien es seleccionado como facultad soberana que gobierna y organiza, cuya atribución principal es la de dar unidad y continuidad a la representación. Tanto en Descartes como en Kant, el Yo [*Je*] pienso no es otra cosa que el fundamento tanto de la concordancia entre las facultades como del acuerdo entre éstas y la Forma de objeto (forma de lo Mismo) que se refleja en la identidad subjetiva.<sup>17</sup> ¿Cómo la *Imagen* se hará cargo de su relación con lo contingente? Aquí es cuando el *buen sentido*, en tanto *principio empírico*<sup>18</sup>, se pone en acto al determinar la justa medida del aporte de las facultades en cada caso para los yo [*moi*] empíricos que correspondan.

Finalmente, diremos que la *Imagen* compone un sistema cerrado de reconocimiento que garantiza las condiciones de la representación mediante la mutua implicancia de ambos principios, en la medida en que uno está calcado del otro, de tal modo que el objeto formal cualquiera solo se exterioriza en acto, cualificado de tal o cual modo, en el plano empírico y, al mismo tiempo, la cualificación opera siempre y cuando el objeto formal y su forma de identidad estén supuestos en un plano de interioridad trascendental que organiza todo el mundo de la representación.

---

Tierra), el principio trascendental (o la distribución de la tierra) y el principio empírico (la administración de un territorio o de un dominio).” (Lapoujade, p. 33)

<sup>16</sup> “El principio actúa como principio de distribución, de selección y de atribución. Es la instancia legisladora del fundamento, la cual selecciona entre las pretensiones, distribuye el derecho, y confiere una legitimidad en función de la cual son atribuidas tierras o dominios.” (Lapoujade, p. 33)

<sup>17</sup> “Se supone que el pensamiento es naturalmente recto porque no es una facultad como las otras, sino que, relacionado con un sujeto, es la unidad de todas las otras facultades, que son sólo sus modos, y que él orienta en la forma de lo Mismo en el modelo del reconocimiento” (DR p. 208)

<sup>18</sup> “Finalmente está el principio empírico que tiene por función regir el dominio, una vez atribuido; es regidor o administrador de hecho. Si el poder del principio trascendental es legislativo, el poder del principio empírico es ejecutivo.” (Lapoujade, p. 33)

La lógica de un interior/exterior es uno de los pilares que sostiene todo el edificio metafísico al que Deleuze está haciendo temblar. Por un lado, la presunción de existencia de una “realidad exterior” en el sentido de un “mundo verídico”, idéntico a sí y pasible de ser conocido por y para el pensamiento; por otra parte, la presunta interioridad que el pensamiento mantiene consigo mismo y que le permitiría ser idéntico a sí y conforme a la verdad. Ambas pretensiones montan el cliché de la metafísica occidental como ciencia de los primeros principios o ciencia del ser en cuanto tal. Es justamente esta dualidad la que Deleuze quiere desmontar al recusar la doble trascendencia del objeto respecto del pensamiento y del pensamiento respecto de su objeto.

Por el contrario, cuando el pensamiento afirma el *encuentro* contingente con el afuera, no hace otra cosa que extraer de esa relación su necesidad y no de una pretendida afinidad entre una interioridad y una exterioridad que coincidirían en la forma. La necesidad del pensamiento no viene de ninguna otra parte que de la violencia de las fuerzas contingentes que nos fuerzan a pensar<sup>19</sup> y ese encuentro no sucede yendo de un plano interior a uno exterior y viceversa; sucede en el mismo plano de inmanencia en el que la heterogeneidad de las fuerzas se encuentran; dicho de otro modo: son las múltiples fuerzas en su encuentro contingente, las que componen ese plano de inmanencia. En medio de la inmanencia, la filosofía ha construido la Imagen del pensamiento como una especie de imperio -el orden de la interioridad subjetiva- dentro de otro imperio -el aparente caos del mundo exterior.

Extraigamos, para lo que sigue, un corolario de este “culto a la interioridad”<sup>20</sup> contra el cual Deleuze estaría pensando: En la medida en que se comprende la exterioridad como el producto final de una mediatización por parte de una interioridad -que vendría, en definitiva, a confirmar su legitimidad, su derecho a la existencia-, entonces, hay que admitir que la relación con un afuera radical, ese *encuentro* que Deleuze reclamará como necesario para que el pensamiento pueda germinar, quedaría totalmente denegado.

---

<sup>19</sup> “Lo primero en el pensamiento es la fractura, la violencia, el enemigo; y nada supone la filosofía, todo parte de una misosofía. No se debe contar con el pensamiento para sentar la necesidad relativa de lo que piensa, sino por el contrario con la contingencia de un encuentro con lo que fuerza a pensar, para levantar y erigir la necesidad absoluta de un acto de pensar, de una pasión de pensar.” (DR, p. 215)

<sup>20</sup> “[El culto a la interioridad] siempre ha constituido el principio de la filosofía. [...] Lo que confiere su estilo a la filosofía es que la relación con lo exterior siempre está mediatizada por y en una interioridad. [...] Así, conectar el pensamiento con el exterior, eso es lo que, literalmente, nunca han hecho los filósofos.” (ID, p. 325)

Abrirnos paso hacia ese afuera de la representación, hacia lo *noumenal* diríamos en términos kantianos; desactivar el reconocimiento, neutralizar el mecanismo de familiarización de lo Otro para entrar en relación con lo infamiliar *en tanto infamiliar*: este es el primer gesto, creemos, de un pensamiento que desea liberarse de los cuatro grilletes<sup>21</sup> de la representación que lo disciplinan. Ahora bien, se debe estar al tanto de no estar rehabilitando la lógica interior/exterior propia de la representación en este gesto. No se trataría de poner de un lado lo familiar y del otro lo infamiliar (sea lo que sea que se ponga en uno u otro lado); tampoco se trataría de entrar en un “proceso de doble (in)familiaridad” en el que simplemente lo familiar se transforma en infamiliar a la vez que lo infamiliar deviene familiar<sup>22</sup>. En ambos casos, lo que se mantiene es precisamente la lógica interior/exterior, forma/contenido, es decir, nos mantenemos fieles a la tradición. Por el contrario, nos parece que la operación crítica deleuzeana nos hace ver que toda interioridad no es más que la articulación de un conjunto artificialmente bloqueado o cerrado, un pliegue *de y en* la inmanencia del afuera, en definitiva, un tipo de *montaje*; y que toda forma no es más que un *corte instantáneo* de una metamorfosis. Cuando experimentamos esa metamorfosis lo que queda abolido es justamente la idea de que la forma sería trascendente respecto del contenido. La metamorfosis deleuzeana arrastra a la forma y al contenido en una pura expresión mutante.

Toda vez que se piense la relación entre pensamiento y verdad con recurso a algún tipo de trascendencia, se niega y oblitera la posibilidad del *encuentro*, la posibilidad de ser afectados por el afuera de la representación, la posibilidad de pensar de otro modo. Esto comporta una consecuencia política para cualesquiera que sean las fuerzas vigentes en el poder.<sup>23</sup> Siempre que se tenga al pensamiento como mera facultad abstracta, se lo separa de su potencia, relegándolo a la simple reflexión de los datos de la representación y, por lo tanto, se lo mantiene totalmente amansado, servil y reproductivo respecto del orden de dominación que se

---

<sup>21</sup> “Cuádruple grillete donde solo puede ser pensado como diferente lo que es idéntico, parecido, análogo y opuesto; *siempre es en relación con una identidad concebida, con una analogía juzgada, con una oposición imaginada, con una similitud percibida que la diferencia llega a ser objeto de representación.*” (DR, pp. 213-4)

<sup>22</sup> “Este proceso cruzado de doble (in)familiaridad se inscribe hegemónicamente en el lenguaje cotidiano, el cual conserva los mismos nombres para referir entidades que han cambiado completamente: la guerra, el Estado, la política, el trabajo, el derecho, la comunidad, el pensamiento, el pueblo... y podríamos continuar con el léxico completo.” (Thayer, 2006, pp. 9-10)

<sup>23</sup> Dice Deleuze, con resonancias Nietzscheanas: “Fenómeno turbador: lo verdadero concebido como universal abstracto, el pensamiento concebido como ciencia pura no han hecho nunca daño a nadie. El hecho es que el orden establecido y los valores en curso encuentran constantemente en ello su mejor apoyo” NF p. 147

haya apropiado de las fuerzas para imponer sentidos y valores acordes a su dominación. En ese sentido, el exponer al pensamiento al encuentro con fuerzas que lo violentan es ya en sí mismo un gesto político en la medida en que es un acto de resistencia frente a su domesticación.

## ***2. Desfundación y nueva imagen del pensamiento***

Como podemos ver, el vínculo *a priori* entre pensamiento y verdad hace visible la pretensión al fundamento y al “buen” comienzo. La filosofía reclama para sí un punto de partida originario que la distinga de todo lo que ella no es. El verdadero comienzo exige la eliminación de los presupuestos, sin embargo, es en este gesto en el que hay que detenerse, pues, aunque se comience de un concepto que no presuponga ningún otro, igualmente se presuponen supuestos de otro orden, ya sea implícitos, prefilosóficos o preconceptuales, que se apoyan, en última instancia, en el sentido común, como hemos visto. De este modo, seleccionando opiniones universales<sup>24</sup>, la filosofía ha pretendido alcanzar su comienzo.

---

<sup>24</sup> Tal como señala Zourabichvili: “El pensamiento que funda forma un círculo con la opinión, que él pretende superar y conservar a la vez; por lo tanto, no logra otra cosa que reencontrar o reconocer la doxa” (Zourabichvili, 2004, p. 25). Podemos mencionar como ejemplos de dichas «opiniones universales» que Deleuze rechaza al «ser empírico, sensible y concreto» en Hegel, la «Urdoxa» en Husserl, la «comprensión pre-ontológica» en Heidegger.

Sin embargo, para Deleuze el pensamiento no puede comenzar fundando, sino, más bien, con una *universal desfundación o desfundamentación*<sup>25</sup>. Si en Deleuze hay una crítica al fundamento, ésta se da sin renunciar a él, sino por el contrario, profundizando en él. Se mantiene el problema del fundamento, *en tanto problema*, con el fin de excederlo hasta *lo sin fondo*. Hay algo aberrante en la pregunta por el fundamento y es que nos remonta hacia su abismo, hacia esa desfundamentación que inevitablemente arrastra consigo todos los conceptos y elementos que se coordinaban para componer la *Imagen*. Y si Deleuze se interesa por el principio de razón es justamente porque es inseparable de un “ir más allá de sí”, de un “excederse a sí mismo infinitamente” hacia las profundidades de lo sin fondo o de lo sin razón. Es en ese ejercicio del pensamiento, en su hundimiento, que podrá aflorar una crítica del valor de verdad y de la verdad como valor, de la que pueda nacer otro concepto de verdad.

Por tanto, no habría que caer en el error de pensar que Deleuze es un escéptico radical que duda de todo comienzo, ya que justamente la universal desfundación, este remontarse hacia las profundidades de lo sin fondo, se conciliará con otra idea de comienzo, mucho más radical que la idea de fundamento: “De todo esto se puede concluir que no hay verdadero comienzo en filosofía, o más bien que el verdadero comienzo filosófico, es decir la Diferencia, ya es en sí misma Repetición.”<sup>26</sup> Pero, ¿Qué significa que la Diferencia sea el verdadero comienzo? ¿No se podría objetar que ella es también una especie de presupuesto y que, por lo tanto, Deleuze habría simplemente retroyectado la cuestión del presupuesto y del fundamento en un emplazamiento distinto?

Si Deleuze recurre al fundamento, en tanto desfondamiento, no es para ir en busca de nuevas profundidades en las que fundar una pretensión, sino porque le interesa la producción de nuevas superficies. Es por eso que después de *Diferencia y repetición* abandonará la noción de desfundación, por estar ligada justamente a estas nociones de fundamento y profundidad. Desde *Lógica del sentido* en adelante tomarán más importancia nociones como superficie, campo y plano (plano de consistencia, plano de inmanencia, campo trascendental).<sup>27</sup> Hay un

---

<sup>25</sup> El término en francés que Deleuze ocupa es *effondement*, y alude tanto a la exclusión de la idea de fundamento o fundación, como a la exclusión de la idea de fondo.

<sup>26</sup> DR, p. 201

<sup>27</sup> “(...) mi libro *Diferencia y repetición* aspiraba aún, pese a todo, a una especie de altura clásica e incluso a una profundidad arcaica. El esbozo de una teoría de la intensidad que yo presentaba en ese libro estaba marcado por una profundidad, ya fuera falsa o verdadera: la intensidad aparecía como algo que surge de las

cambio de coordenadas que no es simplemente metafórico, pues define dos imágenes del pensamiento muy concretas; la primera, ligada a una cierta *verticalidad*, ya la conocemos, se trata de la Imagen dogmática; la otra, ligada más bien a una *horizontalidad* la llamaremos provisionalmente imagen *genealógica* del pensamiento. La verticalidad del fundamento -aun cuando se hunde en las profundidades de lo sin fondo-, no pone en cuestión la relación jerárquica entre dos dimensiones, una que organiza a la otra: si bien el fundamento es aquello que está al inicio, también es lo que está por encima, en una dimensión superior a lo que funda. En este sentido, se podría plantear que entre el fundamento y lo fundado hay una relación moral desde la que se fundan dualidades como: lo alto y lo bajo, lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, etc. Un pensamiento que comienza por ahí corre el riesgo de reproducir todas las categorías morales que implícitamente sostienen el orden de la representación.

Por otra parte, como decíamos, si bien es desde *Lógica del sentido* en adelante que comienzan a aparecer explícitamente las nociones de plano y de superficie, podemos notar que ya en *Nietzsche y la filosofía* estaban presentes implícitamente, sobre todo en la noción de genealogía<sup>28</sup> que Deleuze elabora a partir del texto nietzscheano. Allí se plantea que la genealogía no trata de remontarse verticalmente hasta la “fuente originaria” de los valores, con el fin de encontrar *el* fundamento de todas nuestras valoraciones. Genealogía, en la lectura de Deleuze, significa que el origen de los valores es inseparable de las valoraciones de las que proceden, no de un supuesto fundamento trascendente. Pero esas valoraciones son el acto de una operación crítica y creadora que Deleuze llamará *evaluación* y que será el elemento diferencial de los valores. Ahora bien, este elemento diferencial, crítico y creador, no se encontraría separado del *plano de inmanencia* de las relaciones de fuerzas en el que se desenvuelve. Por el contrario, sería totalmente inmanente a este plano plural de las fuerzas,

---

profundidades (...) En *Lógica del sentido* la novedad, para mí, consistía en aprender algo de las superficies. Las nociones eran las mismas (...) pero se reorganizaban siguiendo esta dimensión.” (DRL, p. 74).

<sup>28</sup> “Genealogía quiere decir a la vez valor del origen y origen de los valores. Genealogía se opone tanto al carácter absoluto de los valores como a su carácter relativo o utilitario. Genealogía significa el elemento diferencial de los valores de los que se desprende su propio valor. Genealogía quiere decir pues origen o nacimiento, pero también diferencia o distancia en el origen.” (NF, p. 9)

como una fuerza más que a la vez que destruye los valores establecidos, crea valores nuevos.<sup>29</sup>

Deleuze nos advierte sobre la falsa alternativa que nos impone tener que elegir entre la trascendencia y el caos, entre la necesidad como verdad preexistente y la absoluta ausencia de necesidad y verdad. Es por esto que el pensamiento en Deleuze reclamará otro comienzo y otras condiciones: repitiendo el gesto nietzscheano del martillo, el pensamiento deleuzeano operará como una destrucción de la *Imagen*, inseparable de una creación. Pensar no será otra cosa que la producción de este devenir crítico y creador del pensamiento, o lo que es lo mismo, la “génesis del acto de pensar en el pensamiento mismo.”<sup>30</sup> De este modo, Deleuze postulará una *nueva imagen del pensamiento*, una imagen que no es anterior ni interior respecto de lo que piensa y de su potencia, sino, la elevación del pensamiento a su *enésima* potencia, afirmación del afuera *inmanente* de las relaciones de fuerzas en las que ella misma está cogida como una fuerza más, pero una fuerza mutante y disruptiva, que avanza por el medio, en la inmanencia de todas las mediaciones.

Es allí, en el encuentro con aquello que lo fuerza a pensar<sup>31</sup> que el pensamiento se constituye como *plano de inmanencia* en el que orienta sus fuerzas.<sup>32</sup> La relación, entonces, entre el pensador y lo pensado surge de un encuentro cuyo azar coincide con su necesidad, pues ya no depende de ninguno de los dos términos, ni del pensador y su supuesta “buena voluntad”, ni de lo pensado en tanto verdadero. En este sentido, un encuentro es un acontecimiento, una

---

<sup>29</sup> “La crítica no es una re-acción del re-sentimiento, sino la expresión activa de un modo de existencia activo: el ataque y no la venganza, la agresividad natural de una manera de ser, la maldad divina sin la que no se podría imaginar la perfección. Esta manera de ser es la del filósofo, porque se propone precisamente manejar el elemento diferencial como crítico y creador, o sea, como un martillo.” (NF, pp. 9-10)

<sup>30</sup> DR, p. 215

<sup>31</sup> “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” (PS p. 146). “Un pensamiento que se enfrenta a fuerzas exteriores en lugar de recogerse en una forma interior, que actúa por etapas en lugar de formar una imagen, (...) un pensamiento-problema en lugar de un pensamiento esencia o teorema, un pensamiento que recurre a un pueblo en lugar de tomarse por un ministerio” (MM p. 383)

<sup>32</sup> “El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento.” (QF p. 41)

relación en tanto exterior a sus términos<sup>33</sup>, no reductible a su actualidad, sino, abierta a una metamorfosis que excede los estados de cosas. Cuando el pensamiento acontece como encuentro se abre a una potencia de creación que es siempre singular, que no llega nunca a obra ni a producto final; se trata cada vez de un nuevo comienzo que no llega a obra, ni a resultado final alguno. Es desobra, devenir, creación.

---

<sup>33</sup> En la clase VII del segundo volumen de las clases sobre cine, Deleuze plantea lo siguiente respecto de las relaciones: “El mundo está hecho de exterioridad radical. Es un conjunto cuyas partes son irreductiblemente exteriores unas a otras, es decir, cuyas partes no serán totalizables. Es un mundo de pedazos y trozos (...) y entre dos pedazos hay relaciones. Y puede ser que en última instancia no haya términos, que no haya más que paquetes de relaciones. Lo que ustedes llaman un término es un paquete de relaciones. Cada uno de ustedes es un paquete de relaciones. Están en camino de disolver la sustancia, las cosas, etc. A un nivel medio se dirá que hay relaciones que son exteriores a sus términos, y a un nivel mucho más profundo se preguntarán si es que hay términos o es que hay paquetes de relaciones variable. Todo es posible. Es fantástico.” (C2, p. 153). Ahora bien, lo que Deleuze aporta a esta lógica de las relaciones que extrae del empirismo inglés, específicamente de Hume, es su lazo con el devenir: las relaciones, siendo exteriores a sus términos, no cambian sin que los términos cambien. Dicho de otro modo: al cambiar al menos uno de los términos, la relación muta. Deleuze dice que no podemos pensar las relaciones con independencia de un devenir, al menos, virtual o posible. Entonces, además de ser exterior a sus términos, la relación siempre es transitiva, transitoria, inseparable de una metamorfosis, de un cambio posible o virtual en cada instante.

### ***3. Inversión del platonismo: simulacro y potencias de lo falso***

Antes de entrar de lleno en los textos sobre cine, nos interesa tomar en consideración algunos aspectos de la lectura deleuzeana de Platón que desprenderemos del texto *Simulacro y filosofía antigua* recogido como anexo en *Lógica del sentido*. Estos aspectos nos parecen relevantes para su construcción del concepto de imagen, pues, en los años ochenta, en el contexto de los estudios sobre cine, serán retomados y reelaborados con miras a la elaboración del concepto de imagen-tiempo.

\*\*\*

La buena voluntad del pensador y su afinidad con la verdad; el reconocimiento y la presunción de una realidad exterior y verídica en sí misma; la cuestión del método verídico que rectifica el camino hacia la verdad y, por último, la pretensión al fundamento y al verdadero comienzo: reconocemos inmediatamente, en estos puntos que hemos resumido, temas que remiten inevitablemente al pensamiento platónico y que fundarán todo el ámbito de la representación que enquistará la tradición del pensamiento occidental.

La filosofía de la representación que hemos caracterizado más arriba es inseparable del pensamiento platónico, tanto así que se podría decir que deriva de este. El modelo platónico de los tres elementos -modelo, copia y simulacro- de algún modo sienta las bases de la metafísica occidental y de lo que Deleuze ha llamado Imagen dogmática del pensamiento. De allí que el pensador francés tenga gran interés y gran admiración por el filósofo griego. Antes de comenzar, hay que advertir que la lectura deleuzeana de Platón está fuertemente influenciada por Nietzsche, cuestión que se hace evidente en el gesto de la inversión que recorre el texto, pero también, en cuanto notamos que la noción de potencia de lo falso -que extraeremos de la lectura deleuzeana de Platón- es muy cercana a la voluntad de potencia nietzscheana (lo veremos).

¿Qué quiere decir invertir el platonismo? Quiere decir leer en Platón las motivaciones de su pensamiento, aquello que lo aporrea y lo fuerza a pensar, lo que en términos nietzscheanos significa: descubrir el elemento diferencial del que proceden sus valores y sus Ideas. De este modo, siguiendo a Nietzsche, Deleuze interpreta la teoría platónica de las Ideas menos como una teoría sobre las verdades eternas, que como un gran cuadro sintomático cuyo sentido remite al conjunto de fuerzas que lo producen. Es bajo esa óptica que Deleuze leerá el

pensamiento de Platón como una voluntad de selección que producirá la diferencia entre dos dimensiones: un ámbito de “lo original” y un ámbito de las “copias”<sup>34</sup>

Sin embargo, la pregunta que anima la indagación de Deleuze no es tanto *¿Qué es?* (*¿Qué es la Idea?*), sino más bien, *¿Quién?* (*¿Quién pretende la Idea?*). En este sentido, el pensador francés identifica una “dialéctica de la rivalidad” en el pensamiento platónico. La selección se llevaría a cabo por la operación conjunta del método de división y del mito. Por un lado, el método de división, lejos de consistir en la división de un género en especies, consistiría precisamente en “seleccionar linajes, distinguir pretendientes” para poder escoger al verdadero pretendiente de los falsos. Por otro lado, el mito entregaría un criterio selectivo que permitiría erigir un modelo con el que puedan ser juzgados. En el *Sofista*<sup>35</sup> Platón pone a operar la lógica de la división con el fin de seleccionar, dentro de “las artes de producción de la imagen”, entre íconos (*eikon*) y simulacros (*phántasma*). Toda esta operación conjunta no cumpliría otra función que la de producir la diferencia entre estos dos tipos de imagen, una bien fundada, la otra, sin fundamento alguno.<sup>36</sup>

De este modo, el orden de la representación que Platón crea se sostiene sobre la dualidad modelo-copia, mediante una semejanza interior y espiritual que haría de la *copia-ícono* una imagen a la medida de la Idea. El buen pretendiente funda su pretensión en el modelo, quedando toda diferencia controlada y anulada bajo los marcos de “lo Mismo”. Por otro lado, el *simulacro-fantasma*, en tanto que diferencia de la diferencia, quedaría descartado y desterrado del suelo fundante del modelo, exiliado de la *polis*, por estar demasiado lejos de la verdad, sumido en la desemejanza que amenaza con desestabilizar el orden.

---

<sup>34</sup> “(...) el motivo de la teoría de las Ideas debe ser buscado por el lado de una voluntad de seleccionar, de escoger. Se trata de producir la diferencia. Distinguir la «cosa» misma y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro.” (LS p. 255)

<sup>35</sup> Sof. 235d-236c

<sup>36</sup> “Las *copias* son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los *simulacros* están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales. Es en este sentido que Platón divide en dos el dominio de las imágenes-ídolos: por una parte, las *copias-íconos*, por otra los *simulacros-fantasmas*. Podemos entonces definir mejor el conjunto de la motivación platónica: se trata de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, más aún, las copias siempre bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la superficie y se «insinúen» por todas partes.” (LS p. 258)

Así, quedaría al descubierto la motivación platónica: la producción de la diferencia entre las imágenes a partir de su participación respecto del modelo, allí donde “participación” nombra la relación de armonía interna entre el modelo y la “buena copia”. De este modo, la imagen-simulacro no participa de la Forma en la medida en que conlleva una desarmonía interna que desconfigura la Bella y Buena organización de la República. Por este motivo era necesario acorrallar y denunciar al sofista en tanto productor de simulacros.

La operación deleuzeana consiste en hacer visible las herramientas teóricas con las que Platón *pretende* legitimar y dar primacía a su discurso filosófico frente a los demás discursos que circulan en la *polis*. Pero más profundamente, la operación de inversión muestra cómo esas herramientas son funcionales a la Imagen dogmática del pensamiento, de la que hemos hablado anteriormente. Será la noción de simulacro, que Deleuze extrae del propio discurso platónico, la que expone a la Idea como imagen construida con el fin de legitimar una motivación, una voluntad profunda de imponer el orden de representación de la imagen dogmática.

Lo que le interesa a Deleuze es mostrar que es el mismo esquema platónico el que depende de la potencia infamiliar del simulacro, de esa “desarmonía interna” que Deleuze llamará *potencia de lo falso*. En la medida en que el simulacro es pura diferencia, su pretensión no se funda en un plano trascendente, su semejanza, desequilibrante e inarmónica, no se funda en una identidad distinta, es sin identidad, solo *se* diferencia. De este modo, impugna y subvierte tanto al modelo como a la copia. Así, con el fin de distinguir el verdadero discurso filosófico del falso discurso del sofista, la pretensión de Platón ha sido elevar la filosofía a una trascendencia que garantice y legitime su verdad, más allá del plano inmanente en el que la multiplicidad de fuerzas simulacrales se confrontan y diferencian. Sin embargo, la conclusión paradójica a la que llega Deleuze será que la trascendencia de la Idea y todo el orden de representación que funda, no es otra cosa que un efecto de simulacro, un efecto del juego de máscaras que las potencia de lo falso montaron.

Deleuze desplaza la noción negativa de simulacro, que lo hace depender del modelo trascendente, para descubrir en ella un potencial de creación<sup>37</sup>. Así, podríamos decir que en la

---

<sup>37</sup> “Pero el falso pretendiente no puede llamarse falso en relación a un supuesto modelo de verdad, tampoco de la simulación puede decirse que es una apariencia, una ilusión. La simulación es el fantasma mismo, es decir, es el efecto del funcionamiento del simulacro en tanto maquinaria, máquina dionisiaca. Se trata de lo falso como potencia, Pseudós, en el sentido en que lo dice Nietzsche: La más alta potencia de lo falso. Al

lectura deleuzeana de Platón, el simulacro ya no nombra el último grado de degradación de la Idea, la mera apariencia; ni la Idea nombra el modelo trascendente de lo Mismo que funda la verdad. A contrapelo de esto, el simulacro o la imagen, su funcionamiento “maquínico dionisiaco”, remueve toda jerarquía ontológica, horada todo modelo trascendente, desordena todo reparto originario. Pero esto solo alude al reverso *crítico-destructivo* de su diferencia. Habría un anverso *creador*, totalmente necesario e inseparable de su reverso crítico, que se expresa como *distribución nómada*<sup>38</sup>, como *espacio liso*<sup>39</sup>, como *plano de inmanencia* en el que se juegan encuentros y distribuciones de fuerzas, afectos e intensidades, todo un campo problemático de relaciones insólitas e inusitadas, siempre singulares, que emerge *como* creación, y en ese sentido, como génesis de una imagen del pensamiento, ya no dogmática, sino, *metamórfica*.<sup>40</sup>

La noción de *potencia de lo falso* que Deleuze extrae de su inversión del simulacro platónico será retomada y retrabajada en el segundo volumen de los estudios sobre cine, a propósito de la *Imagen-tiempo*. Pero antes de llegar a este concepto, será necesario mostrar cómo es que Deleuze, esta vez de la mano de Bergson, elaborará la noción de imagen-movimiento, en la que el movimiento mantiene subordinado al tiempo, para luego mostrar la insubordinación del tiempo respecto del movimiento, lo que supone la aparición de la imagen-tiempo.

---

subir a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) lo Mismo, lo Semejante, el modelo y la copia. Él vuelve imposible el orden de las participaciones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía. Constituye el mundo de las distribuciones nómadas y las anarquías coronadas.” (LS p. 264)

<sup>38</sup> “(...) una distribución que debemos llamar nómada, un nomos nómade, sin propiedad, cercado ni medida. (...). Es una distribución de errancia y aun de «delirio» en la que las cosas se despliegan sobre toda la extensión de un Ser unívoco y no repartido. No es el ser el que se distribuye según las exigencias de la representación, sino que todas las cosas se reparten en él en la univocidad de la simple presencia (el Uno-Todo)” (DR p. 73)

<sup>39</sup> “El espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. Spatium intenso en lugar de Extensio. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades. Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos.” (MM p. 487)

<sup>40</sup> La metamorfosis es deformación de las formas que no se estabiliza nunca en una forma última (no tiene teleología). En ese sentido no es transformación porque no se trata del pasaje de una forma a otra, sino justamente del puro pasaje en tanto “variación continua de la cualidad”.



## **Capítulo 2**

### **La Imagen-movimiento**

## 1. El plano de inmanencia de las imágenes-movimiento: la universal variación

Comencemos por segunda vez, esta vez, con una pregunta: ¿Por qué Deleuze se vuelca hacia el cine a principios de los años ochenta? ¿Por qué dedica tres años y medios -desde fines de 1981 a principios del 1985-, exclusivamente a la relación cine-filosofía en sus seminarios? Desde ese trabajo universitario va a salir la materia prima para los dos volúmenes de los estudios sobre cine: *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo*. Recordemos que un par de años antes ya había entrado relación con la música, por ejemplo, con Guattari en *Mil Mesetas* y luego, con la pintura en *Lógica de la sensación*, libro que también tuvo como materia prima las clases que la editorial Cactus publicó bajo el nombre de *Pintura: el concepto de diagrama*.

Debido a que este interés por las artes habría tomado el “protagonismo” del pensamiento deleuzeano hacia fines de los setenta y en los años ochenta, algunos comentaristas han bautizado a este periodo como la etapa “estética” de Deleuze, etapa que parece estar coronada por los dos estudios sobre cine. Más allá del debate acerca de si son o no necesarias, útiles o estratégicas las periodificaciones, creemos que aplicar el adjetivo de “estético” a un momento del pensamiento de Deleuze es, por lo menos, impreciso pues, pensamos que con ello se estaría reduciendo la estética a una teoría de las artes<sup>41</sup>, cuestión de la que el pensador francés toma distancia en la medida en que no busca fundar un territorio teórico autónomo para las artes, ni determinar los principios de la experiencia estética en general.

Por el contrario, las motivaciones de Deleuze deben buscarse en otra parte. Y es que pareciera ser que, para el pensador francés, el encuentro entre la filosofía y las diferentes artes acontece singularmente, motivado por problemas distintos en cada caso, de tal modo que, no puede calcarse lo mismo para la música, la pintura o el cine. No obstante, pensamos que, si hay un problema común que recorre todos estos encuentros entre filosofía y cine, filosofía y música, filosofía y pintura, este no es otro que el problema de la génesis o creación.<sup>42</sup> Bajo el hilo de

---

<sup>41</sup> Es decir, la estética en tanto “disciplina filosófica a través de cuyos predicados sobre lo bello, lo sublime y el arte se discierne un peculiar tipo de juicio o experiencia subjetiva sobre los fenómenos.” (Casanova, 2016, p. 7)

<sup>42</sup> “Digo que hago filosofía, es decir, que intento inventar conceptos. Cuando digo que ustedes hacen cine, ¿qué hacen ustedes? Lo que ustedes inventan no son conceptos -no es su oficio- sino bloques de movimiento/duración. Si se fabrica un bloque de movimiento/duración, quizá se haga cine. (...). El cine cuenta historias con bloques de movimiento/duración. La pintura inventa un tipo de bloques de un tipo completamente distinto. No son bloques de conceptos ni tampoco de movimientos/duración, sino bloques de líneas/colores. La música inventa otro tipo de bloques, también particulares.” (DRL, p. 282)

esta cuestión es que deseamos dibujar, en el presente capítulo, el movimiento que va desde la génesis de la imagen-movimiento hasta su crisis. Si bien es cierto que ese nacimiento y esa crisis están ligadas -de algún modo que habrá que explicar- a determinadas fechas y acontecimientos, que permiten montar algo así como un marco histórico, cronología e incluso una narración en la que se desenvolvería la “vida de la imagen-movimiento”, su “esplendor y su caída”; también es cierto que, esa cronología, esa narración, ese “drama” es lo que precisamente también será puesto en crisis o en cuestión. Si hay una historia del cine en Deleuze, se trata más bien de una historia natural en la que proliferarán las tablas de clasificación de imágenes y signos. Es por ello que pondremos más atención a las operaciones del pensamiento de Deleuze, al modo en como construye los campos problemáticos en el que se distribuyen las fuerzas que producirán las respectivas génesis de las imágenes y signos de las que seremos testigos.

\*\*\*

El concepto de imagen-movimiento (junto con todos los otros conceptos que van ligados a este: percepción, afección, acción, tiempo) que Deleuze producirá en los dos estudios sobre cine es un desplazamiento del concepto de imagen que Bergson desarrolla en *Materia y memoria*. Se diría, en un tono caro a *Diferencia y repetición*, que *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo* repiten *Materia y memoria*, es decir, lo elevan a su enésima potencia, que no sería otra que la imagen cinematográfica que comenzaremos a vislumbrar.

Sin embargo, el propósito de ese libro publicado a fines del siglo XIX, nada tenía que ver con el cine, que recién comenzaba a gestarse, sino más bien surgía como grito de guerra frente a la crisis de la psicología clásica, que se acusaba incapaz de resolver la problemática relación entre imagen y movimiento<sup>43</sup>. Frente a este estado de la cuestión, tanto el pensamiento de Bergson como el de Husserl reaccionaron, ambos bajo dos consignas distintas: Husserl y su consigna “toda conciencia es conciencia *de* algo” y Bergson con su grito “la conciencia *es* algo”. Ambos van a intentar superar el dualismo entre el materialismo y el idealismo: el materialismo “queriendo reconstruir el orden de la conciencia con puros movimientos

---

<sup>43</sup> La psicología clásica, como la presenta Deleuze, estaba presa del dualismo entre un materialismo y un idealismo. Ambas corrientes de pensamiento confluían en una misma concepción de las imágenes como estados cualitativos inextensos internos a la conciencia y de los movimientos como estados cuantitativos extensos exteriores en el espacio.

materiales” y el idealismo queriendo reconstruir “el orden del universo con puras imágenes en la conciencia.”<sup>44</sup>

Según Husserl, no habría que comenzar ni desde una conciencia pura, ni desde una pura materialidad. El punto de partida que la fenomenología reclama como legítimo serían las condiciones de la “percepción natural”. Estas condiciones definen un *anclaje* existencial bajo determinadas formas sensibles, que estructuran y organizan el campo perceptivo de una conciencia intencional puesta en situación, un *ser en el mundo*.<sup>45</sup> Sin embargo, para Deleuze el problema que marca su distancia con la fenomenología es justamente este *anclaje* que organiza en torno a sí las imágenes. Si bien la *intencionalidad* se define por la pertenencia recíproca entre conciencia y objeto (toda conciencia es conciencia *de* algo), esto no obsta para que se siga manteniendo cierto privilegio de la conciencia por sobre el plano de los objetos o de las imágenes. Es justamente ese privilegio de una facultad centralizadora de las imágenes, aunque sea existencial, el que Deleuze busca deshacer, puesto que allí se estaría reproduciendo nuevamente el modelo del reconocimiento y la lógica de la representación.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> IM, p. 87

<sup>45</sup> La fenomenología aborda la cuestión de la percepción por fuera del dualismo sujeto-objeto clásico (de raigambre kantiana), es decir, rechaza la idea de una interioridad o una conciencia-sujeto de la percepción que tendría por función conocer un mundo objetivo exterior que se le enfrenta. De este modo, existiría una relación originaria y antepredicativa entre sujeto y mundo que tendría su enclave en la “conciencia natural” en tanto “anclaje en el mundo” o “medio general de tener un mundo”. En este sentido, la conciencia, en tanto que apertura al mundo, sería el sujeto de una percepción que estaría siempre puesta en situación, conciencia intencional bajo unas coordenadas existenciales, inmersa en una red afectiva de vivencias y significaciones, en un sistema de sentido (La comprensión heideggeriana del Dasein como In-der-welt-sein en *Ser y tiempo* es deudora, en este sentido, de la fenomenología husserliana). Además, sobre la relación entre Deleuze y la fenomenología que, por supuesto excede nuestra investigación, nos parece interesante esta observación que hace Éric Alliez: “Husserl es, después de Kant, el último griego. Y no es poca cosa que filosofías tan diferentes como las de Derrida, Foucault y Deleuze tengan la “deconstrucción” de la fenomenología como punto de partida común. Necesariamente tienes que liberarte de la fenomenología y producir una crítica de ella para poder pensar la verdad como producción en vez de pensarla como adecuación bajo la regla de reconocimiento y universalización de la *doxa*. ¿Y cómo no se iban a transformar las nociones de “sujeto” y de “historia”? Un retorno a Nietzsche, pues, pero ante todo un redescubrimiento de las posiciones (*stakes*) ontológicas del bergsonismo, puesto que Bergson fue el primero que demolió el movimiento que había llevado a la filosofía de Kant a Husserl” (Alliez, Éric, “Questionnaireon Deleuze” en *Theory, Culture & Society* vol. 14, n° 2, mayo de 1997, p. 84.)

<sup>46</sup> “Se cambió el estatuto de las coordenadas para convertirlas en anclajes existenciales, se cambió el estatuto de las formas para convertirlas en formas inmanentes o sensibles que remiten a la organización de un campo perceptivo puro que no remita a nada inteligible. Se cambió todo eso, pero se continúa reconstituyendo a la manera antigua, con coordenadas y formas. Desde ese momento, forzosamente toda conciencia es conciencia de movimiento.” (C1, p. 137)

Para la fenomenología (nos dice Deleuze, en referencia a Merleau-Ponty) el cine suprimiría tanto el anclaje del sujeto como el horizonte de su mundo, sustituyendo las condiciones de la percepción natural por unas nuevas condiciones. Y si bien, son justamente esas las condiciones positivas que Deleuze espera encontrar para la imagen-cine, para la fenomenología, en cambio, al mismo tiempo que las reconoce, las rechaza de inmediato en la medida en que el cine haría del mundo un irreal, un relato, es decir, el mundo pasaría a ser su propia imagen, cuestión que por sí misma le niega el privilegio de la centralización de las imágenes a la conciencia intencional. En definitiva, si las condiciones de la imagen-cine tienen más que ver con un *desanclaje* respecto de una conciencia centralizadora, entonces se puede afirmar que las condiciones de la percepción natural que la fenomenología afirma serían precinematográficas en la medida en que le otorgan a la percepción cierto privilegio que hace que el movimiento siga vinculado a *poses* o formas existenciales.

¿Cuáles son las condiciones reales que harían germinar la imagen cinematográfica en tanto tal? Es en *Materia y memoria* que Deleuze parece encontrar el camino hacia esas condiciones. Sin embargo, en primer lugar, señalemos de entrada que en Bergson hay una condena de la imagen cinematográfica, del mismo modo y por el mismo motivo que se rechaza la percepción natural. ¿Cómo entender, entonces, que en su pensamiento puedan hallarse dichas condiciones? En efecto, si es que existe una condena del cine en Bergson es porque se lo emparenta con el modo de proceder de la percepción natural, la intelección y el lenguaje, las que reproducirían la vieja ilusión del movimiento, que incluso estaba presente en la lógica más antigua (las paradojas de Zenón): la reconstrucción del movimiento a partir de una “toma de vistas” de la realidad (cortes inmóviles) que luego se haría desfilarse en una sucesión de tiempo homogéneo, universal y abstracto. Bergson denuncia este procedimiento como un “falso movimiento” justamente en la medida en que parece estar separado de la imagen y añadido a ella en un momento posterior: por un lado, estaría la imagen como corte inmóvil, como una suerte de fotografía detenida en el espacio; y por el otro lado, un movimiento abstracto medido por unidades de tiempo homogéneas. Así, este esquema no expresaría para Bergson la verdadera naturaleza de la imagen y del movimiento.

Será en *Materia y memoria* el lugar en el que Bergson podrá expresar esa verdadera naturaleza que la imagen y el movimiento reclaman. No cabría duda, hay que comenzar

---

postulando un *universo material* como “conjunto de lo que aparece”. Lo que aparece no sería otra cosa que las imágenes *en sí*, esto es, imágenes no referidas ni a un modelo trascendente que las organizaría, ni a un sujeto que se representaría el mundo a través de ellas. En este universo material bergsoniano cada imagen se regiría únicamente por la ley que gobierna el perpetuo movimiento de acción y reacción de unas sobre otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Cada imagen se confunde con sus acciones y reacciones, lo que en otras palabras quiere decir que aún no se puede distinguir entre una “cosa” que actúa y otra “cosa” que reacciona, porque en rigor no hay “cosas”, solo una *universal variación*, vibración cósmica. De este modo, podemos decir con todo derecho que ni las imágenes estarían *en* el interior del cerebro exclusivamente, ni los movimientos se darían en la exterioridad de mi cuerpo exclusivamente, puesto que aún no hay cerebro al que las imágenes puedan relacionarse ni tampoco una interioridad respecto de la cual los movimientos de acción y reacción de las imágenes son exteriores. En la universal variación no existen aún ejes ni centros, ni izquierda ni derecha, ni arriba ni abajo. Se trataría de una identidad absoluta entre imagen y movimiento de la que se concluye su identidad con la materia, pues ésta constituiría el *en-sí* de la imagen sobre un único *plano de inmanencia*.<sup>47</sup>

La última característica del plano de inmanencia es que es también luz: el conjunto de acciones y reacciones es luz que se propaga por todo el universo sin resistencia ni pérdida: líneas o figuras de luz, antes de haber cuerpos o líneas rígidas. La luz se propaga infinitamente, no se le aparece a ningún ojo porque aún no hay ningún ojo que la refleje ni nada que la detenga. Si hay algo así como un ojo, está en las cosas mismas, es decir, en las propias imágenes.<sup>48</sup> Esto constituye otra diferencia con la fenomenología, pues ésta trabaja a partir del aparato metafórico clásico del ojo como conciencia-luz: la materia sería oscuridad, sombra que solo la conciencia-luz vendría a iluminar, a revelar. Bergson, en cambio, invierte el planteamiento clásico, es justamente al revés: Si hay luz, es porque las cosas -las imágenes- mismas son luz; por lo cual podemos decir que la luz está en las imágenes primero y luego en la conciencia, solo en la medida en que la conciencia es una imagen entre las otras. Es interesante destacar, por último, que a partir de estas ideas bergsonianas Deleuze va a plantear

---

<sup>47</sup> “Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento.” (IM pp. 90-91)

<sup>48</sup> “Pero, ¿Cómo no ver que la fotografía, si ella existe, ya está tomada, sacada en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio?” (Bergson, 2006, p. 53).

que la imagen no solamente es algo que se ve, sino que ella misma es vidente. Esta “videncia” de la imagen será singularmente elaborada en el segundo volumen de los estudios sobre cine que serán trabajados más adelante.

Ahora bien, Bergson nos dirá que el plano de la materia es un corte instantáneo del devenir. Esto a primera vista nos complica porque la idea de instantaneidad y de corte implican una idea de inmovilidad y, por lo tanto, la cuestión del movimiento quedaría velada. ¿Cómo puede ser que el plano de inmanencia, que ha sido definido como el conjunto infinito de imágenes-movimiento actuando y reaccionando, de pronto sea un corte instantáneo del devenir? Deleuze leerá la idea bergsoniana de “corte instantáneo del devenir” como *corte móvil* o *perspectiva temporal*, lo cual incorpora la dimensión temporal al plano de inmanencia. Si bien es cierto que los movimientos de las imágenes sobre el plano -que se confunden con el plano mismo- son movimientos de traslación y, por lo tanto, espaciales (van de un punto A del espacio a un punto B y de allí a un punto C, etc.), Bergson nos dirá que todo movimiento de traslación en el espacio no tiene su razón en sí mismo, que siempre expresa algo más profundo y de otra naturaleza: *expresa un cambio cualitativo, una metamorfosis o Devenir, una Duración*. Y Bergson dirá que *lo único que puede cambiar cualitativamente en función de su propia naturaleza es lo que llamamos un “Todo”*, un todo cuya naturaleza es precisamente cambiar sin cesar, metamorfosearse.

Tenemos entonces una serie de equivalencias que no se corresponden con las del plano de inmanencia (materia = luz = movimiento = imagen); estas son: Todo = Duración = Devenir = metamorfosis. No hay que confundir un conjunto con un Todo, no son lo mismo. Los conjuntos son cerrados, una totalidad cerrada - aunque artificialmente cerrada, recortada precisamente del Devenir- es siempre un conjunto. En cambio, el Todo es lo Abierto que cambia sin nunca clausurarse completamente. Por lo tanto, podemos decir que, en un nivel tenemos movimientos de traslación que expresan un cambio cualitativo en el Todo abierto que cambia; pero en un nivel más profundo, el plano de inmanencia será un *corte móvil* de ese Todo abierto, *corte móvil* de ese universal devenir. ¿Qué será lo que Bergson llama “universal devenir”? aun no podemos decirlo, en el capítulo tercero estaremos en condiciones de ahondar en estos términos que remiten a una concepción más profunda del Tiempo, pero ya estamos en condiciones de distinguirlo del plano de inmanencia y de sus diferentes presentaciones. Dicho de otro modo, el tiempo tendría otra naturaleza que el plano (ya lo veremos).

Ahora bien, si consideramos un conjunto de movimientos que expresan un cambio cualitativo en el Todo, lo que tenemos es una *presentación del plano* o, lo que es lo mismo, *un bloque de espacio-tiempo*. Por ello diremos que el plano de inmanencia es, en definitiva, un campo potencial de creación -por derecho, ilimitado- de presentaciones o bloques de espacio-tiempo<sup>49</sup>, en otros términos, la condición genética de la imagen-cine.

Finalmente, Deleuze plantea que el plano de la universal variación de las imágenes-movimiento es *maquínico* y no mecánico. Esta distinción nos parece pertinente e interesante en la medida en que se relaciona también con la cuestión del tiempo y con lo que hemos venido diciendo. Lo mecánico es justamente lo que remite a los sistemas o conjuntos cerrados, mientras que lo maquínico remite al Todo abierto de la duración<sup>50</sup>. A modo de síntesis se dirá que *un plano de inmanencia de las imágenes-movimiento sería un conjunto infinito que en sí mismo es un corte móvil de la duración, una perspectiva temporal*. Es un *conjunto infinito* porque está siempre abierto al todo que cambia de la Duración, lo que quiere decir que es inlausurable, que hay una lógica de lo infinitesimal operando en él. Pero es a la vez una *perspectiva temporal* o un *corte móvil de la duración* en la medida en que no se trata nunca de El plano de inmanencia Único, estático y el Mismo, sino de presentaciones o expresiones de plano en las que el principio metamórfico que las recorre, arrasa con toda pretensión a la inmovilidad y la Unidad: siempre se trata de *un plano*, como *un corte* o *sección del Tiempo*<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> “Cuando digo que ustedes hacen cine, ¿qué hacen ustedes? Lo que ustedes inventan no son conceptos -no es su oficio- sino bloques de movimiento/duración. Si se fabrica un bloque de movimiento/duración, quizá se haga cine.” (DRL, p. 282)

<sup>50</sup> En el primer capítulo de Imagen-movimiento se desarrollan las tesis de Bergson sobre el movimiento. Deleuze extrae tres niveles de la imagen-movimiento a partir de esta distinción entre lo mecánico y lo maquínico: 1) La imagen como conjunto cerrado definida por partes distintas; 2) La imagen como movimiento de traslación entre los objetos o partes del conjunto que se mueven modificando su posición respectiva; 3) La imagen como Duración o como “Todo” en tanto que realidad espiritual o mental que no cesa de cambiar según sus relaciones. Luego, en los capítulos segundo y tercero, hará corresponder estos tres niveles de la imagen con las tres operaciones básicas del cine: 1) Encuadre; 2) Plano; 3) Montaje.

<sup>51</sup> “Es un conjunto, pero un conjunto infinito: el plano de inmanencia es el movimiento (la cara del movimiento) que se establece entre las partes de cada sistema y de un sistema al otro, que los atraviesa a todos, los agita y los somete a la condición que les impide ser absolutamente cerrados. También él es un corte, pero (...), no es un corte inmóvil e instantáneo, es un corte móvil, un corte o perspectiva temporal. Es un bloque de espacio-tiempo, puesto que le pertenece cada vez el tiempo del movimiento que se opera en él. Incluso habrá una serie infinita de tales bloques o cortes móviles que serán como otras tantas presentaciones de plano, correspondientes a la sucesión de los movimientos de universo. Y el plano no es distinto de esta

Dicho esto, podría parecer contradictorio que Deleuze, en una de sus clases recogidas en *Cine 2*, afirme que el plano de inmanencia es la *unidad de lo posible, de lo real y de lo necesario*<sup>52</sup>: conjunto de toda posibilidad porque no hay nada fuera de él; materia de toda realidad pues es el conjunto de todo lo que acciona y reacciona y, por último, si entendemos que la relación entre una acción y una reacción es la “ley” del plano, entonces vale decir que es la forma de toda necesidad. Puede parecer contradictorio porque en la tradición del pensamiento occidental, el concepto que designa esa triple unidad es el de Ser originario o Dios, es decir, el ser cuya existencia deriva de su posibilidad y en esa medida, deriva necesariamente. Pero Deleuze pervierte esta noción al pensar una especie de Dios inmanente como el de Spinoza, un Dios que no estaría separado de las cosas mismas ni de la potencia de sus relaciones mutantes. Por lo tanto, hay que pensar que cada plano es consistente consigo mismo en la medida en que es inmanente a sí, inmanencia absoluta<sup>53</sup>.

Ahora bien, una vez que Bergson ha recusado el dualismo que definía los dos grandes órdenes de la representación entre los que se debatía la psicología clásica, mediante la instauración de un plano de inmanencia de imágenes-movimiento, se podría decir que lo único que hace falta explicar en este universo de luz sin conciencia, es precisamente eso: ¿Cómo se produce la conciencia? Y, si la luz pertenece de derecho al plano, ¿Cómo nace la oscuridad, la opacidad? En lo que sigue veremos que el nacimiento de la conciencia estaría íntimamente ligado a una cierta “opacidad”, una cierta sustracción que la imagen viviente opera sobre el plano de inmanencia.

---

presentación de los planos. No es mecanismo, es maquinismo. El universo material, el plano de inmanencia, es la *disposición maquinística de las imágenes-movimiento*.” (IM p. 91)

<sup>52</sup> Es a la vez “conjunto de toda posibilidad, materia de toda realidad, forma de toda necesidad” (C2, p. 21)

<sup>53</sup> “La inmanencia no lo es respecto de Alguna cosa como unidad superior a toda cosa, ni de un Sujeto como acto que opera la síntesis de las cosas: sólo cuando la inmanencia no es inmanencia de otra cosa diferente de sí misma puede hablarse de plano de inmanencia. Así como el campo trascendental no se define por la conciencia, el plano de inmanencia tampoco se define por un Sujeto o un Objeto capaces de contenerlo” (DRL, p. 348)

## 2. Génesis de la imagen viviente

Bergson deducirá del plano de inmanencia de las imágenes-movimiento una imagen especial, una imagen que Deleuze llamará *imagen viviente*. Esa imagen especial, que no reclama ningún privilegio sobre las demás imágenes porque puede formarse en cualquier punto del plano, tiene la particularidad de recibir la acción y no prolongarla inmediatamente en reacción. Esta especie de “retención” de la acción recibida produce una demora, una espera que Deleuze llamará *desviación* o *clinamen*<sup>54</sup> pues, desvía la acción recibida, no dejándola prolongarse en una reacción inmediata. De tal modo que se producen *intervalos* cualesquiera en medio del sistema de acciones y reacciones. Este es un nuevo sistema o régimen de referencia de las imágenes, que no suspende ni supera al anterior, sino que coexiste con él.

La imagen especial o imagen-intervalo se comportará como *centro de indeterminación*<sup>55</sup> en la medida en que deja un margen de acción virtual posible, una indeterminación de la acción que

---

<sup>54</sup> Encontramos en esta génesis de la *imagen viviente* que Deleuze describe en el capítulo cuarto de IM, su vínculo con lo que Althusser llamó la *corriente subterránea del materialismo del encuentro*. Una corriente heterogénea de pensamientos o si se quiere, una constelación de pensadores (desde Epicuro y Lucrecio, pasando por Maquiavelo, Hobbes, Spinoza, Rousseau, Marx, Heidegger hasta Derrida) que habría sido borrada por la tradición, pero que aún correría por debajo de ella, en resistencia. El materialismo del encuentro sería un materialismo de lo aleatorio, de la contingencia, totalmente opuesto a los materialismos tradicionales, incluso al materialismo dialéctico asociado a Marx, Engels y Lenin, que sería un materialismo de la necesidad, todavía idealista y teleológico. Según Althusser, la tradición logocéntrica habría considerado peligroso este materialismo del encuentro; por ello, habría interpretado como contrasentido la *desviación* producida por el *clinamen*, ya que ésta solo serviría para dar a conocer la existencia de la libertad humana dentro del mundo de la pura necesidad. Por lo tanto, la tradición habría reducido el materialismo del encuentro a un mero *idealismo de la libertad*, reprimiéndolo y relegándolo a un segundo lugar. Lo que se propone Althusser es liberar a ese materialismo del encuentro de la represión a la que ha sido sometido por la tradición: “Epicuro nos explica que, antes de la formación del mundo, infinidad de átomos caían en paralelo en el vacío. No paraban de caer. Lo que implica que antes del mundo no había nada, y al mismo tiempo que todos los elementos del mundo existían por toda la eternidad antes de que hubiese ningún mundo. Lo que implica también que antes de la formación del mundo no existía *ningún Sentido*, ni Causa, ni Fin, ni Razón ni sinrazón. La no-anterioridad del Sentido es una tesis fundamental de Epicuro con la que se opone tanto a Platón como a Aristóteles. Sobreviene el *clinamen* (...). El *clinamen* es una *desviación* infinitesimal, «lo más pequeña posible», que tiene lugar «no se sabe dónde ni cuándo ni cómo», y que hace que un átomo «se desvíe» de su caída en picado en el vacío y, rompiendo de manera casi nula el paralelismo en un punto, provoque *un encuentro* con el átomo que está al lado y de encuentro en encuentro una carambola y el nacimiento de un mundo, es decir, del agregado de átomos que provocan en cadena la primera desviación y el primer encuentro.” (Althusser, 2002, p. 33)

<sup>55</sup> “(...) si se considera un lugar cualquiera del universo, se puede decir que la acción entera de la materia pasa allí sin resistencia y sin desperdicio, y que la fotografía es allí del todo traslúcida: falta, tras la placa, una pantalla negra sobre la cual se recortaría la imagen. Nuestras «zonas de indeterminación» jugarían en cierto modo el rol de pantalla. Ellas no añaden nada a lo que es; hacen únicamente que la acción real pase y que la acción virtual permanezca.” (Bergson, 2006, p. 53)

antes inmediatamente se resolvía en reacción, gracias al intervalo que produce.<sup>56</sup> Si “la materia es lo que no tiene virtualidad”<sup>57</sup> porque es lo que aparece tal como aparece, sin esconder nada detrás (sin que algo deba venir a develarla), podemos decir que con la imagen-intervalo se introduce en la materia algo de otra naturaleza completamente distinta: el tiempo.

En el segundo volumen de las clases sobre cine, Deleuze plantea la génesis de las “imágenes vivientes” desde la perspectiva de la evolución de la vida. Nos dice que el plano de inmanencia en un inicio estaba muy caliente, lo cual no permitía el nacimiento de la vida. Algo tuvo que pasar para que el plano se enfriara y produjera, paulatinamente, las condiciones para la génesis de las imágenes vivientes. Habría zonas de “sopa prebiótica” en el plano de inmanencia, de las cuales la vida emergió, incluso ya habría en este estadio, micro intervalos. Bergson mostrará que luego de una larga evolución creadora germinará eso que llamamos un cerebro, que no es otra cosa que lo que hemos llamado más arriba la imagen-intervalo o la pantalla negra que funciona como centro de indeterminación.

En este sentido, habría que admitir que al menos todo organismo vivo que posea desarrollo cerebral es una imagen viviente, con lo cual, quedaría destituida cualquier intención de otorgarle un privilegio exclusivo a la “conciencia humana”<sup>58</sup>. De hecho, si Deleuze encuentra las condiciones de lo que llamará el “cine clásico” en la imagen viviente -y su especificación en imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción- es precisamente porque le interesa desprenderse del modelo de percepción o conciencia natural de la fenomenología, que mantendría un cierto privilegio de la conciencia intencional, como ya habíamos dicho.

De esta manera, asistimos a un gran desmontaje del aparataje teórico que la imagen dogmática del pensamiento sostiene. En primer lugar, se recusa el dualismo entre materialismo e idealismo en el que uno se definía en un plano superior en función de reducir al otro dentro de sí, y como consecuencia de esto, se destituye la relación entre una interioridad espiritual que contendría las imágenes y una exterioridad material en la que se efectuarían los movimientos físicos según las leyes de la naturaleza. En segundo lugar, la idea tradicional de la conciencia-

---

<sup>56</sup> A partir de este segundo sistema de referencia que constituye la imagen-viviente o imagen-intervalo, se derivarán los tres tipos de imágenes-movimiento que serán examinados con detalle a lo largo del resto del primer volumen de los estudios sobre cine, a saber: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción.

<sup>57</sup> C2, p. 150

<sup>58</sup> “Las imágenes vivientes y cerebralizadas detienen el movimiento, retardan el movimiento, reflejan la luz.” (C2 p. 95)

luz que vendría a sacar a la materia de una supuesta oscuridad congénita también es destituida por el plano de inmanencia, que es pura luz sin revelar. En tercer lugar, la primacía de un sujeto del conocimiento que tendría la clave para descifrar el mundo también cae, pues, la percepción subjetiva ya no cumplirá una función de conocimiento, sino más bien, sería una función ligada, más bien, a la acción.

Más arriba decíamos que el plano de inmanencia de las imágenes-movimiento era *maquínico*, no mecánico. Digamos algo más al respecto. Lo “maquínico”, la idea de “máquina” es desarrollada en *Anti-edipo*. Allí, Deleuze y Guattari postulan también un plano de inmanencia, esta vez, del deseo. De este modo, el deseo funcionaría como una fábrica, es decir, maquínicamente, mediante una “lógica” que los autores llamarán síntesis conectiva en la que las “máquinas deseantes” se conectan unas con otras mediante acoplamientos de corte-flujo. El carácter potencialmente infinito de esa conectividad propia de la producción maquínica reaparece en los estudios sobre cine, pues las imágenes-movimiento también funcionan como un sistema de acoplamientos de cortes y flujos, de acción y reacción. Ahora bien, ¿En qué medida el tiempo estaría implicado en todo esto? ¿Cuál es el tiempo de la síntesis conectiva? Nos parece que la vigesimotercera serie “*Del Aión*” en *Lógica del sentido* nos permite pensarlo como Cronos, como ese presente que tiene dos formas: el presente viviente de las mezclas entre cuerpos y el presente más vasto que engloba a todos los presentes en uno solo como la unidad de las causas.<sup>59</sup>

Diremos que las imágenes-movimiento en su régimen de variación para sí mismas, expresan ambas formas de presente: los presentes vivos de sus relaciones conectivas de acciones y reacciones y ese gran presente vivo de cada plano de inmanencia, que se presenta como un corte móvil del devenir. Pero también, en el segundo régimen de variación de las imágenes, el del intervalo o *imagen viviente*, sucede lo mismo: por un lado, los presentes limitados del ser viviente o del film -es lo mismo-, que se van encadenando como composiciones variables

---

<sup>59</sup> “Según Cronos, sólo existe el presente en el tiempo. Pasado, presente y futuro no son tres dimensiones del tiempo; sólo el presente llena el tiempo, el pasado y el futuro son dos dimensiones relativas al presente en el tiempo. Es decir, que lo que es futuro o pasado respecto de un cierto presente (de una cierta extensión o duración) forma parte de un presente más vasto, de una extensión o duración mayor. Siempre hay un presente más vasto que reabsorbe el pasado y el futuro. La relatividad del pasado y el futuro respecto del presente implica pues una relatividad de los presentes mismos unos respecto de otros. El dios vive como presente lo que es futuro o pasado para mí, que vivo en presentes más limitados. Un encajonamiento, un enrollamiento de presentes relativos, con Dios como círculo extremo o envoltura exterior, éste es Cronos.” (LS, p. 170)

entre imágenes-percepción, imágenes-afección e imágenes-acción, de un encuadre a otro, de un plano al siguiente.

Por otro lado, el gran Todo que los engloba y que se presenta como una perspectiva temporal: es la dimensión de la duración en el viviente y es la operación del montaje en el cine. El montaje es, en efecto, la determinación del Todo del film, es la Idea, o como pensaba Eisenstein o Vertov, la esencia misma del cine. Pero ese “Todo” no es un conjunto cerrado y totalizado, ni trascendente ni abstracto, pues expresa un cambio cualitativo, una duración. Eso lo comprobamos fácilmente al ver un film: Entre el principio y el fin, “algo cambia”, hay un cierto estado de cosas o situación que ha cambia de cualidad, hemos sido espectadores de una metamorfosis.

Pero no nos adelantemos. En el punto en que nos encontramos, diremos que el problema de Deleuze será el de la *génesis del sujeto sobre el plano de inmanencia de la imagen-movimiento*, ¿Cómo surge la conciencia? La fenomenología no habría dado con la verdadera génesis subjetiva en la medida en que seguiría apoyándose sobre el modelo del reconocimiento y la lógica de la representación: reconstrucción del movimiento con coordenadas y formas que remiten a una cierta forma de trascendencia, es decir, con *instantes privilegiados*, al modo antiguo.<sup>60</sup> Como decíamos, hay un cierto privilegio de la conciencia en el enunciado husserliano “toda conciencia es conciencia de algo”.

Por lo tanto, nuevamente el referente de Deleuze será *Materia y memoria*. La imagen viviente o la imagen-intervalo -que aquí Deleuze llamará *imagen subjetiva*, pues el foco está puesto en la génesis del sujeto/conciencia- tendría tres características esenciales:

1) un aspecto de *selección-sustracción*: en primer lugar, la excitación o el movimiento recibido es localizado, para la imagen-intervalo. Si para la imagen-movimiento ordinaria, la acción es sufrida por todas sus partes y bajo todas sus caras; en cambio, esta imagen especial, *sólo sufre la acción ejercida sobre ella, en algunas de sus partes y bajo alguna de sus caras*. Solo retiene una parte de la acción que recibe. En otras palabras, del huracán de imágenes que la violentan y la atraviesan, solo retiene una pequeña porción, justamente, aquella que *le*

---

<sup>60</sup> La concepción antigua del movimiento es caracterizada por Deleuze como una síntesis inteligible del movimiento: el movimiento remite a *elementos formales trascendentes* -Ideas o Formas- que son como potencialidades que pasan al acto encarnándose en una materia-flujo. El movimiento es, en este sentido, el paso regulado de una Forma a otra (dialéctica de las formas), de una Idea a otra (síntesis ideal), es decir, “un orden de las *poses* o de los *instantes privilegiados*, como en una danza” (IM, P. 17).

*interesa*, siendo indiferente a todo lo demás. Por ejemplo, cada especie animal retiene de la luz que recibe, un pequeño espectro que le interesa retener. Es un criterio de selección o de sustracción: selecciona aquello que le interesa y sustrae todo lo demás. Deleuze construirá su noción de *imagen-percepción* alrededor de este aspecto. La percepción sería una especie de *encuadre* que aísla o recorta un conjunto finito en el conjunto infinito de las imágenes-movimiento. La percepción subjetiva es siempre sustracción, es un menos. Los átomos, por ejemplo, son percepciones o prehensiones totales, mientras que la nuestra es solo parcial, recortada; la percepción es el encuadre del mundo hecho por el viviente. En términos de luz, el viviente es la pantalla negra que detiene los rayos de luz mediante su cara privilegiada para luego reflejarla.

2) un aspecto de *elección-acción*: Por último, en su descenso al centro motor de la médula, aquellas excitaciones nacientes *elegidas* se integrarán en una *acción*. Al contrario del acto reflejo, en el que se encadena inmediatamente la acción sufrida y la reacción ejecutada, en el caso de la imagen especial, hay *elección de la acción* en función de la excitación recibida. Se distingue de la simple reacción que continua la acción recibida en el régimen de las imágenes-movimientos, pues esta acción que realiza la imagen viviente trae algo nuevo, es una respuesta nueva en relación con la acción sufrida. A esta respuesta es a lo que Deleuze llama propiamente *acción* y de ella emanará la noción de *Imagen-acción*.

3) un aspecto de *división-vacilación*: Aquí se trata de aquello que la imagen especial retiene, aquellas excitaciones o movimientos que recibe sobre una de su cara receptora (imagen-percepción). Luego de seleccionar las imágenes que accionan sobre ella, la imagen viviente, divide la excitación recibida en una multiplicidad de caminos esbozados. Es el momento en el que la excitación recibida por las células sensitivas de la médula, asciende al encéfalo, a la corteza cerebral. En ese momento, la excitación se divide en una multiplicidad de caminos corticales, en una infinidad de reacciones simplemente nacientes y vacilantes, que siempre se están haciendo y rehaciendo sin llevarse al acto. En otros términos, es la afección interior del sujeto, aquello que lo recorre por dentro, lo que viene a ocupar el intervalo: lo que se encuentra entre los dos extremos del intervalo, entre la imagen-percepción y la imagen-acción, será la *imagen-afección* o el afecto. La imagen-afección es una imagen tal que objeto y sujeto coinciden. Se trata de una autopercepción, no una percepción, sino un “sentirse” desde dentro, un experimentarse desde dentro. De este modo, mientras menos imágenes-

percepción y menos imágenes-acción, más imagen-afección: mientras menos excitaciones desde el exterior experimentamos, menos necesitamos elegir reacciones y, por tanto, más nos experimentamos afectivamente.

Una segunda definición de afección -que es coherente con la primera- es la que nos brinda Bergson en *Materia y memoria*: la afección sería una *tendencia motriz sobre un nervio sensible*. La percepción es el sacrificio de una de las caras de la imagen viviente, sacrificio de su movilidad para poder recibir y aislar la acción recibida. De este modo, el nervio sensible es la placa inmovilizada al servicio de la percepción. ¿Qué pasa sobre este nervio sensible? Hay una tendencia motriz que dibuja virtuales acciones posibles de ser ejecutadas, puestas en acción. Deleuze dirá que la tendencia motriz es el estado que toma la acción por relación a esa placa sensible cuando esa acción virtual nunca se actualiza. De tal modo que se diría que la afección tiene directa relación con lo virtual, es decir, con aquello que no se lleva al acto en la acción y que permanece en el cuerpo. El afecto es justamente un punto de contacto muy singular entre la imagen-cuerpo y el Tiempo, relación que exploraremos más adelante.

Saquemos algunas conclusiones de todo esto. En primer lugar, hay que destacar que el sujeto bergsoniano se aleja de la tradicional concepción filosófica del sujeto/conciencia que viene a iluminar las cosas con la luz de la razón o el espíritu. En cambio, muestra cómo se produce un sujeto cualquiera, sin privilegios, como mera brecha temporal entre una acción recibida y una acción ejecutada y totalmente immanente al plano de universal variación de las imágenes.<sup>61</sup>

En segundo lugar, hay que destacar que el sujeto bergsoniano es, ante todo, un sujeto orientado hacia la praxis, hacia la acción. Los tres aspectos que Bergson describe forman un sistema sensorio-motor que organiza el modo en cómo ese sujeto se desenvuelve en el mundo. Ahora bien, es importante no identificar este esquema sensorio-motor con una lógica de la representación ni con la imagen dogmática del pensamiento, aún cuando puedan entrar en relación. De hecho, pensamos que el cine hollywoodense, el cine-espectáculo, en gran parte es la subordinación del esquema sensorio-motriz bergsoniano a la lógica representacional de la

---

<sup>61</sup> “He aquí entonces la definición espacial que corresponde a la realidad temporal del sujeto. Por sujeto entendemos algo que se produce en el mundo, es decir, en el universo de las imágenes-movimiento. A saber, es un centro de indeterminación que se define temporalmente por la brecha entre movimiento recibido y movimiento ejecutado, teniendo esta brecha tres aspectos: selección-sustracción, división, elección.” (C1, p. 162)

Imagen dogmática del pensamiento, cuestión que desarrollaremos más adelante. Por el momento diremos que este esquema sensorio-motriz es muy importante y decisivo en lo que sigue en la medida en que define lo que Deleuze llama el “cine clásico” de la imagen-movimiento, así como también su puesta en crisis por parte de una imagen-tiempo (lo veremos).

### ***3. Del plano de las imágenes-movimiento a la semiótica deleuzeana***

Deleuze piensa que el cine no necesita recurrir a ninguna otra disciplina para ser explicado, teorizado o reflexionado. En ese sentido, rechaza intentos como el de Christian Metz, que desde una semiología psicoanalítica intenta explicar el cine a través de conceptos calcados de estas disciplinas. Sobre todo, de lo que se trata para Deleuze es justamente de no lingüistizar ni edipizar el cine: los elementos que componen la imagen cinematográfica no forman ni una lengua ni un lenguaje, ni consciente ni inconsciente, son, más bien, una materia signaléctica prelingüística, a-significante y a-sintáctica<sup>62</sup>. De este modo, Deleuze propone definir una semiótica en lugar de una semiología, pues la semiótica, en tanto “sistema de las imágenes y los signos independientemente de los lenguajes en general”<sup>63</sup> trabajaría directamente en y con esa materia signaléctica desde la cual puede acontecer la creación en el cine<sup>64</sup>.

Partamos de una definición simple de “signo” para intentar explicar su génesis. Deleuze nos da en sus clases sobre cine la siguiente definición: “*El signo es una imagen que vale por otra imagen mediante otras imágenes que relacionan la primera con la segunda.*”<sup>65</sup>. Pero muchas cosas están supuestas en esta definición. Y, lo que nos interesa de las operaciones del pensamiento deleuzeano no son tanto sus definiciones, sino el modo en cómo hace germinar sus conceptos, los desplazamientos y las distribuciones de los elementos, que siempre apuntan hacia lo nuevo, es decir, lo impensado. La pregunta que nos mueve en esta ocasión es ¿Cómo es que Deleuze piensa el germen y la génesis del signo desde el plano de las imágenes que ha extraído del pensamiento bergsoniano? Habría una relación entre las imágenes y los signos que será necesario recorrer, pero para dar este paso de la imagen al signo es necesario que Peirce tome el relevo de Bergson.

---

<sup>62</sup> “Estos compuestos de la imagen-movimiento, desde el punto de vista de la especificación y la diferenciación, constituyen una «materia signaléctica» que implica rasgos de modulación de toda clase: sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos).” (IT, p. 49)

<sup>63</sup> IT, p. 50

<sup>64</sup> “La creación, con la génesis del acto de pensar, parte siempre de los signos. La obra de arte nace de los signos tanto como ella los hace nacer; el creador es como el celoso, divino interprete que vigila los signos en los cuales la verdad *se traiciona.*” (PS, p. 119)

<sup>65</sup> C2, p. 177

Hemos visto que Deleuze, de la mano de Bergson, ha descrito dos regímenes de referencia de la imagen, como una especie de bipolaridad inmanente que funciona como plano de inscripción y producción de toda imagen: por una parte, el régimen de las imágenes-movimiento en su universal variación, en el que cada imagen varía infinitamente en relación a las demás por todas sus partes y sobre todas sus caras, sin detenerse ni reflejarse. Por otra parte, el régimen de los centros de indeterminación<sup>66</sup> para el que todas las imágenes varían exclusivamente. De allí se deducirán todas las otras imágenes que hemos señalado: percepción, afección, acción.

Ahora bien, el genio de Deleuze está, entre otras cosas, en abrir líneas de fuga cada vez que su pensamiento se siente acorralado. Y este bien es el caso: el problema de Bergson parece separarse en este punto del problema que le interesa tratar a Deleuze. Si lo que interesa principalmente al Bergson de *Materia y memoria* es la relación del cuerpo con el espíritu, lo que interesará al Deleuze de los estudios sobre cine, de aquí en adelante, será la relación de la imagen, el signo y el tiempo. De allí que se desplace hacia Peirce, pues encuentra en Peirce un esquema que le permite avanzar con su problema hacia el terreno de los signos.

En efecto, Deleuze se servirá de las categorías faneroscópicas<sup>67</sup> de Peirce para leer, bajo la cuestión del signo, lo que había trabajado con Bergson a propósito de las imágenes. De este modo, pensamos que el primer régimen de referencia de las imágenes-movimiento de Bergson puede ser pensado como una *primeridad genética* en la medida en que el plano de inmanencia es justamente “lo que remite solo a sí mismo” y en ese sentido está como en estado de pura potencia. El segundo régimen de referencia de las imágenes-movimiento, esto es, los centros de indeterminación, podrían ser pensados como una *segundeidad genética* en la medida en que todas las imágenes remiten a sí mismas ahora por intermedio de ella y se actualizan en

---

<sup>66</sup> Que hemos llamado también “imagen viviente”, “imagen subjetiva”, “brecha o intervalo”, etc.

<sup>67</sup> Peirce va a entender la imagen, según Deleuze, no tanto como *fenómeno*, sino más bien como *faneron*. La diferencia que hace Deleuze entre estas palabras griegas es interesante: el fenómeno define la imagen en su sentido cinético, en tanto imagen-movimiento; mientras que el faneron es la imagen en tanto aparición, lo que aparece a la luz, lo luminoso, es decir, es una especie de *imagen-luz*. En este sentido, Peirce distinguirá entre tres tipos de *faneron*: los de *primeridad* (“lo que remite solo a sí mismo”: la cualidad-potencia, la posibilidad o lo posible), *segundeidad* (“lo que remite a sí mismo solo por intermedio de otra cosa”: acción-reacción, esfuerzo-resistencia, lo actual) y *terceridad* (“lo que remite a sí mismo vinculando una cosa con otra”: la relación, la ley, lo necesario). Por otra parte, el *signo* tendría tres aspectos: un signo es una imagen (*representamen*) que vale para otra imagen (*objeto*) por relación a una tercera imagen (*interpretante*) que es a su vez un signo, por lo que puede volver a ser el representamen de un objeto para un interpretante, y así al infinito.

determinados estados de cosa, debido a la centralización que opera. Finalmente, la *imagen-percepción* podría ser pensada como una *terceridad genética* en la medida en que relaciona ambos regímenes de referencia de las imágenes mediante una regla de selección-sustracción que produce signo<sup>68</sup>.

La imagen-percepción goza de una especie de privilegio por relacionarse con los dos sistemas de la imagen-movimiento, como si se tratara de sus dos polos: cuando tiende a su primer polo, tiende a identificarse con el movimiento como universal variación y cuando tiende a su otro polo, relaciona el movimiento con el intervalo y se prolonga en las demás imágenes que forman parte del intervalo, por tanto, habrá percepción de afección, de acción, de relación, etc. Hacer nacer el signo: este es el privilegio de la *imagen-percepción* respecto de las demás imágenes. Por ello Deleuze la llamará *ceroidad*, grado cero desde el que se dará lugar a una primeridad, segundidad y terceridad *en cuanto imágenes-signos*. Solo para mostrar la capacidad de creación de Deleuze, pues no entraremos en el detalle de cada una de ellas, enumeramos las seis imágenes-signo que produce: 1) Imagen-percepción (ceroidad); 2) Imagen-afección (primeridad); 3) Imagen-pulsión (intermediaria entre la afección y la acción); 4) Imagen-acción (segundidad); 5) Imagen-reflexión (intermediaria entre la acción y la relación); 6) Imagen-relación (terceridad). Y debido a que en cada signo la imagen-percepción está presente como génesis y grado cero, cada tipo de imagen tendrá dos signos de composición bipolar y un signo genético.<sup>69</sup>

A partir de este nacimiento de los signos *en y desde* ese plano de inmanencia de las imágenes es que pueden acontecer toda clase de *encuentros*, pues es el signo el que es objeto de un encuentro<sup>70</sup> que nos fuerza a pensar, sacando al pensamiento de todo estupor, activándolo, volviéndolo capaz de creación. En este sentido, se hace visible el rico campo desde el cuál las

---

<sup>68</sup> Cuando decimos primeridad, segundidad y terceridad *genéticas* queremos pensar esas categorías faneroscópicas en su dimensión previa al nacimiento del signo, es decir, en tanto que condiciones genéticas de éste.

<sup>69</sup> “Como demostró Bergson, la imagen-movimiento es la materia misma. Es una materia no lingüísticamente formada, aunque lo esté semióticamente, y constituye la primera dimensión de la semiótica. En efecto las diferentes especies de imágenes que se deducen necesariamente de la imagen-movimiento, las seis especies, son los elementos que hacen de esta materia una materia signaléctica. Y los propios signos son los rasgos de expresión que componen a estas imágenes, las combinan y no cesan de recrearlas, llevadas o arrastradas por la materia en movimiento.” (IT, pp. 54-5)

<sup>70</sup> “Precisamente, el signo que es el objeto de un encuentro es el que ejerce sobre nosotros esta violencia. Es el azar del encuentro quien garantiza la necesidad de lo que es pensado,” (PS, p. 26)

imágenes-movimiento germinan, pero al mismo tiempo surge un problema del que nos ocuparemos en el próximo capítulo, pero que dejaremos enunciado. Los pioneros del cine pensaron que la imagen cinematográfica era automática en la medida en que el movimiento es un dato inmediato de la imagen. De este modo, en la medida en que el movimiento es automático y produce un choque en el pensamiento, se erige en nosotros lo que Deleuze llama un *autómata espiritual* que reacciona, a su vez, sobre el conjunto de imágenes-movimiento. En este sentido, el autómata espiritual no designaría una posibilidad abstracta sino una potencia concreta: no se trata de la posibilidad lógica de deducción de los pensamientos unos de otros, sino de una potencia común de aquello que fuerza a pensar (la imagen-movimiento), y de aquello que piensa bajo el choque o gracias al choque y que despierta al pensador en nosotros. Sin embargo, la esperanza y la pretensión de los pioneros del cine de que este impusiera el choque o la vibración a las masas, a los pueblos, para despertar en ellos el pensamiento<sup>71</sup>, se iba a confundir y diluir en exigencias extrínsecas a esa potencia, exigencias comerciales, exigencias de las demás artes, etc. Y peor aún, el autómata espiritual corría el riesgo de convertirse en títere propagandístico de los regímenes totalitarios. De este modo, la potencia del cine se revelaba como pura posibilidad lógica y abstracta, adoptando la forma de la filosofía más clásica. Iba a ser necesaria la creación de un nuevo tipo de imagen que quebrara su automaticidad para crearse las condiciones reales del verdadero encuentro con lo que fuerza a pensar.

---

<sup>71</sup> “Un autómata subjetivo y colectivo para un movimiento automático: el arte de las «masas».” (IT, p. 210).

## **Capítulo 3.**

### **La imagen-tiempo**

## *1. El cine clásico y la industria del cine*

Somos conscientes de no haber hecho ni la más mínima mención o referencia a alguna película. Hasta el momento nos pareció más necesario zambullirnos en las complejas operaciones de Deleuze para intentar explicarlas, esto es, poner sobre la mesa el sentido de esos movimientos aberrantes de su pensamiento, los problemas y las líneas de fuerza que lo atraviesan y lo fuerzan a pensar singularmente el cine. Sin embargo, llega el momento de caracterizar sumariamente eso que Deleuze llamará “cine clásico”, pues es su puesta en crisis la que nos llevará hacia ese otro tipo de imágenes que queda por visitar, las imágenes-tiempo.

Deleuze llama cine clásico a todo el cine en el que predomina la imagen-movimiento y sus variedades. Demás está decir que todo filme es una composición variable de las diversas imágenes que hemos descrito anteriormente, sin embargo, habría ciertas predominancias de unas sobre las otras, que marcaría diferentes formas de hacer cine y de tratar la imagen en un filme. No entraremos en el detalle de cada una de esas predominancias que Deleuze expone en el primer volumen de sus estudios sobre cine. Nos centraremos más bien en la que nos parece más relevante para el problema que se nos aproxima y que podemos enunciar provisionalmente así: en la historia del cine, el cine de la imagen-acción se habría impuesto como forma hegemónica. Sin embargo, esa misma forma de concebir la imagen-cine, por diversos motivos que tendremos que ver, llevará a la imagen-movimiento a su colapso, luego de la segunda guerra mundial, dando paso a un nuevo tipo de imagen que caracterizará lo que Deleuze llama “cine moderno”. Creemos que es en ese pasaje del cine clásico al cine moderno donde se deja ver muy claramente la cuestión de la creación, tanto en el pensamiento de la imagen cinematográfica como en la imagen cinematográfica del pensamiento que Deleuze está trabajando.

Pero, caractericemos el régimen de la imagen-movimiento, que Deleuze también llamará “orgánico” o “cinético” para distinguirlo del régimen de la imagen-tiempo, al que llamará “cristalino” o “crónico”. En primer lugar, hay que decir que en el régimen orgánico de la imagen hay cierto privilegio de la imagen-acción por sobre las demás variedades de la

imagen-movimiento. Esto es así porque la imagen-acción comporta algo así como la finalidad del esquema senso-motriz que forma con la cooperación de las demás imágenes<sup>72</sup>.

Si el dominio de la *imagen-afección* es el de la *cualidad-potencia*<sup>73</sup> pura, el dominio de la *imagen-acción* corresponderá al de la actualización en un estado de cosas o en un *medio* determinado. Si toda imagen-acción está condicionada por un medio es porque una acción es una respuesta a una situación dada, y toda situación es un espacio-tiempo actualizado en determinado medio geográfico, social, histórico, etc. Para Deleuze, estas características de la imagen-acción caracterizan un cierto *realismo*. Sin embargo, hay autores de cine que intentan captar la actualización en su momento originario. Ellos dirán que antes de que haya situaciones o medios (es decir, actualizaciones de las cualidades-potencias en estados de cosas que se desarrollarán en acciones-reacciones) las cualidades-potencias se actualizan en *mundos*. Esto quiere decir, que para que exista actualización, primero tiene que nacer un mundo y el cine de la imagen-acción tiene que hacernos asistir al *nacimiento de un mundo*. Al mismo tiempo que nos mostrarán medios y situaciones completamente determinados, nos harán asistir a nacimientos de mundos.

De tal modo que habrá como dos niveles de la imagen-acción: el nivel de la *imagen-pulsión*, nivel “profundo” en tanto es como el fondo de donde sale la acción, que será el de los *mundos originarios*, mundos de pulsión y objetos de pulsión en los que se fundará toda acción y con los que Deleuze identificará cierto *naturalismo*<sup>74</sup>. En cine, Deleuze pone a Stroheim y a Buñuel como los dos grandes creadores del naturalismo cinematográfico en el cine clásico: se

---

<sup>72</sup> Cuando desarrollamos la noción de *imagen viviente* dijimos que la novedad de Bergson acerca de su concepto de conciencia -o imagen-intervalo o centros de indeterminación- era que no estaba orientada hacia el conocimiento y la contemplación, sino más bien hacia la acción: la imagen viviente percibe y se afecta produciendo un intervalo precisamente en función de una seleccionar una acción para ser ejecutada posteriormente.

<sup>73</sup> La *cualidad-potencia* es aquello que solo puede ser captado cuando es expresado por un rostro porque es justamente el rostro el que transforma los movimientos de traslación en verdaderos movimientos de expresión -en ese sentido, cualquier superficie que expresa, incluso una proposición, puede ser un “rostro” para Deleuze-. La cualidad potencia es lo que no puede ser captado como actualizado en un estado de cosas o en un medio determinado. Es *primeridad* por cuanto es tal que solo es por referencia a sí misma.

<sup>74</sup> “(...) se trata de presentar en la imagen, estados de cosas actuales y perfectamente determinados, lo cual constituye la condición de la imagen-acción. Pero, para constituir la acción, ese nivel más profundo consiste en extraer de los estados de cosa histórico-geográficos, del aquí y ahora, de esos medios precisos, mundos originarios en los que se debaten las pulsiones y los objetos.” (C1, p. 408)

diría que desde *Un chien andalou* hasta sus últimos filmes franceses, en el que *Tristana* tendría un lugar destacado, no se trata de otra cosa: pulsiones y objetos de pulsión liberados, desplegándose en mundos de sexualidad; en Stroheim sucede lo mismo, especialmente en *Greed* en donde los personajes son verdaderas pulsiones que guiadas por la avaricia y el egoísmo se acoplan y desacoplan con sus objetos de pulsión recorriendo mundo del hambre y del dinero hasta la degradación. Contemporáneamente, pensamos que si algo le debe al cine clásico Lars Von Trier es precisamente su constante exploración de los mundos originarios y las pulsiones, en filmes como *Nymphomaniac* (mundo de la sexualidad) o *The house that Jack built* (mundo del asesino serial).

Sin embargo, nos interesa el segundo nivel de la *imagen-acción* por cuanto va a constituir la forma hegemónica en la que se organiza un filme, en general. Este segundo nivel se presenta como “derivado” de este fondo de donde nace la acción y los mundos originarios. Ya lo hemos esbozado anteriormente: de los mundos originarios nacen los medios determinados y los estados de cosa determinados. En este sentido, el estado de cosas posee coordenadas espacio-temporales. Si el estado de cosas es la actualización de cualidades-potencias, *en tanto que actualizadas, las cualidades-potencias constituyen un medio*. Ahora bien, ese medio como mundo derivado por relación a un(os) personaje(s), forma una *situación*<sup>75</sup>. En este sentido, el personaje ya no se define por pulsiones, no se ve arrastrado por pulsiones, sino que va a definirse por su *comportamiento*, por su *manera de ser*, es decir, por el conjunto de acciones que reaccionan ante la situación o sobre el medio.

De este modo, la *imagen-acción* estaría articulada en una gran forma narrativa que definirá el *realismo* cinematográfico y que funciona bajo la fórmula SAS’: S será el medio en tanto se “incurva”, es decir se organiza como *situación* en torno al personaje protagonista; A es la *acción* en tanto comportamiento o manera de ser del personaje frente a la situación que lo aproblemata; por último, S’ será la *situación modificada* por la reacción del personaje frente a la situación y sobre el medio. Esta forma definiría el cine americano clásico en general. Todos los elementos del filme (encuadres, planos, guión, etc.) estarán supeditados a esta forma narrativa que muy tempranamente, en los primeros años del cine mudo, definirá un tipo de

---

<sup>75</sup> “En otros términos, el medio es un conjunto de circunstancias ambientales que influyen sobre un personaje en relación al cual se manifiesta como situación” (C1, p. 412)

montaje que se volverá hegemónico y que podemos vincular con lo que Raúl Ruiz habría llamado en su *Poética del cine, la teoría del conflicto central*<sup>76</sup>.

Sabemos que la captura de nuestros sentidos y nuestros cuerpos en los dispositivos de poder es tan inevitable para nosotros como necesaria para su funcionamiento. En ese sentido, viendo que el nivel de empatía que produce en el espectador es tan elevado -que como cuenta el mito de principios del siglo XX, la gente se levantó de sus asientos y huyó al ver que el tren proyectado en la pantalla se acercaba hacia ellos, en una de las primeras proyecciones de los hermanos Lumiere-, la imagen cinematográfica, desde muy temprano, fue transformada en un dispositivo de poder. El espectador se identifica con los personajes, se deja llevar por las situaciones, sufre cuando algo malo le pasa al “bueno” de la película y se alegra cuando al final el “bueno” salva el día. Este efecto de inmersión en la imagen-cine fue prontamente capitalizado por las grandes productoras, que ya en la primera década del siglo pasado, cuando el cine no cumplía ni diez años, comenzaron a producir películas como quien produce el pan de todos los días.

De este modo, habría una imagen del poder, o una imagen como puesta en escena del poder, como estetización de las masas a gran escala, como disposición y performance de actitudes, gestos, frases, consignas, gustos, pensamientos y afectos incorporados, que tendría como summum o ejemplo representativo tanto a la industria Hollywoodense, como al régimen Nazi-Hitler como el gran cineasta del siglo XX<sup>77</sup> - y al régimen estaliniano, como la gran obra de arte total del artista Stalin<sup>78</sup>. Pensar el cine como una máquina industrial pedagógica que dispone los cuerpos para formarlos y reproducirse por medio de ellos, de alguna manera repite el gesto político de Platón en *La República*, aquel de educar a los guardianes de la *Polis* bajo los términos de todo un sistema policial, de control de las imágenes, con el fin de “formar sus almas” de acuerdo con la Idea verdadera. En este sentido reencontramos aquí una especie de Imagen dogmática del pensamiento propia del cine, que cierto cine pondría en acto

---

<sup>76</sup> “Les recuerdo el primer enunciado de la teoría: «Una historia se pone en marcha cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de allí, a través de distintas digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central»” (Ruiz, 2014, p. 17)

<sup>77</sup> Véase: Lacou-Labarthe, Phillippe. *La ficción de lo político*. Madrid: Arena libros. 2002.

<sup>78</sup> Véase: Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-textos. 2008.

performativamente con el fin de reproducir una lógica de dominación y de control sobre los cuerpos.

Sin embargo, De aquí podemos extraer dos consecuencias: efectivamente la imagen cinematográfica, en su modulación diríamos estatal-industrial, es una especie de didáctica del poder, pues, comportaría una pedagogía de la imagen cuyo fin es educar la mirada o, lo que es lo mismo, forzarla a seguir órdenes, forzarla a funcionar bajo la forma en la que “se debe” ver lo que se pone a nuestra disposición. En segundo lugar, esta pedagogía no se efectúa bajo los mecanismos tradicionales de la enseñanza. En otras palabras, cuando nos sentamos a ver una película en el cine no sentimos como si estuviéramos bajo la disciplina de la institución escolar. Pero incluso tendríamos que ir más allá. La experiencia del cine hoy en día ni siquiera pasa por ir al lugar de exhibición de las películas: cada uno de nosotros, si tiene acceso a un computador con internet, puede acceder desde su casa a una cantidad inaudita de filmes: todo el cine está en la web, al alcance de un click. Con todo, en general las personas eligen los servicios de *streaming* por suscripción que el poder les ofrece, como *Netflix* o *Amazon Prime*, dos de las corporaciones que dominan la economía mundial actualmente. Y es que justamente en ese pasar desapercibido del trabajo de la imagen-poder, en esa ilusión de estar eligiendo lo que vemos, es que la empatía produce su eficacia más grande: el cine como la mejor de las interfaces, aquella que es invisible para el usuario y que, por lo mismo, se transforma silenciosamente en él.

Volviendo a *Imagen-movimiento*, diremos que este realismo que instala la gran forma narrativa SAS’ mediante el montaje de acción americano, impondrá todo tipo de convenciones en el cine, desde los tipos de encuadre y planos, hasta los decorados, la iluminación y la música, incluso el modo en que los actores deben hablar y moverse. Una pretensión de control total sobre la imagen que tiene como fin la producción y reproducción de ciertos estereotipos y consignas con los que se busca imponer determinados estilos de vida y modos de ser y pensar, que no sean un peligro para el dispositivo.

De este modo, diríamos que ese cine realizó lo que Hitler y Stalin intentaron: estetizar la vida, modelarla y modularla, no llevando la vida a la gran pantalla sino más bien, haciendo entrar la pantalla en la vida. El siglo XX es el siglo en que la vida entró al cine tanto como el cine entró en la vida, volviéndose inmanentes el uno en el otro. Hemos aprendido más de las imágenes que el cine y sus derivaciones nos han mostrado que de los libros que se nos hacía leer en la

escuela. Vivimos nuestras vidas al modo de una trama cinematográfica sin darnos cuenta, movidos por una *diégesis* que dociliza y controla nuestros devenires, pero con la cual empatizamos porque nos acoge y nos da un lugar en el mundo, nos entrega una identidad.

## ***2. Crisis de la senso-motricidad***

Habría que comenzar diciendo que lo que hemos descrito en el apartado anterior como “cine hollywoodense” o “industria cinematográfica” y que hemos ligado a esa voluntad de arte totalizante que desea la estetización total de la vida a través del cine, no agotan ni totalizan lo que Deleuze llama el “cine clásico” o el cine de la imagen-movimiento, incluso no habría que identificarlo completamente con la imagen-acción, pues habrían otras expresiones de la imagen-acción que no necesariamente pretenden eso. Si se nos permite, diríamos que solo se trataba de un tipo de cine cuyas consecuencias políticas ya hemos esbozado.

Porque en rigor, la distinción entre un cine clásico y uno moderno en el trabajo de Deleuze, si bien tiene un carácter histórico (el cine moderno comenzaría después de la segunda guerra mundial con el *neorrealismo*), está más bien relacionada a la creación de imágenes que exceden el régimen de la imagen-movimiento, y que tienen que ver con el ingreso de la cuestión del tiempo en la imagen.

Ahora bien, delineemos sucintamente aquello que caracteriza al cine clásico de la imagen-movimiento. Deleuze es claro en afirmar que lo que él llama cine clásico es todo filme compuesto de la variedad de imágenes de la imagen-movimiento (es decir imágenes-percepción, imágenes-pulsión, imágenes-afección, imágenes-acción, imágenes mentales). Lo que marcará las diferencias entre los distintos filmes, entre las diversas escuelas de montaje y entre los diversos autores singulares, es el modo en que predomina una de esas imágenes sobre las demás: así, por ejemplo, en el cine francés de preguerra predominará un tipo de imagen-percepción específica, mientras que en el cine de Dreyer o de Bergman estará más presente la imagen-afección, y en el cine norteamericano predominará la imagen-acción, etc.

Pero sin duda la característica esencial que define al cine clásico es la operación de montaje. Desde sus inicios hasta fines de los años 30's se podría decir que la cuestión del montaje era la actividad en la que el genio del cineasta se ponía a prueba. Gran parte de las innovaciones y creaciones en aquella época se las debemos a los grandes maestros del montaje, que incluso fundarían “escuelas” entre las que destacan la soviética, la francesa, la americana y la alemana.

El cine clásico procede con imágenes-movimiento, pero de ellas deriva una percepción cinematográfica del tiempo: “El cine ya es plenamente conciencia de tiempo, pero la

conciencia de tiempo en el cine deriva de la imagen-movimiento”<sup>79</sup>. En filosofía, esto remitiría a las concepciones del tiempo como medida o número del movimiento, es decir, a las concepciones que subordinan el tiempo al movimiento y de las cuales se derivaría una conciencia del tiempo. En esta concepción, el movimiento es considerado como una mera cantidad extensiva que el tiempo viene a medir.

Ahora bien, de la imagen-movimiento derivaría entonces una conciencia cinematográfica del tiempo que es producto de un tipo de montaje, que aquí llamaremos *montaje clásico*. En otras palabras, un filme clásico implica una conciencia del tiempo que el montaje determina<sup>80</sup>. Sin embargo, esa imagen del tiempo que se extrae de este montaje clásico es una *imagen indirecta del tiempo* en la medida en que éste opera recortando el continuum de la imagen-movimiento (que siempre estaría en presente según Pasolini) y reconfigurando esas piezas, en una síntesis sucesiva de lo discontinuo que, al darnos una imagen del tiempo como mera sucesión, no deja de subordinarlo al espacio y al movimiento.

Además, el conjunto de relaciones entre los tipos de imágenes de la imagen-movimiento, en tanto que engendran una imagen indirecta del tiempo por medio del montaje, constituyen un conjunto de encadenamientos sensorio-motores, o lo que Bergson llamaba, el *reconocimiento automático o habitual*. Esto nos da una representación lineal del tiempo toda vez que constituye una sucesión de situaciones y acciones encadenadas sobre un mismo plano. Por otro lado, rehabilita la cuestión del reconocimiento que, como sabemos es el corazón de la lógica representacional de la imagen dogmática del pensamiento que criticábamos en el capítulo primero.

A todo esto, hay que agregar que, muy pronto se estableció una “dogmática” del montaje, un modo dominante de montar las imágenes que imponía la forma “correcta”, y de esta manera, un cierto modelo de lo “Mismo” se apropiaba del nuevo arte, en el que un tipo de imagen-acción se volvía dominante respecto de las demás imágenes-movimiento. Este modo de hacer

---

<sup>79</sup> C3, p. 273.

<sup>80</sup> “La actividad cinematográfica que extrae la conciencia del tiempo de las imágenes-movimiento, es el montaje de las imágenes-movimiento. La conciencia del tiempo, o una imagen del tiempo, deriva de las imágenes-movimiento a través del montaje. El montaje de las imágenes-movimiento brinda una imagen del tiempo, extrae una imagen del tiempo de esas imágenes-movimiento.” (C3, p. 274)

cine, cuya firma principal es “Hollywood”, sería responsable de la comercialización masiva del cine, de la producción industrial en serie de películas, de la invención de géneros cinematográficos al gusto del consumidor, en definitiva, de todo un dispositivo cine-capitalista de apropiación, producción y reproducción de lo que Deleuze llamará *imagen-cliché*<sup>81</sup>.

El problema es el siguiente: ¿Cómo llegar a percibir la imagen-cliché de tal modo que ya no sea cliché? ¿Cómo llegar a afectarse con la imagen-cliché de un modo no-cliché? ¿Se puede extraer de la imagen-cliché algo que no sea un cliché? Lejos de tener una percepción negativa o nihilista frente al cliché que está por todas partes y que nos acosa “dentro y fuera de nosotros”, para la voluntad creadora y crítica es justamente aquello que fuerza a pensar, que a problema y frente a lo cual hay que luchar y resistir para que algo pueda salir de allí. Es la lucha contra el *cliché* lo que anima al pensamiento a tener que abrir el territorio allí donde aparentemente no hay posibilidad de fuga.

Este esquema senso-motriz de la imagen-movimiento en el que proliferan y se regodean los *clichés*, entrará en crisis en la posguerra, cuando el *neorrealismo* italiano, y posteriormente la *Nouvelle vague*, creen un nuevo tipo de imagen que no puede ser simplemente reconocida, que debilita los encadenamientos sensorio-motrices y le abre un agujero a la representación para presentar lo intolerable o lo inimaginable, trastocando esa *concordia facultatum* propia de dichos esquemas. Aunque hay que decir que fueron algunos filmes y algunos cineastas los que lograron remecer esta gran forma dominante del cine de la imagen-acción, mediante la irrupción de imágenes que iban a dar a percibir “un poco de tiempo en estado puro”<sup>82</sup>. En efecto, como habíamos dicho, si bien el montaje era la expresión del tiempo en el film, este lo hacía indirectamente, en la medida en que el tiempo estaba subordinado al movimiento como

---

<sup>81</sup> “*Clichés*, por todas partes *clichés*. Es decir, por todas partes imágenes. Es el mundo de las *imágenes-clichés*, el mundo concebido como vasta producción de la *imagen-cliché*. Y los *clichés* pueden ser sonoros u ópticos: palabras, imágenes visuales. Pero además pueden ser interiores o exteriores. No hay menos *clichés* en nuestras cabezas que sobre las paredes. (...) Que en el interior hay lo mismo que en el exterior, a saber, *clichés* y nada más que *clichés*. Y cuando están enamorados es como si contaran a otro de la manera más estereotipada del mundo los sentimientos que experimentan, pues los sentimientos que experimentan son ellos mismos *clichés*. El *cliché está* en nosotros. Y nuestra cabeza está llena de ellos, no menos que nuestro cuerpo. De modo que no hay que acusar a las paredes, a los afiches. Producimos los afiches tanto como ellos nos producen. *Clichés*. No hay más que eso. Es una visión más bien negativa, pero veremos qué podemos sacar. Nadamos en lo negativo: *clichés* por todas partes, *clichés* que flotan, que se transforman en *clichés* mentales, que devienen *clichés* físicos.” (C1 pp. 489-490)

<sup>82</sup> La expresión es citada por Deleuze en muchos momentos de su obra y pertenece a Proust.

medida de este. Y es que el presente cósmico de Cronos, propio de la imagen-movimiento, era solo el reverso del tiempo, precisamente la cara volcada al movimiento, a la acción y a la reacción entre los cuerpos; faltaba que el cine pudiera mostrar el tiempo de frente, que se presentara el tiempo en persona: faltaba que Aión emergiera de las profundidades para remecer a Cronos<sup>83</sup>.

Deleuze postula que la novedad del *neorrealismo*, la mutación que opera en el cine, tiene que ver con que pone en escena el aflojamiento y, en última instancia, la ruptura del esquema sensorio-motor. Los personajes de estos filmes ya no reaccionan a la situación por medio de una acción o de una emoción, como en el cine clásico, sino que son impotentes frente a una situación en la que, o bien, no saben qué hacer, o bien, no hay nada que hacer. Puede tratarse de situaciones extraordinarias, situaciones límites (como en *Stromboli* la protagonista frente al volcán) o, por el contrario, situaciones totalmente cotidianas (como la criada de *Umberto D*). El personaje ya no actúa, sino que recibe, es un cine de receptividad o un *cine de vidente*, pues los protagonistas están ante situaciones que les hacen ver algo que ya no tiene que ver con encadenamientos sensorio-motores. En definitiva, Deleuze dirá que los personajes se encuentran frente a *situaciones ópticas o sonoras puras*, por oposición a la situación sensorio-motora. La situación óptica o sonora pura ya no se prolonga en una motricidad, en un movimiento espacial. Esto no quiere decir que desaparezca el movimiento, sino que la imagen-movimiento pasa a un segundo plano para dejar entrar “un poco de tiempo en estado puro”, el personaje en esa situación se precipita en el abismo vertiginoso del tiempo. Lo interesante es que la situación transforma a los personajes en videntes, ven algo que es o bien, demasiado bello, o demasiado injusto, o demasiado potente, etc., en definitiva, algo que es intolerable o inimaginable, como si presenciaran lo sublime. La videncia desborda los esquemas sensorio-motores, desarma los *clichés*, destruye todo fetichismo, sobre todo el de la mercancía, haciéndonos entrar en una especie de torbellino del cual no se sale jamás: o bien lo olvidamos o bien algo en nosotros cambia para siempre, ya no somos los mismos ante esta experiencia visionaria que puede ocurrir tanto frente a algo extraordinario, como ante lo más cotidiano, en cualquier momento y lugar.

---

<sup>83</sup> “El devenir-loco de la profundidad es pues un mal Cronos, que se opone al presente vivo del buen Cronos. Saturno gruñe en el fondo de Zeus. El devenir puro y desmesurado de las cualidades amenaza desde el interior el orden de los cuerpos cualificados. Los cuerpos han perdido su medida y no son sino simulacros. El pasado y el futuro como fuerzas desencadenadas se toman la revancha, en un solo y mismo abismo que amenaza al presente, y a todo lo que existe” (LS p. 171)



### 3. Los cristales de tiempo y las potencias de lo falso

En la situación óptico-sonora pura, la imagen actual no se encadena con otra imagen actual, sino que va a entrar en un circuito con una imagen virtual, lo que resulta en una coalescencia o consolidado de imagen actual e imagen virtual. Lo que hay que responder es ¿Qué es esa imagen virtual? ¿Cuál es su naturaleza? Para ello, Deleuze recurre nuevamente a Bergson.

Bergson distingue entre lo que llama *recuerdo puro* e *imagen-recuerdo*. El recuerdo puro sería una *virtualidad originaria*, por naturaleza inconsciente. Es por ello que no se pueden encontrar recuerdos puros en nuestra conciencia, ésta nos da solamente imágenes-recuerdo, esto es, actualizaciones de esa virtualidad originaria que sería de otra naturaleza. Al actualizarlo, la imagen-recuerdo toma de ese recuerdo puro la marca del pasado que la distingue de cualquier otra imagen, pero el recuerdo puro permanece como *pura virtualidad*. “«el recuerdo puro se mantiene detrás de la imagen-recuerdo, como el hipnotizador se mantiene detrás de las alucinaciones que sugiere»”<sup>84</sup> De este modo, la imagen-recuerdo no es esa imagen virtual que hace coalescencia con la imagen actual.

Pero Deleuze planteaba una segunda hipótesis: quizá habría que buscar un circuito tan grande que englobe a todos los circuitos de imágenes-recuerdo para dar con la imagen virtual que buscamos. Este circuito más grande correspondería al despliegue de la *imagen-sueño*, en tanto conjunto de anamorfosis que salta de un circuito a otro, sin cesar, movilizándolo cada vez circuitos de imágenes-recuerdo diferentes. Sin embargo, la imagen-sueño tampoco será esa imagen virtual que buscamos, pues se trata de imágenes *en vías de actualización*, al igual que la imagen-recuerdo, pero con la diferencia que esa virtualidad de la imagen-sueño no se actualiza directamente -como en el caso de imagen-recuerdo-, sino que se actualiza siempre en otra imagen, que a su vez es una virtualidad que se actualiza en una imagen siguiente -como en un sistema de desenganche- y así al infinito.

Tercera hipótesis: Si no son las imágenes-recuerdo ni las imágenes-sueño, es quizá porque no se ha alcanzado el circuito más amplio que podría ofrecernos una imagen virtual. Ya no la memoria ni el sueño, sino “el mundo o el universo en tanto que marchan”. El mundo es una virtualidad en el sentido, por ejemplo, de la noción fenomenológica de *ser-en-el-mundo*, o en el sentido de la idea kantiana de mundo como horizonte de la experiencia. En efecto, el

---

<sup>84</sup> C3, p. 680.

mundo no está dado, no está actualizado, como nos dice Deleuze, es el conjunto de todas las series causales al infinito. Sin embargo, el mundo se actualiza cuando la estructura existencial del *ser-en-el-mundo* se *mundaniza*. En ese paso al acto, deja de ser horizonte y deviene atmósfera o cualidad, deviene movimientos de cierto tipo de imágenes.

De este modo, por la vía de seguir los circuitos cada vez más amplios Deleuze no da con la imagen virtual buscada. Por ello, planteará la posibilidad de encontrar dicha imagen en el más pequeño de los circuitos, que sirva de punta interior a todos los demás circuitos, como la punta de un trompo que gira sobre sí mismo. La hipótesis de Deleuze a este nivel es que la daremos con la coalescencia entre una imagen actual y una imagen virtual cuando podamos decir que se trata de la coalescencia entre una imagen actual y *su* imagen virtual.

Para ello, Deleuze convoca una serie de textos de Bergson (Capítulo V de *La energía espiritual* y el capítulo II de *Materia y memoria*), en los que Bergson desarrolla una pregunta totalmente novedosa para la filosofía, que puede entenderse tanto objetiva como subjetivamente: objetivamente, se pregunta ¿Cuándo aparece el pasado? ¿Cuándo el presente ya no es?; subjetivamente, se pregunta ¿Cuándo se forma el recuerdo? ¿Se forma cuando la percepción ha desaparecido? La respuesta de Bergson a sus dos preguntas será fundamental: El pasado *no* se forma cuando el presente ha desaparecido, porque es contemporáneo o coexistente con ese presente que pasa, es decir, el pasado se forma *a la vez* que ese presente que ha sido; Así mismo, el recuerdo *no* se forma cuando la percepción ha desaparecido, porque es contemporáneo o coexistente con esa percepción. En otras palabras, el recuerdo se forma *a la vez* que la percepción que pasa. “Por tanto, coexistencia objetiva del presente y del pasado, coexistencia subjetiva de la percepción y del recuerdo”<sup>85</sup>. Imagen actual / Imagen virtual.

El caso de la paramnesia (que comúnmente llamamos *deja vu*) es el único caso en el que experimentaríamos estar viviendo algo presente y, al mismo tiempo, la sensación de ya haberlo vivido en su más mínimo detalle. Es decir, en la paramnesia, según Bergson, se hace patente una primera paradoja temporal fundamental: el pasado coexiste con su propio presente (se puede decir al revés: el presente coexiste con su propio pasado). El error en el que siempre

---

<sup>85</sup> C3. p. 693

caemos es juzgar el pasado en función de un nuevo presente, cuando en realidad habría que juzgar el pasado en función del presente que ha sido.

Y si el pasado coexiste con el presente que ha sido, es porque el tiempo, a cada instante, se desdoble en *dos chorros disimétricos* (diferencia con Bergson, quien dice “simétricos”), uno que se lanza al porvenir, haciendo pasar todo presente, y el otro, que cae en el pasado, conservándolo todo.<sup>86</sup> Las dos direcciones que toman estos dos chorros, difieren en naturaleza, una es la imagen en espejo de la otra: el recuerdo es la imagen en espejo de la percepción o, lo que es lo mismo, el pasado es la imagen en espejo del presente. Es importante notar que esa imagen en espejo no es una imagen-recuerdo, sino *recuerdo puro*, en la medida en que no se trata de una imagen en vías de actualización, como la imagen-recuerdo (que se actualizará en un nuevo presente), sino que se trata de una imagen que permanecerá virtual, que no tiene necesidad de actualizarse. Desde entonces, se dirá que hay coalescencia entre una imagen actual y su imagen virtual. A esta imagen bifacética Deleuze le llamará *imagen-cristal*.

Ahora bien, la operación deleuzeana aberrante, que nos envía más allá de Bergson hacia la imagen-tiempo directa, aparece en la siguiente exigencia: *entre la cara virtual y la cara actual de esta imagen debe haber un intercambio tal que la imagen actual devenga y que la imagen virtual devenga actual*. En otras palabras, la coalescencia deleuzeana entre la imagen actual y la imagen virtual hace que estas imágenes sean perfectamente *distintas*, pero a la vez, *indiscernibles*. El circuito no puede detenerse jamás: devenir actual de la imagen virtual y, *a la vez*, devenir virtual de la imagen actual; o de otro modo: virtualización de lo actual y, *a la vez*, actualización de lo virtual, doble vacilación en la que se ve el Tiempo directamente.

## ***Conclusión***

---

<sup>86</sup> “Y el tiempo no será más que la repetición de esta perpetua escisión, de esta perpetua diferenciación, de este movimiento de la diferenciación” (C3, p. 698)

¿Cuál es la potencia creadora de la imagen-tiempo directa que hace visible el cristal? Nos parece que la cuestión del tiempo es inseparable de una crítica y una destrucción del concepto de Verdad. Cuando la filosofía postuló el tiempo como variable independiente y como forma pura (Kant) puso a temblar los cimientos más profundos de la Verdad, pues, no hay problemas con el tiempo cuando el concepto de verdad remite a la esencia, es decir, a lo sustraído del tiempo, a lo universal y necesario. Pero, cuando la filosofía pretende aplicar lo “verdadero” a lo existente es cuando comienza la crisis de la verdad y la confrontación con la forma del tiempo. Nos parece que en Deleuze hay una lucha incansable contra las formas de lo verdadero. En la época de *Diferencia y repetición*, este enfrentamiento tomó la forma de una lucha contra la imagen dogmática del pensamiento, a favor de una nueva imagen del pensamiento que se iba a expresar como una perturbación de esa concordia de las facultades que organizaban la representación bajo el modelo del reconocimiento y las formas de lo Mismo. Perturbación que exigía a cada facultad dejar de coordinarse armónicamente para ir directo al corazón de sus diferencias y encontrar lo inimaginable en la imaginación, lo impensable en el pensamiento, lo insensible en la sensibilidad. Una lógica atonal recorría ese primer intento deleuzeano de confrontación con las formas de la Verdad. La cuestión del tiempo se escondía tras ella.

En los textos sobre cine la problemática relación entre verdad y tiempo reaparece en relación con la imagen, esta vez no simplemente la imagen del pensamiento, sino con la imagen *en cuanto tal*. Pensamos que *metamorfosis* y *creación* son los nombres para ciertas operaciones *esenciales* del pensamiento deleuzeano que pueden ser elevadas a principios, siempre y cuando no se piensen como fundamentos morales o racionales de su pensamiento, sino como principios genéticos del mismo. Dichas operaciones de pensamiento coinciden con la imagen-tiempo que piensan a la vez que dicha imagen-tiempo encuentra su génesis en dichos principios. Sin embargo, no habría que confundir esta relación entre pensamiento y tiempo con esa afinidad presupuesta entre el pensamiento y lo verdadero, que componía la imagen dogmática del pensamiento. Esto, justamente en la medida en que la imagen-tiempo con la que decimos que el pensamiento de Deleuze es *afín*, no es otra cosa que la destrucción radical de las formas de la Verdad: el *principio metamórfico* del pensamiento deleuzeano es tal que habita lo inhabitable, el lugar donde ninguna verdad resiste, el lugar de la potencia de lo falso, esto es esa coalescencia entre lo virtual y lo actual, esa indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario, ese *entre* del Devenir que es la producción de un campo de múltiples planos o

capas temporales en el que actúa un *principio de creación* que hará surgir siempre lo nuevo; relaciones imprevistas, encuentros intempestivos, siempre en líneas de expresión que no hacen contorno y que no buscan dibujar conjuntos cerrados.

## Bibliografía:

- Alliez, Éric. "Ontología y logografía. La farmacia, Platón y el simulacro" en Cassin, B. (comp.), *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, 1994. pp. 155-168.
- Alliez, Éric. "Questionnaire on Deleuze" en *Theory, Culture & Society* vol. 14, nº 2, mayo de 1997.
- Althusser, Louis. *Para un materialismo aleatorio*. Madrid: Arena libros, 2002.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Casanova, Carlos. *Estética y producción en Karl Marx*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2016.
- Deleuze, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus. 2009.
- Deleuze, Gilles. *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus, 2018.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*. Valencia: Pre-textos. 2012.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós. 2018.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*, Madrid: Editora nacional, 2002.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 1993.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *El Anti-edipo*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas*, Valencia: Pre-textos, 2004.
- Descartes, René. “Investigación de la verdad por la luz natural” en *Obras completas*. Madrid: Gredos, 2011.
- Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-textos. 2008.
- Lacou-Labarthe, Phillippe. *La ficción de lo político*. Madrid: Arena libros. 2002.
- Lapoujade, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Marrati, Paola. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión. 2006.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich. *La ideología alemana*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- Pachilla, Pablo. *Sentido común y buen sentido en Deleuze. Valenciana*, ISSN impresa: 2007-2538, ISSN electrónica: 2448-7295, núm. 23, enero-junio de 2019, pp. 139-174.
- Platón. *Diálogos V*. Madrid: Gredos, 2007.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones U. Diego Portales, 2014.
- Sanna, Valeria. *Deleuze lector de Platón*. Praxis Filosófica, núm. 38, enero-junio, 2014, pp. 201-223.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2006.
- Zourabichvili, Francois. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Zourabichvili, Francois. *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel, 2007.