

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA MATANZA

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

TÍTULO DEL PROYECTO:
ACONTECIMIENTO Y CREATIVIDAD EN LA
FILOSOFÍA DE GILLES DELEUZE.
UN NUEVO MODO DE SENTIR Y PERCIBIR
Código: 55 A – 188

PROGRAMA DE INCENTIVOS (PROINCE)

DIRECTOR: DR. ETCHEGARAY, RICARDO
EQUIPO DE INVESTIGACION:
DR. ESPERON, JUAN PABLO
LIC. MARTIN CHICOLINO
LIC. AUGUSTO ROMANO
LIC. RAFAEL MC NAMARA

2014 - 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES Y PLANTEO DEL PROBLEMA EN LA FILOSOFÍA DE HEIDEGGER.....	9
CAPÍTULO 2: EL ACONTECIMIENTO Y EL PLANTEO DELEUZIANO DEL PROBLEMA DE LA DIFERENCIA.....	27
CAPÍTULO 3: UNA NUEVA IMAGEN DEL PENSAMIENTO EN EL CINE: LA ONTOLOGÍA DE BERGSON Y LA IMAGEN-MOVIMIENTO.....	45
CAPÍTULO 4: LA CREENCIA COMO NUEVA IMAGEN DEL PENSAMIENTO EN EL CINE DE LA IMAGEN-TIEMPO.....	87
CAPÍTULO 5: UNA NUEVA IMAGEN DEL PENSAMIENTO: TEATRO POSIBLE E IMPOSIBLE.....	106
CAPÍTULO 6: UNA NUEVA IMAGEN DEL PENSAMIENTO EN LA MUSICA: LA CREACIÓN ARMÓNICA COMO PROBLEMA ONTOLÓGICO, ESTÉTICO Y POLÍTICO.....	117
CAPÍTULO 7: ESTUDIOS DE CASOS.....	175
CAPÍTULO 8: CONCLUSIONES.....	208
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	218
FILMOGRAFÍA.....	222
ARTÍCULOS EN REVISTAS.....	223
PRODUCCIÓN FILOSÓFICA-CIENTÍFICA LIGADA A LA INVESTIGACIÓN.....	226

INTRODUCCIÓN

PLAN DE INVESTIGACIÓN

Resumen: La investigación finalizada en la etapa anterior planteaba el problema de un nuevo modo de pensar, que pudiese escapar a la hegemonía de una forma de poder que se había impuesto en la historia de la filosofía. Ese modo nuevo de pensar, cuya necesidad se hizo evidente con la crisis del pensamiento tradicional hacia finales de la Segunda Guerra Mundial, lo llamamos “ontología del devenir” o “nueva imagen del pensamiento”. Allí se señaló que una nueva imagen del pensamiento implica también una nueva experiencia de la sensación y de la percepción, es decir, *una nueva estética*. Esta investigación se sitúa en ese punto de ruptura de la historia de la filosofía, fundado en un pensamiento del ser como substancia y esencia, de la historia como teleología y salvación, de la verdad como adecuación y correspondencia, del sujeto como conocimiento y conciencia. La crisis del pensamiento anterior se origina en un cuádruple “desfondamiento”: de la metafísica, de la historia, de la noción de verdad y del sujeto. En esta investigación se parte del concepto de “acontecimiento” como base para la construcción de un modo nuevo de pensar y de sentir, acorde con la ruptura producida a mediados del siglo XX, y de la presentación de los conceptos centrales de la ontología del devenir desarrollada por Deleuze en sus libros sobre cine y en los textos sobre las artes. En ese punto de discontinuidad se produce un deslizamiento desde una ‘onto-teo-logía’ –al decir de Heidegger- hacia un análisis de las lógicas de la sensación y de la percepción en sus múltiples planos (ontológico, ético, político, estético, psicológico). Los nuevos conceptos surgidos de este punto de partida posibilitarán el desarrollo de una ontología del devenir y ejemplificarán el ejercicio del pensamiento, de la percepción y de la sensación en casos concretos de la literatura, el teatro, la música y, sobre todo, el cine.

Antecedentes: Vinculado con el proyecto de investigación del Programa de Incentivos A-138, *La rebelión de los cuerpos: el modelo moderno del cuerpo y su proyección en el pensamiento contemporáneo*, presentado en el Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza, por el equipo de investigación constituido por Silvia Chorroarín, Andrea Pac, Pablo Erramouspe, Juan Pablo Esperón y Andrés Di Leo, dirigido por Ricardo Etchegaray, iniciado el 1º de enero de 2010 y finalizado el 31 de diciembre de 2011 y con el proyecto de investigación del Programa de Incentivos A-155, *Una filosofía intempestiva: la novedad de la interpretación deleuziana de Spinoza y Nietzsche*, presentado en el Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza, por el equipo de investigación constituido por Silvia Chorroarín, Pablo Erramouspe y Juan Pablo Esperón, dirigido por Ricardo Etchegaray, iniciado el 1º de enero de 2012 y finalizado el 31 de diciembre de 2013.

Objetivos: Esta investigación se propone delimitar el significado del concepto de “acontecimiento” en el pensamiento de Gilles Deleuze, teniendo en cuenta la historia inmediata de este problema originada en Martin Heidegger. Dicha conceptualización abrirá un ámbito práctico y experimental en el que el desarrollo del significado se hará posible en el estudio de los casos concretos, de las obras de arte literario, teatral y musical, y especialmente, en el cine. En otras palabras, el objetivo de esta investigación es aportar luz a la comprensión de la lógica del acontecimiento a través de los estudios de casos en las artes, particularmente en el cine. Es preciso tener en cuenta que “una

teoría del cine no es una teoría ‘sobre’ el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas; la práctica de los conceptos en general no presenta ningún privilegio sobre las demás, como tampoco hay privilegio de un objeto sobre los otros. Las cosas, los seres, las imágenes, los conceptos, todos los tipos de acontecimientos se hacen al nivel de la interferencia de muchas prácticas. La teoría del cine no trata sobre el cine, sino sobre los conceptos del cine, que no son menos prácticos, efectivos o existentes que el cine mismo. Los grandes autores de cine son como los grandes pintores o los grandes músicos: nadie habla mejor que ellos de lo que hacen. Pero, al hablar, se transforman en otra cosa, se transforman en filósofos o en teóricos, hasta Hawks, que no quería saber nada de teorías, hasta Godard, cuando finge despreciarlas. Los conceptos del cine no son datos preestablecidos en el cine. Y sin embargo son los conceptos del cine, no teorías sobre el cine. Tanto es así que siempre hay una hora, una hora precisa, en que ya no cabe preguntarse ‘¿qué es el cine?’, sino ‘¿qué es la filosofía?’.”¹

Hipótesis: Sostenemos que en las últimas obras de Deleuze se han abierto nuevas respuestas provisionarias y tentativas a los problemas de una ontología del devenir y a las preguntas: “¿Cómo sentir de otro modo?”, “¿Cómo percibir de otro modo?”, y “¿Cómo actuar de otro modo?”, que deben ser puestas en cuestión y, por ende, problematizadas; —y considerando también que, en función de dichos interrogantes, se abrirán necesariamente otras preguntas paralelas que se proyectan a partir de allí en el campo político y social: “¿Cómo es posible que la expresión de nuevos modos o maneras de sentir y percibir proyecten en la acción nuevos modos de relacionarse, otros posibles modos de constituir y crear nuevas relaciones individuales y colectivas (nuevas maneras de vivir)? Sobre esta base podrá avanzarse de una manera rigurosa en el planteamiento del problema de la construcción de un nuevo orden (problema originado en el ámbito de la ontología, pero que deriva al ámbito de la ética —como se ha visto en la investigación anterior citada— y de la estética) alternativo al onto-teo-lógico sobre el que se ha constituido nuestra tradición de pensamiento occidental.

Estado actual del conocimiento: En una investigación anterior² dentro del mismo programa se han estudiado las “tonalidades” de las lecturas realizadas por Deleuze de las obras de Spinoza y Nietzsche para comprender en qué medida posibilitan la construcción de un pensamiento filosófico nuevo, (in)actual o intempestivo. En ella se ha probado que las interpretaciones hegemónicas de la historia de la filosofía han “olvidado” poner de relieve la (in)actualidad del pensamiento, imposibilitando las diferencias. Se ha mostrado que la filosofía de Deleuze ofrece una alternativa novedosa a los dispositivos de saber-poder contemporáneos expresados en las interpretaciones canónicas de la “historia de la filosofía” y que sus conceptos no se prestan a una fácil integración en el pensamiento dominante, ya que no dejan de disolver sus fundamentos. Deleuze advierte que *pensar de otro modo* no consiste en un nuevo caso particular derivado del sentido de la historia ni tampoco en ‘la negación determinada’ de los resultados últimos de esa historia de la metafísica. Lo nuevo nunca está ya dado ni contenido en la historia, sino que es el producto del devenir, es decir, de “encuentros” aleatorios y contingentes en los “acontecimientos” que irrumpen en la historia. Lo nuevo se identifica con lo “intempestivo”. Una ontología del devenir, por tanto, debe

¹ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 370.

² Etchegaray, R. et alia, Informe final del proyecto de investigación *Una filosofía intempestiva: la novedad de la interpretación deleuziana de Spinoza y Nietzsche*, San Justo, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM, 2013.

centralizarse en el concepto de *acontecimiento*, ya que éste “desplaza el núcleo de la realidad de las esencias a las relaciones de fuerzas o potencias. El acontecimiento como conjunto de fuerzas es complejo y contiene elementos heterogéneos (cosas, personas, animales, herramientas...)”³. Y una ontología del devenir conduce a un replanteamiento de las cuestiones tradicionales como el problema de la verdad que se convierte, sobre todo con Nietzsche y Heidegger, en el problema de la creación y de lo nuevo. La temática de aquella investigación se circunscribía al plano del pensamiento filosófico y su historia, planteando el problema central desde los comienzos de la modernidad: cómo pensar lo nuevo, sin quedar atrapado por el sistema. La cuestión planteada era *¿cómo pensar de otro modo?* Esa cuestión conduce a esta otra: *¿cómo sentir de otro modo? ¿cómo percibir de otro modo? ¿cómo actuar de otro modo?* Si el problema de la verdad no se restringe a la ciencia, ¿qué pueden decir las artes y la estética algo respecto de la verdad? ¿Qué puede decir la filosofía sobre el arte? ¿Cómo puede el pensamiento ocuparse de lo singular, del *acontecimiento*? Estas preguntas se plantean en la intersección de los planos ontológico, estético y político, buscando comprender “el juego de sus encuentros y distancias”⁴. El tema de esta investigación se plantea en estas preguntas, ya que indaga sobre la relación entre la filosofía y las artes⁵ (en especial entre la filosofía y el cine), y entre la política y el arte. Si se trata de la experiencia y de la percepción —y no de la interpretación—, entonces es necesario para la filosofía el análisis de las *lógicas* de la percepción; o dicho deleuzianamente, de las lógicas de la sensación. Es un análisis que opera por varias capas o planos de inmanencia: ontología, estética, psicología, política, y ética —cada lógica atraviesa, funda y queda fundada en esos niveles (no existe nada dado de antemano). Por eso no se puede hablar de estética sin, al mismo tiempo, suponer por detrás o en otro plano de espesor una política, o una ética, etc. Se tratará, por lo tanto, de analizar y tender un puente entre conceptos filosóficos y ontológicos, *perceptos* artísticos (las lógicas armónicas del ojo y el oído), y afectos ético-políticos.

Presentación de la problemática a investigar: Heidegger denuncia la apropiación que la ciencia hizo de la verdad y se pregunta por la verdad del arte. Así también Deleuze pregunta cuáles son los modos de sentir que se crean en el arte. ¿Cómo el arte produce verdad? ¿Qué es lo que da que pensar en las artes? ¿Cómo el arte piensa y expresa el problema del pensamiento y de la filosofía? ¿En qué medida el cine como arte crea una nueva teoría del movimiento de la cosas?⁶ ¿Hasta qué punto el arte da respuestas a los problemas de la ontología, concibiendo al ser como acontecimiento? ¿Qué es el acontecimiento? ¿Qué es el pensamiento del cine?

Estas preguntas delimitan cuestiones, que siguen estando enmarcadas dentro de la filosofía, sin que la problemática se desvíe al terreno del arte o de la crítica de arte, pues no se trata de explicitar el mensaje del cine o de interpretarlo ni de agregar el punto de vista filosófico a lo que el arte expresa. Deleuze sostiene que lo propio de la filosofía es la creación de *conceptos* y que el arte inventa *perceptos* y *afectos*. De allí se sigue que los conceptos del cine no le son propios, sino de la filosofía. Si el cine es una forma

³ Etchegaray, R. et alia, 2013, p. 167.

⁴ Rancière, J., *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 10.

⁵ ¿Sería posible arrancar una lógica inmanente en la música? ¿Cuál sería el concepto equivalente al de “diagrama”, aplicable a la lógica de la armonía musical?

⁶ Rancière tiene una posición definida en este punto y orienta una búsqueda de respuesta para esta pregunta: “El cine puede ser un concepto filosófico, una teoría del movimiento mismo de las cosas y el pensamiento, como en Gilles Deleuze, cuyos dos libros hablan en cada página de los filmes y sus procedimientos, y no son empero, ni una teoría ni una filosofía del cine, sino propiamente una metafísica” (Rancière, J., *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 14).

de pensamiento, no lo es del pensamiento filosófico. Desde esta perspectiva el problema es cómo se da este encuentro entre la filosofía y el cine. ¿Se trata de otra forma de expresar los conceptos? ¿Puede un concepto expresarse en imágenes, en sonidos, en representaciones? ¿Puede la filosofía aplicarse al cine? ¿Puede el cine ser entendido como un ejemplo particular del concepto universal? Rancière, por ejemplo, dice que Rossellini se propone enseñar (pedagogía) conceptos filosóficos a través de algunas de sus obras para televisión, pero advierte que su trabajo conduce a una aporía al intentar mostrar y representar lo que no es visible ni perceptible. Como ya señalaba Platón: las imágenes son vistas pero las ideas son pensadas y no vistas.

El problema de la filosofía como ontología es cómo se ordena/desordena la realidad⁷: ¿cómo conquistar un *kósmos* a partir de la “catástrofe” y del *khaos*? En el comienzo mismo de la filosofía lo que estaba en juego, antes que nada, era *el problema de la armonía*, es decir, de la creación de orden, de qué tipo de orden se trata y de cómo se sostiene dicho orden: y esto es anterior al “ser” y al “devenir”, puesto que es un problema –diríase- *pre-filosófico*, de orden mítico —no es para nada casual que según el poeta Hesíodo la diosa Harmonía sea hija de Ares y Afrodita, la guerra y el amor, la potencia que disgrega y que une⁸. Se trata de la armonía y de *lógicas armónicas*: toda lógica de la sensación se pliega sobre una lógica armónica. Pero entonces, ¿qué implica “sensación”, tanto para la filosofía como para el cine o la música? ¿Qué es, propiamente hablando, lo que está en juego al momento de la percepción, de la imaginación, la fantasmaticación, la alucinación? La ciencia moderna, desde el siglo XVII, ha tratado de dar respuestas al problema del movimiento y de lo nuevo, pero la filosofía no ha pensado una nueva metafísica que se corresponda con este nuevo problema. En Bergson hay, para Deleuze, un impulso inicial, pero incompleto, en esta dirección. Por eso, agrega: “Es preciso que tomemos la hipótesis bergsoniana literalmente: ¿no ocurre desde ese momento que el cine no solamente reclama una nueva metafísica, sino que de cierto modo se presenta de la manera más inocente como esta nueva metafísica? (...) ¿no está ligada indisolublemente al cine la idea de que el cine es algo del orden de una metafísica es decir, la metafísica del hombre moderno por oposición, por diferencia con la metafísica antigua? De modo que no habría que hablar de cine y metafísica, sino del cine en tanto metafísica, bajo qué forma y qué género de metafísica”⁹. Se trata del problema de una ontología del movimiento y de lo nuevo. ¿Cuáles son los conceptos de una ontología del ser como devenir, como movimiento, como creación de lo nuevo? ¿Cómo podrían expresarse en imágenes cinematográficas estas ontologías? Al igual que todos los textos de Deleuze sobre las distintas artes, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* son, al mismo tiempo que teorías acerca de una práctica artística singular, discursos que pretenden pensar la vida en sentido amplio. No se trata tanto de tomar el cine como objeto de pensamiento, sino de pensar junto a él. En efecto, en el cine hay tanto de pensamiento como en la filosofía. Y si pensar siempre es crear, de lo que se trata es del diálogo entre dos formas de pensamiento y creación, entre las que no

⁷ “De una cierta manera, el cine es una metafísica” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 102). “Deleuze’s investigation into the cinema is undertaken as a philosopher involved in an ontological enquiry, not as a technician of historical or production knowledge about cinema” (Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 2).

⁸ Cf. Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, traducción A. P. Jiménez), Madrid, Gredos: 2000; Cf. v. 937 y v. 675. Cabe recordar incluso que Harmonía y Cadmo tuvieron a Semele: madre de Dionysos, fecundada por Zeus mismo. ¿No está acaso Dionysos en el comienzo mismo de *todo*?

⁹ Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 115.

hay ningún tipo de relación jerárquica, sino sólo interferencias¹⁰. En su pensamiento acerca del cine (que es al mismo tiempo una ontología y una semiótica) Deleuze reencuentra uno de los temas que articulan la totalidad de su pensamiento: el de la confrontación entre una imagen clásica del pensamiento y una imagen nueva del mismo¹¹.

Indagando sobre la lectura que Deleuze hace de Spinoza se fue produciendo un deslizamiento desde la ontología a la ética y de ésta hacia la estética. En ese contexto decíamos: “El acontecimiento es el devenir que escapa a la historia, es la irrupción de lo intempestivo, es el tiempo de la creación, de lo nuevo. El problema de la ética nos enfrenta con el problema de la creación, que tradicionalmente es el ámbito propio de la estética. Este problema excede los objetivos planteados para este proyecto pero insinúa una dirección u orientación en la que podría ampliarse y profundizarse.”¹² Éste es el lugar para plantear el problema de la creación y poner en cuestión el supuesto, generalmente aceptado, que asigna a la estética el problema de la creación. En esa misma investigación se indicaba otra orientación para ampliar los resultados de la investigación ética: “Esto abre la posibilidad de considerar a la creación y a lo nuevo como un criterio de evaluación no reductible a la ley trascendente. Una ética como arte, como estética. La ética consumada en una estética de la vida. La ética como el arte de inventar nuevas formas de pensar, de sentir y de actuar, cuyas orientaciones no se encuentran en los códigos sino en las obras de arte. Nuevamente se insinúa aquí una dirección en la que esta investigación podría extenderse y ampliarse: desarrollando una estética de la vida, que responda al problema ético y político.”¹³ Si, tal como quería Benjamin, a la estetización de la política por parte del fascismo era necesario responder con la politización del arte, en Deleuze este programa se cumple en tanto el arte siempre vuelve a insertarse en el ámbito de la vida.

En este punto se evidencia la relevancia de esta investigación ya que se inserta en el centro de los debates de la filosofía contemporánea sobre la estetización de la existencia y sobre la experimentación en nuevas formas de sensibilidad (*aisthesis*), percibir y vivir. En el ámbito teórico es fundamental avanzar en la conceptualización adecuada de los acontecimientos y en los aportes que la teoría y la historia del arte puedan hacer a este objetivo. En el ámbito práctico, es igualmente relevante delimitar las nuevas formas de percepción y experiencia sensible expresadas en las artes y en particular en el cine. Ello es relevante en la medida en que ello no se restringe al ámbito limitado del arte tradicionalmente entendido, sino que abarca todo ámbito práctico estético, ético, político, pedagógico. En esa medida aporta experiencias y conceptos que permitirán reorientar las prácticas de la enseñanza, la investigación y la extensión universitarias.

Esta investigación se enmarca en los avances que el pensamiento deleuziano ha aportado a la filosofía contemporánea, siguiendo algunas orientaciones bosquejadas en la última etapa de la vida del filósofo francés hacia 1981, que se inicia con el trabajo

¹⁰ Para un desarrollo de estos temas, se pueden ver Deleuze, G., “¿Qué es el acto de creación?”, en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, traducción José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2007; Deleuze & Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993.

¹¹ Cf. Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, traducción Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1971; *Proust y los signos*, traducción de Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1974; *Diferencia y repetición*, traducción de M. S. Delpy y H. Beccaecce, Buenos Aires, Amorrortu, 2002 (cap. 3E) y Deleuze & Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez, con la colaboración de U. Larraceleta, Valencia, Pre-textos, 1988 (“Rizoma: una introducción”).

¹² Etchegaray, R. et alia, *Op. Cit.*, 2013, p. 167.

¹³ Etchegaray, R. et alia, *Op. Cit.*, 2013, p. 168.

sobre el pintor Francis Bacon y culmina con los dos tomos sobre cine (1983 y 1985). Las investigaciones sobre este tema, si bien se han multiplicado rápidamente en los últimos años, siguen limitadas a una aproximación introductoria, pedagógica o de divulgación, sin avanzar en el planteo de los problemas.

La factibilidad del proyecto está garantizada dada la disponibilidad de los recursos que requiere. El material bibliográfico requerido se encuentra disponible en la biblioteca de la Universidad, en otras bibliotecas a las cuales tenemos acceso. Asimismo, la Biblioteca Leopoldo Marechal de la UNLaM cuenta con computadoras con acceso a internet con vistas a complementar la búsqueda de material bibliográfico.

Metodología: Esta investigación se valdrá de los recursos proporcionados por el método de la hermenéutica filosófica, cuyo objetivo es –como sostiene el antropólogo Clifford Geertz¹⁴– *hacer posible la conversación*, incluso en la propia lengua. Si se considera que toda experiencia de conocimiento es una comunicación y que toda comunicación está inmersa en una trama de significados, se hace evidente que toda relación de conocimiento es una *traducción* y exige una *interpretación*. Paul Ricoeur señala que la investigación hermenéutica apunta en una doble dirección. Por un lado, se trata de hacer inteligible la estructura interna de un texto o un pensamiento. Dicho análisis puede, e incluso debe, prescindir de las relaciones del texto con el contexto tanto objetivo como subjetivo, es decir, de las relaciones del texto con el mundo y con los sujetos (autor y lector). Por otro lado, este análisis propiamente estructural debe dar lugar a la pregunta por el sentido del texto *para nosotros*, es decir, para el contexto del mundo en el que vivimos los actores del presente. Este doble interés de la hermenéutica alienta investigaciones que se proponen, por un lado, hacer inteligible un pensamiento y, por otro lado, desentrañar relaciones del pensamiento con el mundo actual y con otras teorías que tratan de responder a la situación contemporánea. El método adecuado debe dar cuenta de esta doble dimensión de la investigación. Por un lado, se hará un *análisis* de las obras procurando delimitar el significado de la identidad o subjetividad, señalando sus diferencias, sus limitaciones y las novedades que introduce.

Sobre esta base, el método delineado en el apartado anterior delimita la metodología a emplear: 1. determinación del *corpus* bibliográfico relevante: las fuentes principales, las obras secundarias, los comentarios y los artículos polémicos. Se concederá también importancia a la lectura de la bibliografía académica especializada sobre el tema así como a la obra de otros autores contemporáneos que si bien no constituyen el tema específico de esta investigación, pueden contribuir a caracterizar el contexto intelectual en el que la discusión que aquí nos ocupa se inserta. En este sentido, como hemos dicho, serán de especial relevancia las elaboraciones actuales, en particular en el marco de la filosofía franco-italiana, en torno al problema de la diferencia. 2. A partir de allí, se realizará una lectura crítico-interpretativa del corpus con el objetivo de clasificar las principales corrientes interpretativas. 3. El diálogo y la confrontación de estas interpretaciones permitirán confirmar o refutar nuestras hipótesis de trabajo y dar respuesta a los problemas planteados. La investigación seguirá, entonces, una metodología hermenéutica-crítica.

¹⁴ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1995.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES Y PLANTEO DEL PROBLEMA EN LA FILOSOFÍA DE HEIDEGGER

Introducción

*No habrá que preguntar cuál es el sentido de un acontecimiento: el acontecimiento es el sentido mismo.*¹⁵

Deleuze ha hecho grandes esfuerzos para pensar la realidad fuera de los límites de las categorías tradicionales de la filosofía occidental. Debido a ello, este pensador es, junto a Heidegger¹⁶ y luego Derrida, uno de los pioneros en postular las nociones de *acontecimiento* y *diferencia* para abordar de otro modo los problemas ontológicos reunidos bajo la noción *ser* que se han planteado en la historia de la filosofía; y cuyos desarrollos cargan con un caudal tan grande de problemas, significaciones e interpretaciones que han conducido a muchos equívocos y malos entendidos; hasta el punto de que con el término *ser*, no puede plantearse ningún problema ni decirse nada nuevo. En este sentido es que Deleuze inaugura un nuevo modo de hacer filosofía cuyo carácter distintivo es replantear los problemas ontológicos centrales de esta actividad, *i. e.*: “¿qué es la realidad?”, “¿por qué hay realidad pudiendo no haberla?” y “¿cómo acceder a ella?”, *i. e.*, “¿cómo pensarla?”

“Lo que nos interesa -dice Deleuze- son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas o los sujetos... la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río o de un viento, de un acontecimiento”.¹⁷ La irrupción intempestiva del acontecimiento pone en suspenso a la historia. El acontecimiento es un movimiento no-histórico, es un devenir no-histórico,¹⁸ es una singularidad sin modelos o esencia presupuesta; pues la originalidad de todo acontecimiento resulta ser el movimiento a partir del cual lo nuevo emerge, lo no previsto irrumpe en la realidad y escapa de los límites de la historiografía porque en todo acontecimiento hay un resto no histórico, inaprehensible, que excede los límites discursivos.

Por ello resulta de suma relevancia para la filosofía actual preguntarse qué es un acontecimiento y así poder aprehender qué implicancias conlleva esta noción para la comprensión de la novedad de la realidad que, en su carácter eminentemente contingente, se presenta y nos afecta.

La filosofía como la literatura y las artes, a diferencia de las ciencias, no han dejado de plantearse desde hace tiempo el problema de lo nuevo, de la novedad, de la posibilidad de crear o de inventar una nueva forma de pensamiento que no sea una repetición más o menos sutil o una interpretación más o menos sugerente de lo ya producido por la filosofía en su historia anterior. Ya en 1806 Hegel había sostenido que la filosofía había llegado a su culminación y se había convertido en “saber absoluto”, único al que cabe el nombre de “ciencia verdadera”. De allí en más, el marxismo, el positivismo, la filosofía analítica y el estructuralismo, entre otras influyentes corrientes

¹⁵ Deleuze, Gilles, *Lógica del Sentido*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 25.

¹⁶ Aunque Deleuze señala que Heidegger sigue siendo “historicista” y, de este modo, lo emparenta con la tradición hegeliana de pensamiento “en la medida en que [ambos pensadores] plantean la historia como una forma de interioridad en la que el concepto desarrolla o revela necesariamente su destino”. Gilles Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 96.

¹⁷ Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 44.

¹⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 97.

de pensamiento, han proclamado el fin de la metafísica y la muerte de la filosofía, de lo cual se deriva la imposibilidad de pensar la novedad. Desde los años 30' en Alemania, con el llamado giro o viraje (*Kehre*), Heidegger produce en el planteo de los problemas de su filosofía. En la segunda parte del siglo XX, particularmente en el ámbito francés, pensadores como Derrida, Foucault y Deleuze rechazaron decididamente estas alternativas impuestas por la coyuntura histórica y afirmaron la posibilidad de “pensar de otro modo”. ¿Es posible pensar de otro modo? ¿De qué manera? ¿No se está en todos los casos dentro de las alternativas planteadas desde las formas de pensamiento hegemónicas? ¿Cómo dar lugar a la novedad si ya todo ha sido pensado? Sin embargo, estos pensadores advierten que la novedad no consiste en un nuevo elemento o caso particular que se desprenda o desarrolle del sentido de la historia ni tampoco en la negación determinada de los resultados últimos de la historia de la filosofía. Lo nuevo nunca está ya dado ni insinuado ni contenido en la historia, sino que es el producto del devenir, de combinaciones inéditas o de “encuentros” aleatorios y contingentes. Para la filosofía, para el pensamiento, lo nuevo consiste en la construcción de un *plano* que haga posible, para una época particular, llevar sus fuerzas hasta el extremo de lo que pueden, es decir, que hagan posible la creación. No se trata, sin embargo, de una creación *ex nihilo*. Siempre se pueden encontrar antecedentes, ejemplos, casos de creación, tanto en el pasado como en el presente, que potencien las fuerzas del pensamiento. Pero estos ejemplos no se encuentran, por lo general, en las figuras que Hegel denominó los “héroes del pensamiento”, es decir, en los autores que las historias de la filosofía no dejan de citar y estudiar, sino en aquellos otros que han sido enterrados, sepultados, olvidados, reprimidos, ignorados, excluidos del panteón de los héroes. Es por esto que, específicamente, las incursiones que Deleuze hace en la historia de la filosofía son generalmente para rescatar a estos autores “menores”: los griegos presocráticos, Lucrecio, los estoicos, Hume, algo de Leibniz, algo de Kant, Bergson, y sobre todo, Spinoza y Nietzsche.

A continuación, planteamos algunos de los problemas y los desarrollos acerca del acontecimiento y la diferencia partiendo de los antecedentes heideggerianos (capítulo 1) y retomando la conceptualización hecha en la filosofía de Deleuze (capítulo 2), dado que, a nuestro entender, han sido los pensadores actuales que más han influenciado nuestra época en torno a esta cuestión.

1. La insuficiencia de las categorías metafísicas para pensar la irrupción de la novedad¹⁹

Para Heidegger la filosofía es aquel pensar propio de occidente que busca determinar al ente en su ser. Su punto de partida está en los entes mismos, en lo finito, en lo limitado, en *las cosas mismas*. El ser-humano, en cuanto ser mortal, está entre medio de ellas y tropieza con ellas, en las dimensiones propias de su existencia: el espacio y el tiempo, lo que implica la apertura del mundo como mundo. Así, la filosofía se constituye como tal al configurar un modo propio de preguntar sobre los entes. Por un lado, la cuestión fundamental inherente a esta actividad es: ¿qué es el ser del ente?,

¹⁹ Escolarmente se habla de un *primer Heidegger* que construye la filosofía del *Da-sein*, la pregunta por el ser y su sentido a partir de Ser y Tiempo, y de un *segundo Heidegger* que produce un quiebre o giro en su filosofía en vías de la destrucción de las categorías metafísicas occidentales. Ahora bien, debemos aclarar que no se debe vincular al segundo Heidegger con la instauración de una nueva filosofía dado que de lo que se trata en Heidegger siempre es de preguntar por el ser y su sentido, y ello está presente en el recorrido de todo su pensamiento, es decir, esto lo lleva a reconocer que nuestra época es metafísica y a asumirla como tal, pues ello es siempre una interpretación de lo que es.

esto es: preguntarse por el ente en cuanto tal, es decir, qué es en general lo que mienta al ente en cuanto tal. Esta pregunta apunta a la estructura ontológica del ente. Por otro lado, se cuestiona ¿por qué es el ente y no más bien la nada?, esta pregunta resalta el carácter contingente de todo ente mundano; pero, equívocamente, a lo largo de la historia²⁰ occidental, se ha asociado dicha pregunta, con el ente fundamental del que todo surge y del que todo depende. Esta interrogación apunta a la estructura teo-lógica del ente supremo. Por ello es que, para Heidegger, la filosofía y más específicamente, la metafísica occidental se ha constituido en íntima unión onto-teo-lógica. Es muy difícil explicar la procedencia de tal constitución, pero una de las hipótesis que se pueden aventurar es la gran dimensionalidad que implica la noción del *ser*.

Entonces, la metafísica es aquella disciplina que teoriza sobre el ente en cuanto ente, en busca de su estructura general –ontología–, y también teoría del ente supremo del cual dependen todos los demás entes –teología-. La doble configuración de la metafísica como onto-teo-logía presenta conexiones²¹ que no han sido problematizadas en sus raíces comunes. Cuestionarlas equivale a pensar lo im-pensado²² en la metafísica, esto implica, de algún modo, estar fuera de ella. Heidegger llama “historia de la metafísica” a la forma de pensar que, desde Platón a Nietzsche, se despliega como teoría general del ser del ente y como teoría del ente supremo (onto-teo-logía), dado que se ha olvidado al ser mismo, a favor del *ser como fundamento* del ente. Por lo tanto, no se debe pensar que para Heidegger hay diferentes épocas²³ históricas sino que hay una sola

²⁰ El término *historia* es una noción sumamente relevante en la filosofía heideggeriana pues además de la diferenciación entre *Historie* y *Geschichte* (cf. Infra) debe hacerse una aclaración más para eliminar ciertos equívocos. La noción de historia entendida como *Geschichte* funciona, en la filosofía de Heidegger, de modo sincrónico en cuanto interpretación del ser como fundamento de lo ente; y no de modo diacrónico, es decir, no debemos comprender que, Heidegger, a partir de un hecho dado lo reconstruya históricamente, sino que Heidegger hace coincidir la historia con un modo determinado de pensar la realidad, llamado metafísica. Por eso, en Heidegger, debemos hablar de la historia de una interpretación y no de historia de hechos, ya que de lo que se trata aquí es de una historia sin partes, solo hay un acontecimiento que es el de la metafísica. Por ello la metafísica no es una etapa, sino que debe reconocerse como época, es decir, la época en donde se ha eliminado el tiempo, dentro del tiempo; y esto nos lleva nuevamente al problema fundamental del que parte Heidegger en su filosofía y que recorre todo su pensamiento, el problema es que nuestra época es metafísica, y estamos en ella; es decir, interpretamos todo real metafísicamente. Pero reconocer eso mienta, de algún modo, un tránsito; pues reconocer a la metafísica como el único horizonte de comprensión e interpretación posible conlleva la posibilidad de postular un enfrentamiento. Pero tal enfrentamiento no consiste en proponer un nuevo principio de interpretación de la realidad, o postular algo así como una nueva filosofía, sino en comprender que la historia es metafísica.

²¹ Tal conexión es lo que en la tradición filosófica-metafísica se ha considerado como *principio de identidad*.

²² Lo no-pensado no se refiere a todo aquello que la filosofía dejó de pensar o los temas que quedaron marginados de la reflexión y del pensar conceptual, sino más bien a *lo que aparece como olvidado* en la historia del ser, en la metafísica, pero que, precisamente por aparecer así, ha dado lugar a la misma metafísica. Lo im-pensado no fue olvidado al principio de esa historia, y por eso no es algo que hubiera que recuperar, sino que es lo que está presente en cada pensador en el modo de la ausencia.

²³ El término época nombra el destino histórico guiado por el ser mismo. El ser se manifiesta en el ente, pero se retiene a sí mismo en cuanto ser, puesto que sólo aparece como ente, como algo que es, y en lo que es, se muestra la verdad del ente. En el ente sólo hay una aparición: la de su verdad, la cual deja en sombras la revelación del ser. Este acontecimiento, en el que se detiene la aparición del ser presente en pos de la presencia de lo ente, Heidegger lo llama “época”: el exhibido ocultarse del ser. El ser se sustrae al desentrañarse en el ente, y, de este modo, se retiene a sí mismo. El originario signo de esta retención está en la *a-létheia*. Al producirse el des-ocultamiento de todo ente, se funda el ocultamiento del ser. Pero cada época de la historia de la metafísica está pensada a partir de la experiencia del olvido del ser. El olvido del ser, que se produce en la metafísica, deriva del ser mismo. Por eso, la metafísica está destinada a constituir, a través de los entes, las distintas etapas de la historia del ser pero dentro de un mismo y único horizonte de comprensión, el de la época metafísica. Es evidente, entonces, el nexo interior que une

época en la historia occidental que se ha desplegado en la que nombra el término metafísica. Así, la pregunta por el ser se ha transformado, desde el comienzo, en una pregunta por lo que tiene de general cada ente y por el ente del que dependen todos los demás. Pero acá aparece un *extravío o enlace equívoco* porque se identifica al ser con aquel ente que fundamenta y causa toda existencia.²⁴ Dicha identificación es la que hace posible, a la vez, pensar al ser como fundamento. Pero al identificar al ser como fundamento de lo ente *se olvida la diferencia en cuanto tal*, esto es, *la diferencia entre ser y ente*. Aceptado esto, se abre el camino para que el ente supremo (a través de la concatenación entre causas y efectos) se constituya en fundamento y, a la vez, causa primera de todo lo existente. Ello constituye el olvido de la diferencia y la imposibilidad de pensar la irrupción de la novedad en cuanto tal, pues lo nuevo siempre es explicado, atribuido o fundamentado por un ente supremo, que funciona como centro organizador, garante de la existencia de todo ente y dador de sentido, de acuerdo al modo de pensar onto-teo-lógico explicitado aquí.

El ser-humano, en su quehacer cotidiano y quizás sin ser consciente de ello, tanto en el lenguaje²⁵ como en la relación que tiene con las cosas mismas en cuanto habita el mundo, comprende o, como diría Heidegger, tiene una pre-comprensión que se establece entre el ser y la nada, entre el ser y el devenir, entre el ser y la apariencia y entre el ser y el pensar. Esto significa que, en el habla cotidiana, expresamos siempre una pre-comprensión del ser que implica co-pensarlo en el horizonte de la nada, del devenir, de la apariencia y del pensar. Pero lo decisivo dentro de este aspecto, y que Heidegger ha señalado lúcidamente, es que la metafísica se desarrolla como actividad que supone al pensamiento dentro del horizonte onto-teo-lógico, pero no convierte a la dimensión del ser mismo y a la relación que éste tiene con lo ente en problema; es decir, no se pregunta ¿qué es la diferencia? y ¿por qué hay acontecimiento? Solo se problematiza y se desarrolla la cuestión de lo ente.

En Platón, por ejemplo, lo ente aparece como aspecto o idea cuya estabilidad y unidad hacen que permanezca idéntica a sí misma. Por el contrario, las cosas sensibles muestran una inestabilidad en tanto devienen, surgen y desaparecen; en cuanto entes sensibles su ser consiste en participar o imitar a las ideas. En Aristóteles ello tiene el carácter de interpretación categorial de la *ousía*, como también la comprensión de la cosa como obra (*ergon*)²⁶ en el ámbito de la *dýnamis*²⁷ y la *energeia*.²⁸

la metafísica con la historia, ya que ésta supone el ocultamiento necesario del ser, y aquella se define por su olvido. Pero la historia (*Geschichte*) es el proceso en el cual el ser ad-viene en el ente des-ocultándolo, pero ocultándose él mismo. Entonces, para Heidegger, la historia está configurada por lo que llama “*destino del ser*”, ello refiere al significado que asume en el lenguaje la noción de “ser” en una época determinada, o en una civilización; sentido del que depende la aprehensión de la realidad en general que un grupo cultural determinado tiene para relacionarse entre sí y con el mundo que lo circunda. La historia de la metafísica occidental constituye, pues, una forma propia de lenguaje para expresar esa relación asentada, de modo general, en la estructura proposicional “S es P”. De acuerdo a cómo se pre-comprenda al “es”, ello determinará la relación y el modo de aprehender lo real manifestado a través del lenguaje. Es decir que lo que está siempre en juego, en toda época, es el “entre” (*zwischen*) de la proposición, el “es”. Ello es lo que problematiza la pregunta: ¿qué y por qué la diferencia?

²⁴ Tal identificación es posible porque está supuesta y opera la lógica de la identidad y de oposición metafísica.

²⁵ La noción de *lenguaje* en Heidegger debe ser entendida no en términos de la lingüística contemporánea, es decir, como relación entre el significante y el significado, o como relaciones estructurales entre signos; sino como aquel acontecimiento que nombra la verdad del ser, que en su señalar aclara y oculta. Pues desde la interpretación de Heidegger, el hombre no nombra al ser sino que se encuentra con él y este encuentro ocurre en y a través del lenguaje como acontecimiento decisivo. El lenguaje señala el lugar del *entre* o el cruce del acontecimiento.

²⁶ Del griego antiguo ἐργον.

²⁷ Del griego antiguo δýναμις.

Ahora bien, este esquema o estructura que define a la metafísica onto-teo-lógicamente no puede ser atribuido absolutamente ni a Platón ni a Aristóteles; aunque Heidegger sostenga, que en Aristóteles, la metafísica se constituyó como tal.²⁹ Numerosos estudios han demostrado que ello es insostenible. Sin embargo, podemos afirmar que la metafísica se ha afianzado de tal modo conforme a la tradición medieval, a la asimilación y apropiación de la filosofía griega por el mundo cristiano; y, fundamentalmente, a las discusiones escolásticas y a la relectura de Aristóteles en clave teológica. Para rastrear cómo se afianza la metafísica, habría que realizar un análisis exhaustivo de la historia interna de las ideas en esta época, pero esto no es objeto de la presente investigación.

A modo de indicaciones, se pueden establecer cuatro oposiciones propias del modo de pensamiento metafísico: 1) cuando la investigación es guiada por la oposición entre el ser y la nada, se pregunta por el ente en cuanto tal; 2) cuando la oposición es entre el ser y el devenir, se pregunta por la relación existente entre lo uno y lo múltiple; 3) cuando la oposición se piensa entre el ser auténtico y el ser inauténtico, se pregunta por el ente supremo como criterio absoluto de ser; y 4) cuando la oposición es entre el ser y el pensar, se pregunta y tematiza por el estatus y la concepción de la verdad. Estos problemas guían el pensar filosófico en cuanto la metafísica es comprendida onto-teo-lógicamente, y corresponden a lo que en la tradición filosófica, tanto en la época antigua, como en la medieval y la moderna, se ha conceptualizado bajo la noción del *ser* en el horizonte de lo que se dio en llamar “trascendentales del ser”, con matices diferentes en cada una de ellas: *on*, *hen*, *agathon*, *alethes*;³⁰ o, *ens*, *unum*, *bonnum* y *rerum*.³¹ De este modo, queda evidenciada la lógica binaria y de oposición que se instituye y guía a todo pensar filosófico dentro de la tradición metafísica y que, frente a la problematización y tematización de aquellas oposiciones, la filosofía resuelve reduciendo uno de los extremos al otro, esto es, identificando lo verdaderamente real con uno de los extremos de la oposición que se fundamenta sobre el otro extremo, el cual, a su vez, se yergue en cimiento de éste. Se puede decir de modo general que en la filosofía antigua se reduce lo múltiple a lo uno (i. e. la idea en Platón; la sustancia en Aristóteles), donde el pensamiento metafísico opera categóricamente de acuerdo a una suerte de onto-teo-logía objetiva inmanente. Análogamente, la filosofía medieval responde a la pregunta “¿por qué lo creado?” de modo categórico e igualmente reduccionista: “porque depende de su creador”. En este caso, se tendría una suerte de onto-teo-logía objetiva trascendente. Por último, la filosofía moderna se pregunta de modo general por la relación entre sujeto y objeto, reduciendo lo representado a la representación, donde el pensamiento establece las condiciones de posibilidad de la objetividad del objeto. Por ello la metafísica se presenta en la etapa moderna como una suerte de onto-teo-logía subjetiva trascendental.³²

Ahora bien, ¿es posible pensar la irrupción de la novedad en cuanto tal?, ¿qué es un acontecimiento?, ¿por qué implica pensarlo en el horizonte del tiempo y la diferencia?, ¿por qué implica, también, pensar lo sagrado? El desarrollo que sigue

²⁸ Del griego antiguo ἐνέργεια.

²⁹ Cf. Heidegger, Martin, *Conceptos fundamentales*, Alianza, Madrid, 1990.

³⁰ Del griego antiguo ὄν, ἔν, ἀγάθων, ἀλήθεις.

³¹ Cf. Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 2000, p. 218.

³² Recuérdese que para Heidegger la metafísica y su historia se constituye en íntima unión onto-teológica. Aquí se está mostrando el carácter distintivo y peculiar que cada etapa conlleva. Nosotros utilizamos el término “etapa” y no “época”, pues para Heidegger no hay diferentes épocas en la historia sino que hay solo una época y es la época en la que el ser de lo ente se ha interpretado metafísicamente, es decir, la historia (*Geschichte*) está signada por la comprensión metafísica del ser, que en cada etapa adopta caracteres peculiares. A esto en particular refiere el término “etapa”.

tiende a problematizar esta cuestión determinante para situarnos y habitar un mundo cuyo carácter resulta ser absolutamente contingente. Pero aún queda preguntarnos ¿qué posibilita la constitución onto-teo-lógica de la metafísica y su lógica de oposición disyuntiva?

Cuando Aristóteles define al hombre como un ser animado dotado de razón, es decir, que su capacidad racional lo diferencia de los demás seres vivos, convierte en una exigencia racional que éste dé cuenta de los primeros principios o las primeras causas,³³ asentando, de este modo, las bases de la metafísica como ciencia y planteando así el escenario sobre el cual la filosofía se constituirá en metafísica. El dar razones de sus afirmaciones es propio de esta ciencia que adopta la forma de la demostración. Pero Aristóteles cae en la cuenta de que no todas las proposiciones la reclaman para sí o pueden serlo, puesto que caeríamos en una demostración circular de resolución indefinida lo que destruiría la esencia misma de la demostración. Dado que la demostración absoluta es imposible, se puede sin embargo proceder a través de una más restringida, a partir de proposiciones privilegiadas que no requieren ser demostradas, porque estas proposiciones son absolutas, universales y necesarias; además, deben ser inmediatamente verdaderas, es decir, evidentes: “La metafísica se constituye como tal al adoptar los principios que han de guiar la reflexión y explicación del ente en cuanto ente y sus atributos esenciales”.³⁴ Queda, así, fundada la metafísica como ciencia que estudia al ente en cuanto ente, es decir, lo que es en tanto que es y las propiedades que por sí le pertenecen. En este sentido, se piensa al ser con miras al fundamento de los entes.

De acuerdo a esta sistematización, la metafísica ubica en un lugar privilegiado a ciertas proposiciones (principios evidentes), que permiten un modo peculiar de acceso e inteligibilidad de lo real en cada etapa de la historia del ser.³⁵ En el caso de la etapa antigua, el ser (como fundamento de lo ente) es comprendido como elemento determinante (principio evidente) con respecto al pensar: “El ser es”,³⁶ afirma Parménides. Dado que fuera del ser nada hay y solo es posible pensar lo que es, necesariamente, el pensar tiene que identificarse con el ser. La verdad se presenta en cuanto adecuación (*adaequatio*) del pensamiento y lo enunciado en la proposición con respecto al ser. Así, ser y pensar son idénticos, en sentido lógico, y forman una unidad, en sentido óntico.

Por otro lado, en la etapa moderna, el pensar se determina a sí mismo (principio evidente) como elemento determinante con respecto al ser que, a su vez, implica la disposición de una nueva concepción de la verdad definida como certeza; certeza que tiene el yo-sujeto ante la objetividad del objeto (certeza de la representación). “Pienso, luego soy”,³⁷ afirma Descartes, y en consecuencia, el ser tiene que identificarse

³³ Cf. Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1998, L. alfa, p.74, 982^a.

³⁴ Corti, Enrique, “La inteligencia y lo inteligible”, en *Pensamiento y Realidad*, Revista de filosofía, Usal, Buenos Aires, 1985, p. 43.

³⁵ La noción *historia del ser* no debe comprenderse como la reconstrucción cronológica de un hecho determinado, como podría mal interpretarse en Heidegger, la reconstrucción histórica de la figura de Platón y su comprensión del ser del ente como idea; y las sucesivas figuras que aparecen en la historia de la metafísica hasta culminar con Nietzsche y la noción de “voluntad de poder” como despliegue y realización de la metafísica en cuanto planetarización del dominio técnico. Esta imagen escolar de Heidegger debe ser desechada, porque la historia como *Geschichte* nombra el acontecimiento por el cual se ha interpretado de una manera determinada al ser del ente, es decir, como fundamento.

³⁶ Eggers Lan, C., y Juliá, V. E., *Los filósofos presocráticos*, p. 437.

³⁷ “Pero advertí enseguida que aún queriendo pensar, de ese modo, que todo es falso, era necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa. Y al advertir que esta verdad –pienso, luego soy– era tan firme y segura que las suposiciones más extravagantes de los escépticos no eran capaces de conmoverla, juzgué que podía aceptarla sin escrúpulos como el primer principio de la filosofía que buscaba”. Descartes, René, *Discurso del Método*, Alianza, Madrid, 1999, p. 108. Es el pensamiento el que afirma al ser, en

necesariamente con el ser pensamiento. El pensamiento mismo garantiza para sí la certeza de ser. El pensar se presenta idéntico al ser, en cuanto conciencia de ser (lo pensado) y autoconciencia de sí (el pensamiento). Si el rasgo fundamental del ser del ente es ser fundamento; y si el yo ocupa el lugar del ser como fundamento, entonces, éste se constituye en fundamento de lo real efectivo, es decir, de todo lo ente en general en cuanto que es el ente privilegiado, entre todos los entes restantes, porque satisface la nueva esencia de la verdad decidida en cuanto certeza.³⁸ Y si su fundamentar (representar claro y distinto) es cierto, entonces, todo representar es verdadero; y si todo representar es verdadero, todo lo que el sujeto-yo represente es real. Por lo tanto, la identidad entre el fundamento y lo fundamentado es subjetiva, porque la verdad del representar cierto depende del yo-sujeto.

Recuérdese también, que la consumación de lo que Heidegger llama “metafísica de la subjetividad”, sólo comienza con Descartes, pero falta muchísimo para que el camino abierto se haya llevado a cabo. Para ello, se debe señalar el rumbo metafísico que el proceso consumará en la filosofía de Hegel. Si el yo pienso es concebido como principio, lo verdadero es la substancia en sí, que deviene sujeto para sí, como saber de sí. Lo verdadero es el todo, la substancia devenida sujeto —es la unidad sujeto-objeto—, es decir, el saber absoluto. Se está aquí ante la dialéctica de lo real y no ya una lógica puramente formal, es decir, se trata de una ciencia en donde método y contenido van unidos y la forma está unida al principio. De este modo, se explica la multiplicidad de entes a partir de la identidad del pensar con el ser. Pero aquí también la multiplicidad es fenómeno, porque al identificar la verdad con lo absoluto y lo absoluto con la unidad, solo reduciendo lo múltiple a la unidad se estará en posesión de la verdad.³⁹

Como se ha expuesto *ut supra*, Heidegger muestra que, en la sistematización aristotélica y a lo largo de la historia del pensamiento occidental, siempre se ha pensado presuponiendo⁴⁰ el principio de identidad. ¿Qué se entiende por tal principio y cómo opera en la lógica filosófica occidental? El principio de identidad afirma que “todo ente es idéntico a sí mismo”⁴¹. La fórmula usual del principio es expresada de la siguiente manera: $A = A$.⁴² Este principio es considerado la suprema ley lógica del pensar.⁴³ La

donde descubrimos que pensar y ser se nos presentan idénticos. El pensar es fundamento que afirma al ser del hombre como substancia pensante. El pensamiento se presenta como fundamento, en tanto ser del ente.

³⁸ “No admitir jamás como verdadera cosa alguna sin conocer con evidencia que lo era; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención y no comprender, en mis juicios, nada más que lo que se presentase a mi espíritu tan clara y distintamente que no tuviese motivo alguno para ponerlo en duda” (Descartes, René, *Discurso del Método*, Alianza, Madrid, 1999, p. 95). Las notas distintivas de la verdad en cuanto certeza son la claridad y la distinción, pero, asimismo, requieren de un fundamento absoluto e indubitable que satisfaga esta nueva esencia de la verdad. La constitución del yo, en cuanto sujeto absoluto y fundamento del representar claro y distinto, es quien va a reclamar para sí la esencia de la verdad en cuanto certeza.

³⁹ Cf. Corti, Enrique, “La inteligencia y lo inteligible”, en *Pensamiento y Realidad*, Revista de filosofía, Usal, Buenos Aires, 1985, p. 44.

⁴⁰ ¿Qué significa pre-sub-puesto? *Puesto* significa, algo que es instalado, afincado, afianzado, en un lugar. *Sub* significa, que eso puesto es un soporte por debajo, es cimiento que sustenta toda la estructura. Por último, *pre* significa, que eso puesto por debajo que cimienta toda la estructura, es puesto de antemano quedando im-pensado, y por lo tanto, está a salvo de todo cuestionamiento, litigio y análisis por parte del pensamiento.

⁴¹ La primera formulación de la noción de identidad aparece dentro del pensamiento occidental en el pasaje del fragmento B 2 del Poema de Parménides que reza: “τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι”, que Heidegger vierte al alemán como: “*Das Selbe nämlich ist Vernehmen (Denken) sowohl als auch Sein*”, y que traducimos a nuestra lengua del siguiente modo: “Lo mismo es en efecto percibir (pensar) que ser”

⁴² La identidad, en su sentido originario, es ontológica, pero nosotros recibimos tal principio de la tradición filosófica, en donde aquel sentido fue reemplazado por el lógico. Aquí, la lógica guía al

tradición filosófica convirtió en principio de identidad los principios aristotélicos de no contradicción y tercero excluido. El primer principio señala que cualquiera sea el ente en cuestión no puede ser y no ser al mismo tiempo y bajo un mismo respecto. El segundo, señala que todo ente es o no es, y no es posible la formulación de una tercera posibilidad. Ambos principios fueron asociados a la frase donde Parménides señala la mismidad entre ser y pensar, a saber, “ser y pensar son lo mismo”.⁴⁴ En la historia de la metafísica el principio de identidad afirma que la unidad de la identidad constituye un rasgo fundamental del ser de lo ente, y se erige como supuesto de todo pensar, en la medida en que es una ley que dice que, a cada ente le corresponde la unidad e igualdad consigo mismo.⁴⁵ Igualdad y unidad pertenecen a todo ente en cuanto tal, siendo un rasgo fundamental del ser del ente. Si los rasgos fundamentales del ser son la unidad y la igualdad, estos rasgos son concebidos como *fundamentos* de todo lo ente (unificados por el principio de identidad), posibilitando su aparición y su permanente presencia en la unidad de la identidad⁴⁶ de sí mismo. Pues en toda fundamentación, presuponer el principio de identidad permite poner en marcha la lógica de oposición disyuntiva que se despliega a lo largo de la metafísica occidental. ¿Por qué? Porque si “lo mismo” (*to autó*, en griego; *idem*, en latín; *das Selbe*, en alemán) se comprende como igualdad lógica y unidad onto-lógica, la frase de Parménides dice, por un lado, idénticos son ser y pensar, y por el otro, ser y pensar forman una unidad. Pues al identificar al ser del ente en cuanto tal como fundamento de cada ente, en tanto lo fundado, *se olvida al ser mismo en cuanto a su diferencia ontológica*⁴⁷ originaria. Pero el ser fundamento que funda no es el ser en su *diferencia-diferenciante* con lo ente.

Cuando la filosofía platónica ha contestado con la “idea” a la pregunta “¿qué es el ser?”, ha respondido con el planteamiento de otra diferencia, no centrada en la problematización del ser⁴⁸ y el ente, sino “lo ente que es verdaderamente ente (la idea),

pensamiento filosófico en tanto establece qué es digno de pensarse y qué no. Cf. Heidegger, Martin, “¿Qué es Metafísica?”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, 2000.

⁴³ El principio de identidad no lo formula Aristóteles, pero él supone la auto-identidad de cada ente consigo mismo; sobre todo en la formulación canónica del principio de no contradicción. Estamos hablando, naturalmente, del principio de identidad de la llamada “lógica de predicados”, esto es, $(x) (x = x)$, donde x es una variable de individuo. Igualmente, esto no está formulado de este modo en Aristóteles y menos aún aparece formulado en el corpus aristotélico que una proposición sea idéntica a otra proposición ($A = A$, donde la letra A es una variable proposicional).

⁴⁴ Eggers Lan, C., y Juliá, V. E., *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1994, tomo I, p.436-438.

⁴⁵ Cf. Pöggeler, Otto, *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Alianza, Madrid, 1986, p. 154.

⁴⁶ La palabra identidad deriva del griego τὸ αὐτὸ que significa “lo mismo”. Comprendida así, la identidad quiere decir mismidad y no igualdad. Tal fórmula encubre lo que, en su origen, la identidad anuncia. Este cambio de sentido (de mismidad a igualdad y unidad) en la comprensión de la identidad, produce un extravío en el pensar occidental, claramente señalado por Heidegger, constituyendo la historia de la metafísica y disolviendo la esencia de la filosofía relativa a problematizar la diferencia en onto-teo-logía.

⁴⁷ Por *diferencia ontológica* debe comprenderse la distancia irreductible entre ser y ente, como aquello que no puede ser conceptualizado ni definido. Por ello, el acontecimiento de la metafísica, como así también el de la verdad, no es producto de una diferencia del entendimiento en el primer caso, ni tampoco aquello que pueda resolverse en el ámbito gnoseológico o lingüístico, en el segundo caso. *La diferencia es el acontecimiento en cuanto tal*. Esta diferencia así entendida define también la constitución ontológica (y no lingüística ni gnoseológica) de la verdad como *Alétheia*; como el movimiento del ser que des-oculta lo ente a la vez que se oculta. La verdad es el claro (*Lichtung*) donde al des-ocultar lo ente que ella abre, ella misma se oculta.

⁴⁸ El ser fue concebido como presencia de lo presente. En este caso, el ser se manifiesta en el ente y se identifica con dicha revelación. Tal cosa aconteció en los albores de la filosofía occidental. Los primeros pensadores griegos concebían al ser como *phýsis*, entendiendo por ella la fuerza o el poder que impera sobre todas las cosas, regulándolas y manteniéndolas en lo que *son*. A la esencia de esta fuerza le corresponde un mostrarse o exhibirse; por eso, la *phýsis* es fuerza imperante en tanto que brota, emerge o

esto es, aquel ente privilegiado entre todos los demás entes, que cumple la exigencia de la determinación del ser, en cuanto fundamento que fundamenta a los entes restantes en su totalidad, y lo ente que no es verdaderamente ente (las cosas sensibles)”.⁴⁹ Por medio de esta última diferencia, han ocurrido dos cosas: primero, se ha dado un olvido de la diferencia ontológica, la diferencia entre ser y ente; y segundo, se ha remitido la verdad a uno de los lados en que ahora está dividida la realidad (lógica de oposición), con lo cual se ha identificado (principio de identidad) la verdad con lo que las cosas tienen en general y en común,⁵⁰ las ideas; y que a su vez, ellas son condición de posibilidad de todos los entes porque de ellas dependen (onto-teo-logía), pues las ideas están más allá de lo sensible (en el ámbito supra-sensible cuya característica es la permanente presencia y la inmutabilidad).⁵¹ Lo dicho da cuenta de porqué la metafísica⁵² es comprendida en la tradición occidental como onto-teo-logía.

En la metafísica, entonces, se comprende al ser del ente desde una doble perspectiva: como onto-logía (como esencia general de todo lo ente) y como teo-logía, (como fundamento supremo y absoluto del que depende la existencia de los entes particulares en general). Pero la comprensión de qué sea ontológico y teológico en cada caso depende de la etapa histórica que acaezca en la historia del ser. Es decir, si lo que surge como respuesta a las preguntas ¿qué es el ser? y ¿por qué es el ente y no más bien la nada?, es un ente determinado, que es pensado en lugar del ser (como fundamento de lo ente), lo que ha ocurrido es una transformación radical del sentido original de la filosofía: es lo que antes se ha denominado “extravío” (*Irre*), que da comienzo a la metafísica y su historia. Para Heidegger, este extravío ya se produce con Platón, quien queriendo garantizar la dimensión original de la filosofía, destruyó el suelo en donde ésta nació, al dirigirla por un camino extraviado y llevándola fuera de su inicio.⁵³ De este modo, Platón contesta a la pregunta “¿qué es el ser?”, respondiendo, “el ser es la idea”; porque es aquello que tiene de general cada cosa que es y aquello que hace posible que las cosas sean.⁵⁴ Estas nociones no pertenecen al ámbito de las cosas sensibles, individuales y físicas; no pertenecen a la *phýsis*, sino a un ámbito que se

nace, es decir, en tanto se muestra o se manifiesta. En semejante mostrarse se revela, justamente, como fuerza imperante.

El ser es apareciendo. Pero si el ser es siendo, tendrá que aparecer en lo que es, o sea, en un ente. Lo que no aparece, lo oculto, está fuera de la *phýsis* y no es. Al des-ocultamiento del ser en el ente, los griegos lo denominaron *a-lethéia*, des-ocultamiento. Este salir del estado de des-ocultamiento, se igualará al ser, entendido como *phýsis*, y también con la apariencia. Semejante triple identificación (ser, verdad y apariencia) muestra la experiencia radical que los griegos tuvieron del ser. La metafísica nació, pues, con el simultáneo olvido del ser.

⁴⁹ Cf. Introducción de Arturo Leyte a *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 18. Aquí se pone de manifiesto el olvido de la diferencia ontológica en favor de la diferencia de modos de ser: qué-es (esencia) y que-es (existencia).

⁵⁰ Recuérdese que en la filosofía platónica las ideas conllevan el doble tratamiento metafísico (onto-teológico), en el sentido de que la idea caracteriza en general lo ente, esto es, la idea como condición de posibilidad de todo ente, pues cada ente particular por ser y para serlo tiene que participar (fundamentarse) de ellas; además, todas las ideas tienen su fundamento último en la idea de Bien.

⁵¹ Introducción de Arturo Leyte a *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 17-18.

⁵² Para los griegos, el ente como tal, en su totalidad, es *phýsis*: es decir, su esencia y carácter consiste en ser la fuerza imperante que brota y permanece. Más tarde, *tá physiká*, significó el ente natural, aunque todavía se seguía preguntando por el ente como tal. En griego, “traspasar algo” “por encima de”, se dice *metá*. El preguntar filosófico, por el ente como tal es “*metá tá physiká*”, lo cual refiere a algo que está más allá del ente; esto es, “metafísica”. Cf. Heidegger, Martín, *Introducción a la Metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1969, p. 55-57.

⁵³ Para Heidegger hay una diferencia esencial entre “comienzo” e “inicio”. “Inicio” hace referencia al ploteo de la pregunta que da origen a la filosofía en cuanto tal: ¿qué es el ser?; en cambio, “comienzo” nombra el olvido de la diferencia ontológica que da origen a la historia de la metafísica.

⁵⁴ Cf. Introducción de Arturo Leyte a *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 16-17.

define por oposición al mundo físico.⁵⁵ Este mundo tiene, como característica fundamental, ser un lugar en donde hay movimiento, en donde el nacimiento y la desaparición se suceden. Pero, en el ámbito opuesto, lo que no hay es tiempo, o lo que es lo mismo, se da el tiempo bajo la forma de la “permanente presencia”. La *idea* es el ser común que corresponde a un incontable número de cosas individuales y que, además, procura la seguridad de la inalterabilidad, la eternidad ajena al tiempo de las cosas, en cuanto que pertenecen a un tiempo que es constantemente presencia. Las ideas son lo verdaderamente real pues no cambian ni devienen.⁵⁶

De lo que Heidegger llama “historia de la metafísica”, el tiempo ha desaparecido, no se ha eliminado, simplemente no ha sido pensado; y ello quizás, porque ha sido utilizado y manipulado. Preguntemos ahora ¿qué es la idea? Frente a la cosa, es la verdad, pero a su vez, la idea es una abstracción, porque es una determinación que no contiene nada. Vale como soporte vacío. Si la historia occidental es el desenvolvimiento de la metafísica, y eso quiere decir de la idea, esto viene a significar que la historia es el desenvolvimiento de la nada, pues éste es el ser de la idea. Ese desenvolvimiento, lo es no sólo de la metafísica sino del nihilismo como claramente advierte Nietzsche. Para Heidegger, que recoge el término a partir del sentido que aquel pensador le otorga, “metafísica” es sinónimo de “nihilismo”. La historia del nihilismo o la historia de la metafísica, la historia donde se olvida al ser, comienza con Platón y termina cuando se hace patente que allí donde se decía que estaba lo verdadero, efectivamente no hay nada. Cuando esto se hace patente, lo que ha ocurrido es que la metafísica ha llegado donde tenía que llegar: a su final, a su consumación.⁵⁷

Para concluir, la metafísica occidental se constituye y se caracteriza desde su comienzo histórico por estar determinada onto-teo-lógicamente (se comprende al ser como fundamento de lo ente), lo que refiere a una lógica de oposición disyuntiva ya que desde la perspectiva de la identidad, ya sea que se afirme como principio al “ser” – época antigua–, ya sea que se afirme al “pensar” como principio –época moderna–, la explicación y relación con los entes múltiples va a resultar como realidad aparente para los antiguos y fenoménica para los modernos. Así, *lo múltiple no es real*, es apariencia, manifestación de lo que en verdad no es. Solo es verdadero que “el ser es” o “el pensar es”. Los múltiples entes son la negación de la unidad verdadera. Ahora bien, para Heidegger, esta lógica de pensamiento es llevada al extremo de sus posibilidades y consumada en la filosofía de Nietzsche.

2. Heidegger, una filosofía del acontecimiento, la diferencia y lo sagrado

*‘Ser’ significa que el ente es y no no-es. ‘Ser’ nombra este ‘que’ como la decisión con que acontece el alzarse contra la nada.*⁵⁸

2. 1. La diferencia

Los problemas en torno a la diferencia, el acontecimiento y el tiempo se desarrollan a lo largo de toda la obra de Heidegger. Allí estas nociones son puestas en primer plano y problematizadas. En *Ser y Tiempo*, Heidegger elabora un plan de delimitación de la ontología metafísica. Parte de una insuficiencia sobre la noción de

⁵⁵ Atienda el lector a la lógica de oposición presente en la metafísica platónica.

⁵⁶ Cf. Introducción de Arturo Leyte a *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 16-18.

⁵⁷ Cf. Introducción de Arturo Leyte a *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 21-23.

⁵⁸ Heidegger, Martin; *Nietzsche II*, Destino, Madrid, 2000, p. 327.

ser, transmitida por tal historia de la metafísica, para comprender “lo que es” y al hombre mismo. Pero a su vez él mismo se pregunta por el sentido del ser y cuestiona la noción de ser transmitida por la metafísica. Como es sabido, también, *Ser y Tiempo* se encamina a señalar al tiempo como horizonte de la pregunta por el sentido del ser como *acontecimiento* de propiación (*Ereignis*), llegando a la indicación de que el ser se da dentro del horizonte del tiempo, en el sentido que es el instituirse mismo de la temporalidad como unidad de los tres éxtasis: pasado, presente y futuro. Esta problemática del ser, de la que no puede darse una definición, es la base de la diferencia y, a su vez, este problema ya es el de *Ser y Tiempo*, porque al plantearse el interrogante por el sentido del ser se evidencia su diferencia con los entes. Pero la teorización de la diferencia como resultado del planteo de *Ser y Tiempo* se encuentra en un ensayo posterior, de 1929, llamado “La esencia del fundamento” donde Heidegger afirma:

El no ser escondido del ser significa siempre la verdad del ser del ente, sea este real o no. Recíprocamente, en el no ser escondido de un ente está siempre implícita la verdad de su ser. La verdad óptica y la verdad ontológica se refieren, respectivamente, al ente en su ser y al ser del ente. Ellas se compenetran esencialmente en base a su relación con la diferencia (*Unterscheid*) entre el ser y el ente (*ontologische Differenz*). La esencia de la verdad – que por eso se bifurca necesariamente en óptica y ontológica-, sólo es posible, junto al abrirse de esta diferencia.⁵⁹

Aquí la diferencia se da entre lo que aparece en un cierto horizonte y el horizonte mismo como apertura que posibilita la aparición del ente. Ahora bien, Heidegger muestra que en la exégesis historiográfica la pregunta por la diferencia (ontológica) resulta extraviada u olvidada pues se ha reducido todo ente intramundano a la objetividad de la presencia, ello es, al concepto; posibilitando su control y manipulación. Pero en el fondo de esta cuestión emerge el problema radical de la filosofía, la pregunta por el carácter eminentemente contingente de la realidad: ¿por qué hay diferencia? Ello nos lleva a plantear el problema de la diferencia fuera de los límites de las estructuras categóricas de la metafísica.

La diferencia, desde este otro modo de pensar, es anterior a la diferencia onto-teológica. Pensar aquella (*Unterscheidung*)⁶⁰ significa que hay que comprender al ser del ente como genitivo⁶¹ objetivo⁶² y genitivo subjetivo⁶³ a la vez. Aquí está implícita siempre la diferencia en cuanto tal. Ambos, ser y ente, están vinculados, mutuamente se pertenecen. En el primer caso se indica que el ser pertenece a lo ente y, en el segundo caso, se indica que lo ente pertenece al ser mismo. Así, se convierte en asunto del pensar a la diferencia en cuanto tal, es decir, en cuanto *diferenciante*. El participio presente indica la donación del ser respecto a lo ente. Es fundamental comprender al “es”, en el lenguaje, como un “tránsito a...”. El ser sobreviene en el ente y lo desoculta, pero a su vez, el ser se oculta en aquello que desoculta. Esta trascendencia del ser, como sobrepasamiento y donación en lo ente al que llega, ad-viene. Este es el sentido propio del participio presente; es una tensión que se “da” *entre* (*Zwischen*) ambos y se

⁵⁹ Heidegger, Martin, “La esencia del fundamento”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, 2000, p. 126.

⁶⁰ Inter-cisión. Es la es-cisión *entre* (del latín *inter*) ser y ente, que resulta *inter* porque a su vez están referidos el uno al otro. “La diferencia de ser y ente, en tanto que inter-cisión entre la sobrevenida y la llegada, es la resolución descubridora y encubridora de ambas. En la resolución (*Austrag*) reina el claro (*Lichtung*) de lo que se cierra velándose y da lugar a la separación y la reunión de la sobrevenida y la llegada”. ID, p. 141.

⁶¹ El genitivo indica posesión o pertenencia.

⁶² El ser es en tránsito a..., recae sobre lo ente.

⁶³ Se acentúa el ser mismo en su sobre-llegar a lo ente

mantiene. Así, Heidegger puede afirmar que “sobrevenida y llegada están a la vez separadas unas de otra y referida la una a la otra”.⁶⁴

2. 2. El acontecimiento

Pero a su vez, para Heidegger la noción de *diferencia* está íntimamente ligada a la noción de *mismidad* enunciada por Parménides: “ser y pensar son lo mismo”. Pero, para Heidegger, la mismidad de pensar y ser, que se halla en la frase de Parménides, procede de más lejos que de la identidad determinada por la metafísica a partir del ser y como un rasgo de ésta. La mismidad de pensar y ser es *mutua pertenencia* (*Zusammengehören*)⁶⁵ entre (*Zwischen*) ambos. Esta identidad originaria que sale fuera de la representación de la metafísica, habla de una *mismidad* a partir de la cual tiene su lugar el pensar y el ser; desde lo cual ser y pensar se pertenecen mutuamente. ¿Qué es esta mismidad? La mutua pertenencia entre ser y pensar.⁶⁶ Pero ¿ser y pensar no son dispares? El hombre no es simplemente un ser racional –con esta determinación la metafísica lo convirtió en un ente. El ser-humano⁶⁷ es, en cuanto tal, pertenencia al ser, que resulta mutua porque el ser pertenece, asimismo, al hombre, ya que solo así “es”, acontece. No hay preeminencia de uno sobre el otro; hay una vinculación respetando cada uno su lugar en su mutua pertenencia; pero a su vez, en su diferencia originaria.⁶⁸ De este modo, según la comprensión heideggeriana desde el pensar fundante o desde *otro modo de pensar*, la frase de Parménides dice: “el ser tiene su lugar – con el pensar – en lo mismo” (*Sein gehört – mit dem Denken- in das Selbe*).⁶⁹ Y ¿qué es ese “lo mismo” para el pensar no metafísico de Heidegger? Lo que da (*es gibt*) tanto al *ser* como al *pensar* su *mismidad*, es su *mutua pertenencia*. Ahora, ese mutuo pertenecerse *acontece*, para Heidegger, como acontecimiento de propiación (*Er-ignis*).⁷⁰ En el *Er-ignis*, hombre y ser se pertenecen.

Heidegger propone, para llevar a cabo este nuevo modo de pensar, dos movimientos complementarios. Por un lado, el pensar debe remontarse como “paso atrás” (*der Schritt zurück*), preguntando y haciendo asunto de litigio a la diferencia en cuanto tal, observando que la diferencia onto-teo-lógica no es la diferencia-originaria que los primeros pensadores señalaron pero que dejaron sin pensar, llevándonos de la metafísica hacia su esencia. Al hacer patente lo no pensado, la diferencia ontológica, nos encamina y dirige a lo que hay que pensar: el olvido de la diferencia. Por otro lado, el pensar se plantea como “salto” (*der Absprung*), más allá de la metafísica, permitiendo pensar hoy cómo se manifiestan ser y hombre. Este salto, es un salto más allá de la historia acontecida, en dirección al ser mismo y su sentido; es el movimiento de retorno a la mutua pertenencia de ser y pensar. Es un salto fuera de la razón lógica y fuera del ser en cuanto fundamento de lo ente. El salto nos trae de regreso a la época actual donde la com-posición de ser y hombre, en forma de *provocación* mutua, propia de la constelación técnica, nos permite pensarla como la mismidad parmenídea. Así, Heidegger afirma que:

⁶⁴ ID, p. 141.

⁶⁵ Heidegger dice que el pertenecer (*ge-horen*) determina lo mutuo (*zusammen*) y no viceversa. Cf. ID, pp. 68-73.

⁶⁶ Cf. ID, pp. 68-73.

⁶⁷ En la noción *ser-humano* se devela la *relación* presente *entre* (*zwischen*) ser y hombre. Del mismo modo que se señala la íntima relación entre la identidad y la diferencia. La identidad, mismidad entre ser y hombre, es en la diferencia-diferenciante (*Unterscheidung*).

⁶⁸ Cf. ID, pp. 68-73.

⁶⁹ ID, p. 69.

⁷⁰ ID, p. 91.

la mutua pertenencia de hombre y ser a modo de provocación alternante, nos muestra sorprendentemente cerca, que de la misma manera que el hombre es dado en propiedad al ser, el ser, por su parte, ha sido atribuido en propiedad al hombre. En la com-posición reina un extraño modo de dar o atribuir propiedad. De lo que se trata es de experimentar sencillamente este juego de apropiación en el que el hombre y el ser se transpropian recíprocamente, esto es, adentrarnos en aquello que nombramos *Ereignis*.⁷¹

La com-posición (*Ge-Stell*) nos lleva al *Ereignis* que podemos traducir como “acontecimiento de apropiación”, pero Heidegger afirma que esta palabra, como palabra conductora de su pensamiento, no se deja traducir al igual que el *lógos* griego. Ella remite, etimológicamente, a *Er-auguen*, que significa asir con la mirada, apropiar. En la com-posición ser y hombre están referidos el uno al otro, el uno se apropia del otro; pero si penetramos, con la mirada en lo profundo de la com-posición, experimentamos el *Ereignis*, en donde ser y hombre están en relación de mutua pertenencia y, de este modo, *acontecen*. Pero Heidegger dice:

...lo que experimentamos en la composición como constelación de ser y hombre, a través del moderno mundo técnico, es solo el prelude de lo que se llama acontecimiento de apropiación. Pero la com-posición no se queda necesariamente detenida en su prelude, pues en el acontecimiento de apropiación habla la posibilidad de sobreponerse al mero dominio de la com-posición para llegar a un acontecer más originario.⁷²

Esto es el llevar adelante la posibilidad de trascender la *Ge-Stell* en dirección al *Ereignis*, el sobreponerse a la com-posición transformando, radicalmente, la relación del hombre con la técnica, ya no como dominio de lo ente en general, sino como al servicio del hombre y lo ente. Luego afirma Heidegger:

...el *Ereignis* es el ámbito en sí mismo oscilante, mediante el cual el hombre y el ser se alcanzan el uno al otro en su esencia y adquieren lo que les es esencial al perder las determinaciones que les prestó la metafísica.⁷³

Así, mediante el salto, abandonamos el lugar de la representación propia del pensar metafísico, y es posible, de este modo, la manifestación de un ámbito diferente, propio de un pensar contemplativo, donde ser y hombre mutuamente se pertenecen, se experimenta de un modo originario lo ente, y a la vez, se expropian las determinaciones metafísicas de la representación (sujeto-certeza-objeto). Este es un ámbito donde la llamada del ser se deja escuchar y donde el hombre reconoce su pertenencia al ser, que a su vez, es mutua. Plantear la pregunta por la diferencia ontológica nos condujo, entonces, a este dejar pertenecer mutuo que es el *Ereignis*. De este modo, el movimiento de retroceso (paso atrás) y avance (salto) respecto de la metafísica, sitúan su historia en cuanto despliegue tecno-científico, como una época consumada. Esto significa, por un lado, no que ésta haya acabado o finalizado, sino que ella misma ha desplegado todas sus posibilidades de dominio y, por otro lado, al desplegar todas sus posibilidades, la metafísica muestra sus propios límites, lo cual nos coloca, de algún modo, fuera de ella.

El “paso atrás” y el “salto” pueden ponerse en marcha, según Heidegger, si nos situamos fuera de la metafísica.⁷⁴ El primer movimiento del pensamiento retrocede hacia el pasado, para develar los sentidos ocultos en los conceptos metafísicos. Éste es un movimiento destructivo, pero de carácter positivo, dado que se destruyen los

⁷¹ ID, p. 85.

⁷² ID, p. 87.

⁷³ ID, p. 89.

⁷⁴ Cf. Introducción de Arturo Leyte a *Identidad y Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 42.

sentidos equívocos que se habían acumulado sobre las nociones filosóficas fundantes. Esta destrucción es, al mismo tiempo, liberadora, porque permite a estas nociones mostrar su sentido originario. Este movimiento destructivo no pretende aniquilar el pasado, sino conservarlo como pasado. El segundo movimiento regresa al presente para develar el aparato conceptual ilegítimo que impide pensar la diferencia en cuanto tal. En este movimiento, el pensar hace de la diferencia misma su asunto propio. Es un salto hacia la ausencia de fundamento (*Ab-grund*), pero no por ello es un brinco hacia el vacío sino, por el contrario, a un suelo (*Boden*) como aquello que se retrae y sustrae en el darse (*Es-gibt*). Este movimiento es el que en cuanto rememoración (*An-denken*), recuerda y problematiza a la diferencia en cuanto tal, esto es: ¿por qué hay diferencia? Al contrario del pensar fundamentador, propio de la metafísica, que solo se concentra en la representación del ente en su ser, como ser presente sin pensar su proveniencia; pensar como “rememorar” significa captar la *apertura del ser*, captar el *Ereignis*. El rememorar piensa al ser como diferencia, no sólo como aquello que difiere, sino también como aquello que se da en el darse, pero que en ese mismo darse se sustrae; y también como aquello que, en su apertura, al diferir, disloca.

2. 3. Lo sagrado

¿En qué consiste el pensamiento de la rememoración (*An-denken*) de la diferencia? Si el ser se da (*Es-Gibt*) y acaece instituyendo los horizontes históricos, en los cuales el ser-ahí (*Da-sein*⁷⁵) se encuentra con los entes y así se despliega como temporalidad; el pensar, que rememora al ser, significa localizar aquello que está presente en la presencia de los entes, en los horizontes que lo sostienen en su ser-presente. La localización (*Ēr-orterung*) es el pensamiento rememorante, es el pensamiento con el que se puede pensar, nuevamente, la diferencia fuera de la representación metafísica, que define de una vez y para siempre, toda estructura de dominio, esto es, la objetividad del objeto en el concepto. La localización es el pensamiento que co-responde al ser como acontecimiento de apropiación, en cuanto lugar⁷⁶ histórico-cultural, en el cual estamos y dialogamos con el pasado.

En suma, Heidegger, vislumbra junto al comienzo tradicional de la filosofía como metafísica, cuya esencia gira en torno a la búsqueda de un fundamento (*arkhé*) absoluto que sea soporte de todo lo ente, a partir del *pathos* de la admiración que produce lo real; *otro comienzo del pensar* cuyo sentimiento fundamental es el temor

⁷⁵ El término *Dasein* es una noción de difícil traducción; pues ya desde *Ser y Tiempo* Heidegger la introduce para elaborar una noción que pretende ser anterior a cualquier significación. Tal como lo afirma Leyte en su texto sobre Heidegger (Leyte, Arturo, *Heidegger*, Editorial Alianza, Madrid, 2005, p. 47), la mejor forma de reescribir el término es *Da-sein* dado que el guión, además de mostrar que se trata de dos palabras, introduce una separación, una diferencia, a la vez que mantiene unidos a los extremos. Pues el guión es la marca del *entre* (la diferencia) que une a la vez que sostiene la distancia irreductible de los extremos. Además, sugiere también un tránsito permanente entre ellos. El *entre* nombra el lugar, o mejor aún, el no-lugar del acontecimiento (*Ereignis* en términos heideggerianos), “pero no un lugar según se entiende, por ejemplo, el espacio, es decir, como marco previo en el que se sitúan y colocan las cosas, sino como lugar que surge a una con la propia cosa. Al modo en que abrir una ventana no se encuentra primero el espacio vacío en el que luego se irán inscribiendo articuladamente las cosas que se ven a través – el cielo y la tierra, los edificios y el mar-, sino que dichas cosas surgen al abrirse la ventana, así puede ser plásticamente entendido eso que aquí se llama *Da*” (*Op. Cit.*, p. 195). El *Ereignis* es el espacio abierto (*Lichtung*) y tránsito donde se juega, a su vez, la historia entendida, no como *Historie* en cuanto recuento cronológico de los hechos humanos, sino como *Geschichte*, esto es, la historia del lo que nombra el *entre*, el acontecimiento.

⁷⁶ *Ort*, “lugar”, en alemán. De ahí la palabra “localización”. Es el lugar de la múltiple dimensionalidad del darse y sustraerse, de la consideración del ser como acontecimiento apropiante (*Ereignis*).

(*Scheu*), la serenidad (*Gelassenheit*) y el espanto (*Schrecken*).⁷⁷ Otro comienzo, no uno nuevo,⁷⁸ porque se ubica en otra parte y no después, en otro estrato en el que el tiempo histórico se ilumina a partir de la concepción del ser como acontecimiento de propiación (*Ereignis*).⁷⁹ Este es un lugar en el que ya todos habitamos, pero del cual siempre alejamos la mirada. Este otro comienzo es el paso de la consideración de la metafísica como onto-teo-logía a la del ser y la diferencia como acontecimiento de propiación (*Ereignis*); y el paso del pensamiento que interroga por el fundamento de lo real asegurándolo en la objetividad de la representación, al pensamiento que está a la escucha del ser, un ser abismal, una nada fundante.

En *Aportes a la filosofía*,⁸⁰ Heidegger habla de un primer comienzo que designa a toda la historia de la metafísica, y que, en su acontecer, se caracteriza por el olvido de la pregunta que interroga por el sentido del ser; pero también, muestra la posibilidad de otro comienzo que subyace en la elaboración de la pregunta ¿qué es el ser?, ¿cuál es su sentido? y ¿por qué la diferencia? Este tránsito cobra sentido cuando Heidegger comprende la diferencia ontológica como *Ereignis*. Es éste un tránsito de la verdad del ente hacia la verdad del ser, y a la problematización de la diferencia. Heidegger encuentra el sentido pleno de este movimiento, en la consideración de la diferencia ontológica, como la relación entre *Austrag* y *Lichtung* que adviene en cuanto *Ereignis*. Ello es, según Heidegger, dejar de comprender al hombre, como amo y señor que lo domina todo a través de la tecno-ciencia, hacia la comprensión del ser como destinación (*Geschick*), y como donación del ser en forma de desocultamiento y ocultamiento a la vez. El tránsito es un camino o travesía hacia lo abismal o el abismo del ser, es decir, de la metafísica que todo lo fundamenta a la des-fundamentación o, mejor dicho, a la fundación. El tránsito llega a realizarse a través del ensamble (*Aufriss*) que explica Heidegger, en *Aportes a la filosofía* de la siguiente manera. En la resonancia se experimenta el abandono del ser, ello conduce al pase del primer comienzo al otro, a través de un salto hacia lo abismal del ser, y en torno a su verdad, en la cual comparecen los futuros con el fin de que pueda advenir el último dios. El tránsito se da aquí, estrictamente hablando, en el pase. El pase es la transición del primer comienzo al otro comienzo del pensar. Esto no significa desechar la historia de la metafísica sino, que desde el otro comienzo, dialogar con ella.⁸¹

¿Qué significa “historia de la metafísica”? Significa que la filosofía, que en su inicio pregunta ¿qué es el ser? desde su diferencia ontológica con lo ente, ha olvidado la *diferencia-diferenciante*, ha confundido esta diferencia con otra diferenciación: la diferencia onto-teo-lógica, diferencia que se da entre un ente supremo y todos los demás, el cual ocupa el lugar del ser, y se constituye como fundamento de todo lo ente en general. Según Heidegger, la diferencia mentada, no originaria de la esencia de la

⁷⁷ Cf. Heidegger, Martin, *Aportes a la Filosofía. Acerca del Evento*, p. 20-23.

⁷⁸ Hay que señalar que Heidegger en su obra *Beiträge zur Philosophie. Von Ereignis* habla no de un nuevo comienzo de la filosofía sino de otro comienzo y de un tránsito del primer comienzo al otro comienzo. El primer comienzo resulta del preguntar por el ser de lo ente como fundamento, es decir, resulta de la metafísica en cuanto a su constitución onto-teo-lógica, y el tránsito al otro comienzo resultaría del reconocimiento de la metafísica como único horizonte de comprensión de la realidad en el que se podría volver a preguntar de una forma originaria por la verdad del ser y su sentido.

⁷⁹ Desde el pensar fundante o desde *otro modo de pensar* Heidegger sostiene, “el ser tiene su lugar – con el pensar – en lo mismo” (*Sein gehört – mit dem Denken- in das Selbe*)”⁷⁹ (ID, p. 69). Y ¿qué es ese “lo mismo” para el pensar no metafísico de Heidegger? Lo que da (*es gibt*) tanto al *ser* como al *pensar* su *mismidad*, es su *mutua pertenencia*. Ahora, ese mutuo pertenecerse acontece, para Heidegger, como *Ereignis* (ID, p. 91). En el *Er-eignis* hombre y ser se pertenecen y se apropian mutuamente.

⁸⁰ Heidegger, Martin, *Aportes a la Filosofía. Acerca del Evento*, pp. 36-38.

⁸¹ Cf. Santiesteban, Luis Cesar, “Heidegger y Vattimo: intérpretes de Nietzsche”, en *Diánoia*, volumen LIV, número 63, revista de la UNAM, México, 2009, pp. 22-23.

filosofía, se convierte en el motor que pone en marcha a la metafísica en cuanto dominación y en cuanto manipulación de todo lo ente en general, hasta su consumación en la época moderna.

Dado que a través de la tradición metafísica recibimos lo pensado, que implica también lo im-pensado en ella, esto posibilita el despliegue de la historia metafísica y su superación. Lo im-pensado se presenta como retracción (*Entzug*) y como velamiento (*Lethe*), pero nos atraviesa dejando su rastro o huella (*Spur*). A partir de ellos es posible el pensamiento *rememorante*, es decir, pensar lo im-pensado (*An-denken*). Lo que se sustrae puede tocar o, mejor dicho, toca al hombre de modo tan grave que lo interpela más que la presencia de lo ente; entonces la filosofía debe meditar sobre aquellos signos de lo que se sustrae, preparar el pensar rememorante para el paso del último dios. Este último dios señala lo totalmente otro ante los dioses de la metafísica, ajeno a toda religión, fuera de lo calculable y extraño a las determinaciones del dios de la metafísica: ente supremo, creador, causa primera, etc., pero tampoco debe confundirse con el ser o el *Ereignis* del otro comienzo. Para acoger la venida del último dios es necesario preparar un claro (*Lichtung*), un lugar donde espacio y tiempo resultan sagrados como ámbito para el encuentro con lo divino. Desde el ser no se llega a dios. Heidegger señala que hay que preparar el lugar sagrado que nos abre la esencia de la divinidad, y así llegar a pensar la esencia de dios como lo divino. Pero, ¿por qué “último dios”? La noción heideggeriana *último dios*⁸² (*der letzte Gott*) refiere, por un lado, al eco del hombre frenético, que en la filosofía de Nietzsche, con dolor y en búsqueda de la divinidad, anuncia la muerte del dios de la metafísica;⁸³ y por otro lado, último no refiere al final de una época sino al comienzo de otro modo de pensar, en donde a partir del *Ereignis* preparamos el espacio-tiempo sagrado para el instante de su paso. “El último dios es el comienzo de la más larga historia en su más corta vía. Se requiere larga preparación para el gran instante de su paso.”⁸⁴ El último dios no muestra el fin de la historia, como podría interpretarse, por el contrario, ello mienta la apertura inconmensurable y las infinitas posibilidades de un nuevo comienzo para la historia del hombre y su vínculo con lo divino.⁸⁵

De este modo, Heidegger se esfuerza también por plantear el problema de la relación del hombre con lo divino en un nivel más radical que el de la metafísica.⁸⁶ Por ello afirma que “el último dios (...) se halla fuera de toda determinación calculadora significada por los títulos *mono-teísmo*, *pan-teísmo* y *a-teísmo*”,⁸⁷ pues partiendo de los entes y sus explicaciones causales al modo de la tecno-ciencia moderna no es posible la preparación de un lugar sagrado donde acoger el advenimiento de lo divino. Por ello sostiene Heidegger “solo a partir de la verdad del ser se ha de pensar qué sea lo sagrado. Solo a partir de qué sea lo sagrado se ha de pensar qué sea la divinidad. Solo a la luz de qué sea la divinidad se puede pensar y decir qué deba nombrar con la palabra Dios”.⁸⁸ Claro resulta que el ser heideggeriano no debe confundirse con lo divino. A partir de la

⁸² Aclaremos que la noción de *Dios* no debe confundirse con el tratamiento teo-lógico que está en cuestión en el texto, porque la teología no habla, en realidad de *Dios* (como la divinidad), sino que mienta, en su concepto, el fundamento que unifica y es causa de la totalidad de lo ente.

⁸³ Cf. Nietzsche, Friedrich W., *La ciencia Jovial*, Monte Avila, Caracas, 1990, p. 116-118.

⁸⁴ Heidegger, Martin, *Aportes a la Filosofía. Acerca del Evento*, p. 332.

⁸⁵ Cf. Capelle-Dumont, Philippe, *Filosofía y teología en el pensamiento de Martin Heidegger*, FCE, México, 2012, p. 142-143.

⁸⁶ John D. Caputo ya ha dado cuenta del interés, la vinculación y la influencia del pensamiento religioso en el pensamiento heideggeriano; fundamentalmente en lo que respecta a su vertiente mística en su libro *The mystical elements in Heidegger's thought*, Ohio University Press, 1978.

⁸⁷ Heidegger, Martin, *Aportes a la Filosofía. Acerca del Evento*, Biblos, Buenos Aires, 2003, p. 329.

⁸⁸ Heidegger, Martin, Nietzsche II, Destino, Barcelona, 2000, p. 396.

verdad del ser y el *Ereignis*, es decir, desde el otro comienzo del pensar, es posible pensar la esencia de lo sagrado, dado que el *Ereignis* opera, en el pensamiento de Heidegger, como lugar de apertura donde es posible preparar un nuevo encuentro del hombre con lo divino. De este modo, la esencia de lo sagrado nos abre la esencia de lo divino, que nada tiene que ver con el dios de la metafísica. Entonces, lo divino, en la filosofía heideggeriana, adviene frente a una continua actitud interrogadora por el sentido del ser. Esto significa que lo divino es la radical alteridad que adviene en el seno del ser mismo.⁸⁹ A lo divino solo se lo puede señalar, poéticamente quizás, pero no definir. Es por ello que el rechazo del dios metafísico posibilita el advenimiento de la divinidad y re-liga, de este modo, al hombre con lo divino de un modo diferente al de la tradición occidental.

En este sentido Picotti sostiene que la expresión *último dios* “no ha de ser considerada degradación ni blasfemia [respecto de dios], sino por el contrario ella destaca la singularidad de la esencia divina como una dimensión del ser, diferenciándose de su dimensión metafísica como ente supremo, solo en cuyo nivel se juegan los ateísmos y teísmos de toda especie”.⁹⁰ Es por ello que “último dios” no designa el fin de los dioses o el fin de la historia como podría interpretarse, sino que designa al otro comienzo de la historia desde la consideración heideggeriana de la historia comprendida como *Geschichte* (en contraposición a *Historie*), en donde el ser es comprendido como *Ereignis* y no como fundamento. Este planteo tiene como una de sus consecuencias más relevantes reubicar lo sagrado, lo divino y lo humano junto a todos los entes en una dimensión más originaria expresada en la consideración heideggeriana del cuarteto del mundo. Con ella, el pensador alemán quiere señalar aquella dimensión esencial en donde se expresa “la contienda de cielo, tierra, mortales y divinos en que se da la verdad del ser en su juego ocultación-desocultación, donación y sustracción”⁹¹, donde el hombre puede volver a habitar el mundo a partir de una actitud contemplativa, sin ejercicio de violencia, reuniendo y cuidando estas cuatro dimensiones del acontecer propio del mundo, donde acogiendo la apertura del cielo, salvaguardando la tierra, acompañando a los mortales y venerando lo sagrado, puede ponerse a la escucha del ser y, por ende, preparar y resguardar un lugar abierto y sagrado para que lo divino ad-venga.

3. Conclusión

Heidegger, con la noción de *Ereignis*, intenta pensar al ser en cuanto tal y la diferencia con lo ente, de otro modo frente a los límites categoriales de la lógica de la identidad, de la representación y de la fundamentación. El acontecimiento de apropiación es el movimiento del ser y el tiempo que se dona a los entes y al hombre pero que se retrae a sí mismo. La diferencia mienta “un ‘entre’; y este entre permanece evidentemente en toda metafísica no atendido, no considerado y no experimentado. Pero este ‘entre’ es lo abierto”;⁹² movimiento del *Ereignis*, pensado por Heidegger, como la donación de ser y tiempo, por eso afirma Heidegger que lo que “intentamos pensar es el *Es* de este *Es gibt Sein, Es gibt Zeit*, el *Es* que da ser y tiempo”⁹³ por ello el “*Ereignis*

⁸⁹ Cf. Capelle-Dumont, Philippe, *Filosofía y teología en el pensamiento de Martin Heidegger*, FCE, México, 2012, p. 154.

⁹⁰ Picotti, Dina, *Heidegger: el otro comienzo del pensar y las exigencias de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Editorial Quádrata, 2010, p. 78.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 79.

⁹² Heidegger, Martin, *Sobre el comienzo*, Buenos Aires, Biblos, 2014, p. 75.

⁹³ Heidegger, Martin, *Tiempo y Ser*, Madrid, Tecnos, 2006, p. 24.

*ereignet*⁹⁴ es decir, el acontecimiento de propiación se expropia a la vez que se retiene o apropia a sí mismo.

En definitiva, el *acontecimiento* es una singularidad que ad-viene, que resulta imprevisto, ya que excede los límites de toda lógica de pensamiento de oposición disyuntiva cuyo carácter es fundamental. El *acontecimiento*, por ende, destruye todo horizonte teleológico, por lo cual impide cualquier intento de totalización. El *acontecimiento* acaece, en términos heideggerianos, como novedad, sin que puedan preverse causas; es sorpresa absoluta que no puede ser anticipada. El acontecimiento es el advenimiento y la irrupción de lo extraordinario cuyo carácter es la absoluta gratuidad. No hay un porqué, simplemente hay acontecimiento, se da (*es gibt*), como donación de ser y tiempo, que a su vez es una constelación de sentido para el hombre. De ello se sigue la gran relevancia que la hermenéutica asume en la posición heideggeriana para la comprensión e interpretación del sentido, para habitar el mundo e impedir, a la vez, la totalización del sentido.

Entonces, el problema de la diferencia, que es el mismo problema que el de la pregunta por el ser, implica en la filosofía de Heidegger pensarlos como *Ereignis*, pero a su vez, pensar el *Ereignis* es preparar y propiciar un espacio y tiempo originarios cuya esencia es la sacralidad. Lo sagrado es el lugar que posibilita y anuncia la irrupción y el advenimiento de lo divino, y así pues, lo divino, puede hacerse presente. Lo sagrado es la dimensión, por lo tanto, de despliegue y acercamiento del hombre con los dioses.

En este sentido, por ejemplo, podemos considerar al cristianismo como una religión del acontecimiento dado que Cristo, anunciando la buena nueva, revoluciona, irrumpe e interrumpe en el curso normal de las cosas en cuanto que ha muerto y resucitado. De ello podemos inferir que el acontecimiento refiere al *desequilibrio radical que produce la aparición de la novedad*. El acontecimiento es la inflexión en el tiempo que instaura una dimensión nueva y una diferencia original, a la vez que resignifica, altera y redirecciona la historia abriendo inconmensurables posibilidades al porvenir.

Resulta por todo ello claro, que la propuesta de Heidegger conlleva el despliegue de una nueva actitud humana de contemplación y respeto hacia las dimensiones de lo real, como condición para la recuperación del sentimiento religioso; y como preparación de una dimensión sagrada, para esperar el advenimiento de lo divino.

⁹⁴ Heidegger, Martin, *Tiempo y Ser*, Madrid, Tecnos, 2006, p. 43.

CAPÍTULO 2

EL ACONTECIMIENTO Y EL PLANTEO DELEUZIANO DEL PROBLEMA DE LA DIFERENCIA

1. Introducción

Se dice que Deleuze es un filósofo posmoderno, entre otras cosas, porque postularía una suerte de anarquismo filosófico en el que no habría fundamentos dados y afirmaría una filosofía de la multiplicidad y la diferencia. Sin embargo, en la filosofía deleuziana se desarrolla una ontología que no debiera ser prejuizada ni menospreciada sin dar cabida a sus propios argumentos. Con respecto a esto hay que decir, en primer lugar, que a través de la lectura y apropiación de algunos pensadores marginales en el relato “oficial” de la historia de la filosofía, tales como Hume, Spinoza o Bergson, Deleuze lucha por liberar al pensamiento de toda la lógica reduccionista y binaria que rige la tradición filosófica occidental. Dicha historia oficial no deja de limitar al pensamiento⁹⁵ en tanto búsqueda de un fundamento absoluto que justifique lo ente en general y a sí mismo, conforme a lo afirmado en el capítulo anterior. Pues, Deleuze logra mostrar que la realidad del ser es diferir y no fundamentar. En segundo lugar, Deleuze pone todo su esfuerzo en elaborar una ontología inmanente, en la que el ser es liberado y desarraigado de su condición y estatus de fundamento de lo ente, lo que conlleva subsumirlo en el devenir.⁹⁶

Deleuze, del mismo modo que Heidegger, denuncia que el problema de la irrupción de la diferencia ha sido despreciado y marginado de las reflexiones filosóficas occidentales, porque lo diferente vendría a representar al pecado, la falta y la caída en la tradición judeo-cristiana, o lo monstruoso y al enemigo desde un contexto moral y político. En definitiva, la diferencia es identificada con todas aquellas fuerzas que representan al mal, lo extraño y lo peligroso. Pero llegados a este punto, Deleuze vuelve a plantear el problema que ya había mostrado Heidegger, i. e., por qué hay diferencia, cómo pensar la diferencia en cuanto tal sin fundamentarla en la identidad.

Para Deleuze, ni la fenomenología⁹⁷ ni la dialéctica han sido capaces de pensar la diferencia dado que ésta se manifiesta como plena afirmación, sin ninguna referencia a un fundamento que unifique las diferencias, pues pensar la diferencia implica no reducirla o conducirla hacia una instancia superior que supere tales diferencias. En definitiva, el problema que vuelve a actualizar el planteo deleuziano es: ¿cómo pensar una realidad que se efectúa y expresa como diferencia, cuyos caracteres distintivos son el movimiento y la contingencia? Y este problema conlleva a experimentar nuevos modos de pensamiento que rompan los presupuestos de la representación que subordina siempre lo diferente a lo idéntico. Podemos adelantar aquí que esta experimentación es llevada adelante por Deleuze a partir de su tesis sobre la univocidad del ser. Esta tesis no significa que haya una primacía o una reducción a un principio o unidad que

⁹⁵ En la filosofía deleuziana, la actividad de pensar debe comprenderse como crear y experimentar y no como justificar o fundamentar al modo de la tradición metafísica.

⁹⁶ Cf. Etchegaray, Ricardo et alia, Informe final de la investigación A-155, *Una filosofía intempestiva: la novedad de la interpretación deleuziana de Spinoza y Nietzsche*, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM, 2012-2013.

⁹⁷ Recuérdese que Deleuze mantiene cierta distancia de la fenomenología de Husserl; ya que denuncia su incapacidad para salirse del sentido común que debe dar cuenta de la identidad del objeto. Ello vuelve impotente a la fenomenología para pensar la diferencia en cuanto diferencia, puesto que no puede pensar las diferencias sin reducirlas a la identidad de una conciencia que las unifique.

explique la univocidad del ser⁹⁸ sino que para Deleuze “lo esencial de la univocidad no es que el ser se diga en un solo y mismo sentido. Es que se diga, en un solo y mismo sentido de todas sus diferencias individuantes o modalidades intrínsecas”.⁹⁹

El encuentro con Spinoza y Nietzsche es decisivo para ello, pues es sabido el gran interés que las obras de estos pensadores despiertan en el pensamiento deleuziano a la vez que lo potencian¹⁰⁰. Dos motivos confluyen en ello: en primer lugar, tanto la filosofía de Nietzsche y como la de Spinoza le permiten a Deleuze vislumbrar los límites y el dogmatismo que asume la tradición filosófica occidental al ocuparse de la cuestión del fundamento como último peldaño o escalón al que el pensamiento, a través de la deducción o la dialéctica, pudiera llegar, y así conocer la esencia del hombre, de la vida, del espíritu, de lo absoluto o de cualquier ámbito de lo real. Por otro lado, tanto en Nietzsche como en Spinoza, Deleuze encuentra las armas que le permiten luchar contra la concepción del ser concebido como totalidad o como fundamento de lo ente en general; aquellos filósofos le brindan herramientas para poner en marcha esta empresa que niega que el pensamiento sea una acción autónoma, como así también niega que se pueda pensar por sí mismo (al modo cartesiano). Por el contrario, el pensamiento está siempre condicionado por relaciones de fuerzas tanto extrínsecas como intrínsecas. Puede adelantarse aquí que el pensamiento depende siempre de fuerzas que se apoderan de él. Por ello, Deleuze reivindica, apropiándose de las posiciones de Spinoza y de Nietzsche, una nueva praxis filosófica que tiene como ejes centrales las nociones de diferencia y acontecimiento, y que le permite evaluar el sentido de las fuerzas que constituyen a los cuerpos, interpretando las inter-relaciones y las conexiones tanto cualitativas como cuantitativas que entre las diferentes fuerzas se establecen.

2. El acontecimiento

Con la noción de acontecimiento estamos, por un lado, adentrándonos en el plano ontológico de análisis y reflexión filosófica; y por otro lado, describiendo el *status* que conlleva el emerger de la novedad, lo originario o, si se quiere, la irrupción de lo nuevo en una realidad cuyo carácter primario es la contingencia. Por ello resulta de suma relevancia presentar la problemática que designa la voz “acontecimiento”.

‘¡Un tsunami ha matado a más de 200.000 personas en Indonesia!’. ‘¡Un paparazzi ha sacado una foto de la vagina de Britney Spears!’. ‘¡Por fin me he dado cuenta de que tengo que abandonar todo lo demás y ayudarlo!’. ‘La salvaje toma del poder por parte de los militares ha hecho añicos el país entero!’ ‘¡El pueblo ha ganado! ¡El dictador ha huido!’. ‘¿Cómo es posible que exista algo tan bello como la última sonata para piano de Beethoven?’ [...] Un ‘acontecimiento’ puede hacer referencia a un desastre natural devastador o al escándalo más reciente provocado por una celebridad, al triunfo del pueblo o a un cambio político despiadado, a la intensa experiencia de una obra de arte o a una decisión íntima. Teniendo en cuenta todas estas variaciones, no hay otro modo de introducir orden en el enigma de la definición que corriendo un riesgo, subiéndonos a un tren y empezando nuestro viaje con una definición aproximada de acontecimiento.¹⁰¹

⁹⁸ Esta tesis es sostenida por el pensador francés A. Badiou en su libro sobre Deleuze. Cf. Badiou, Alain, *Deleuze. El clamor del ser*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

⁹⁹ Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 72.

¹⁰⁰ Cf. Etchegaray, Ricardo et alia, Informe final de la investigación A-155, *Una filosofía intempestiva: la novedad de la interpretación deleuziana de Spinoza y Nietzsche*, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM, 2012-2013.

¹⁰¹ Žižek, Slavoj, *Acontecimiento*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2014, p. 15.

En todo acontecimiento hay, según esta definición aproximada, algo ‘milagroso’, como una ruptura del curso natural o normal de las cosas, algo inexplicable desde el saber anterior, un “efecto que parece exceder sus causas”, “un suceso que no está justificado por motivos suficientes”¹⁰². Desde esta perspectiva, “la aparición inesperada de algo nuevo, que debilita cualquier diseño estable”¹⁰³ es la característica fundamental de un acontecimiento. Si el acontecimiento pudiera definirse a partir de las características anteriores, ¿podría ser conocido o comprendido? La novedad, la singularidad y la contingencia del acontecimiento ¿no harían imposible su aprensión y comprensión, ya sea por las ciencias o por las filosofías?

El acontecimiento nombra la escisión ontológica, que a su vez es relación, *entre* la potencia inconmensurable del despliegue del ser que adviene al ente, lo configura y lo determina. El acontecimiento nombra este *entre* como el entrecruzamiento entre la nada, el ser y la temporalidad, es decir, el instante milagroso y misterioso en el que ocurre el estallido y despliegue de la diferencia; pues tanta es la potencia con la que el ser adviene y se alza sobre la nada que produce la diferencia y el aparecer de lo ente. De ello resulta que el acontecimiento no puede ser clasificado ni se deja conceptualizar de acuerdo a los parámetros aristotélicos de género, especie y diferencia específica, o a los parámetros tradicionales historiográficos que suponen que todo hecho es causado por algo y produce efectos; pues el acontecimiento nombra algo previo no en el orden temporal cronológico sino en el orden ontológico o mejor, pre-ontológico, que escapa y se rehúsa a las estructuras de clasificaciones racionales.

El acontecimiento nombra la original e inesperada aparición de la *novedad*, que en su condición esencial desestabiliza y resignifica tanto el presente como el pasado y abre inconmensurables posibilidades proyectadas hacia el futuro. Por consiguiente, el acontecimiento mientras la instauración de un tiempo nuevo, es decir, conlleva una dimensión originaria en la comprensión ontológica del ser, el tiempo, las cosas y el lugar del ser-humano en este nuevo contexto. Dicho de otro modo, el acontecimiento nombra el instante, único e irrepetible, de la aparición de la novedad. En este sentido, el acontecimiento es el instante de la diferencia, o mejor aún, del estallido de la diferencia. Por ello Žižek define al acontecimiento como “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido”¹⁰⁴.

El acontecimiento emerge como un estallido diferencial de las fuerzas, manifestándose en un estado de cosas¹⁰⁵. Es una *singularidad*, es decir, en todo acontecimiento está presente el momento de su efectuación. Tal manifestación subvierte el estado de cosas imperante haciendo necesario redefinir, a partir de ella, tanto el *status quo* actual, como el pasado y el futuro, pues pasado y futuro se resignifican a partir de la encarnación material del acontecimiento efectuado. En términos deleuzianos, un acontecimiento es un movimiento no-histórico, una línea de fuga que desterritorializa para reterritorializar nuevamente¹⁰⁶.

¹⁰² Cf. Žižek, S., *Acontecimiento*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2014, p. 17.

¹⁰³ Žižek, S., *Acontecimiento*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2014, p. 18.

¹⁰⁴ Žižek, S., *Acontecimiento*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2014, p. 16.

¹⁰⁵ “Un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él*” (Žižek, S., *Acontecimiento*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2014, pp. 23-24. Énfasis en el original).

¹⁰⁶ “Una de las objeciones que Hobbes le hace a Descartes (3° objeciones): que de “yo paseo”, se podría concluir que “luego, yo soy un paseo”. ¡Por supuesto!, hubiera contestado Deleuze. Incluso hay que ir más lejos: no soy Yo quien soy, sino que ante todo hay el acontecimiento, el paseo” (Schérer, R., *Miradas sobre Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 38).

Ahora bien, Deleuze aclara que no “debemos confundir el acontecimiento con su efectuación espacio-temporal en un estado de cosas”.¹⁰⁷ Cuando un acontecimiento se efectúa en un determinado estado de cosas (cuerpos) se lo percibe como una sucesión espacio-temporal donde el lenguaje penetra y recoge el momento de la inflexión diferencial de su aparición, *i. e.*, el puro instante de su efectuación. Esa síntesis diferencial es la que produce el sentido. Por ello Deleuze puede sostener que el *acontecimiento es el sentido*, es el dador de sentido, o mejor aún, es el acontecimiento mismo el que se dona como sentido. Pero hay que aclarar que no debe pensarse que el acontecimiento tenga una naturaleza lingüística por el hecho de su relación con el sentido, Se está aquí en presencia del *status* paradójico del acontecimiento, porque éste se presenta tanto del lado óptico de la realidad (del estado de cosas) y de la lengua, pero a la vez resulta inidentificable con ellos, pues en el acontecimiento hay algo que se sustrae a la realidad como lo radicalmente diferente en cuanto que excede lo efectuado (lado ontológico)¹⁰⁸. En suma, el acontecimiento está del lado de la efectuación de un determinado estado de cosas, a la vez que se diferencia de él; pero también el acontecimiento aparece del lado del lenguaje, del que también se sustrae, pues es diferente a éste. Más aún, el acontecimiento habita *en el medio* de esta doble diferenciación como aquello que es, a la vez, mundo y sentido, pero no identificándose con ellos. El acontecimiento se presenta como la doble afirmación del mundo y del sentido y es, a su vez, su radical diferenciación. Sin embargo, siempre queda algo del acontecimiento considerado en el plano óptico que se sustrae y que resulta inaprensible por el lenguaje, pues siempre hay un resto ineffectuable en toda efectuación porque el acontecimiento la excede¹⁰⁹. Así, todo acontecimiento es inherente al sentido que se actualiza y adquiere forma en el lenguaje conformando al mundo y su movimiento espacio-temporal; pues es aquello que se materializa en el mundo y se deja envolver por el lenguaje.

El acontecimiento mienta también un cambio radical en el *status quo* del sentido, como ya se dijo, dado que el acontecimiento es efectuado y se inscribe en el tiempo, pero él mismo no ocurre en el tiempo¹¹⁰. Entonces, es propio del acontecimiento afectar las condiciones de la temporalidad, dado que pasado, presente y futuro son siempre

¹⁰⁷ Deleuze, Gilles, *Lógica del Sentido*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 34.

¹⁰⁸ “Un acontecimiento es por consiguiente *el efecto que parece exceder sus causas* –y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas-. [...] [Un acontecimiento es] un suceso que no está justificado por motivos suficientes” (Žižek, S., *Acontecimiento*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2014, p. 17).

¹⁰⁹ Es “...aquello que escapa a esta estructura, es decir, es el punto de inscripción de la contingencia histórica en una estructura formal. [...] El principio en sí mismo, en su pureza, ya está coloreado por la singularidad (...); es decir, la particularidad sostiene la pureza misma del principio. El elemento excesivo es por tanto un suplemento al Dos, a la pareja armoniosa, *yin* y *yang*, las dos clases [sociales], etc.; por ejemplo, el capitalista, el trabajador y *el judío*; o, quizá, la clase alta, la clase baja, *más la plebe*. [...] Y es fácil ver en qué sentido esta Caída es acontecimental: en ella, la estructura eterna del lenguaje divino se integra en el flujo acontecimental de la historia humana” (Žižek, S., *Acontecimiento*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2014, pp. 42-45).

¹¹⁰ “En el tiempo esquematizado no puede surgir nada realmente *nuevo*: todo está allí desde siempre, y se limita a desplegar su potencial intrínseco. Lo sublime, por el contrario, marca el momento en que algo emerge de la nada, algo nuevo de lo que no se puede dar razón refiriéndolo a la red preexistente de circunstancias. Estamos ante otra temporalidad, la temporalidad de la libertad, de una ruptura radical en la cadena de la causalidad (natural, social, o ambas). Por ejemplo, ¿cuándo se produce en política la experiencia de lo sublime? Se produce cuando, “contra su mejor juicio”, la gente descarta el balance de ganancias y pérdidas, y “se arriesga a la libertad”; en ese momento se vuelve milagrosamente posible algo que, literalmente, es imposible “explicar” en función de las circunstancias... El sentimiento de lo sublime es suscitado por un acontecimiento que suspende momentáneamente la red de la causalidad simbólica” (Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 54-55).

redefinidos frente a su estallido. Ahora bien, *el acontecimiento instauro una nueva temporalidad*, pero no es el tiempo mismo. El acontecimiento *marca un corte*, suspende el flujo de tiempo; el tiempo se interrumpe. Se puede hablar de un entre-tiempo a partir del cual el tiempo continúa en otro plano y es redefinido de otro modo¹¹¹. Resulta claro, entonces, que la noción de acontecimiento muestra un vínculo esencial entre el sentido y el tiempo también; es decir, que todo relato temporal (histórico) solo es pensable en función de un horizonte de sentido. Pues, lo que los vincula es el entre-tiempo o, dicho de otro modo, el instante: punto de escisión e inflexión entre un antes y un después que remite a la constitución del tiempo del acontecimiento como “eterno retorno”. Este es el tiempo infinito e indefinido de todo acontecimiento.

Resumiendo: por un lado, el acontecimiento está en el tiempo dado que remite a una efectuación espacio-temporal; pero, por otro lado, el acontecimiento no se reduce a ello solamente, es un corte en el tiempo que produce la diferencia, dado que el acontecimiento supone una lógica de series conjuntivas: ...y...y...y...y..., inscribiéndose siempre *entre* las series, en cualquier lugar de ellas, dado que las series están comenzando o recomenzando siempre por la *mitad* o por el *medio*.

Ahora bien, a nivel de la efectuación, el acontecimiento puede ser interpretado como flujo de fuerzas divergentes que azarosamente forman constelaciones nuevas, que se actualizan en cuerpos de potencias diferentes y que mientan el sentido a través del lenguaje conformando un plano de inmanencia; movimiento que siempre retorna como siendo diferente. Este plano posee dos caras: una, la de los acontecimientos, y la otra, la de los conceptos. Pero los conceptos son acontecimientos, pues este es el punto donde realidad y pensamiento confluyen, se relacionan. De ello, tanto la génesis del mundo como la génesis del discurso filosófico. Tal discurso en torno a la cuestión del acontecimiento requiere el tratamiento de los siguientes elementos, que se desarrollarán en apartados sucesivos: la génesis de la efectuación del acontecimiento, la constitución inmanente del acontecimiento, el eterno retorno como el tiempo del acontecimiento, el carácter diferencial del acontecimiento.

3. La génesis de la efectuación del acontecimiento

En el presente apartado nos proponemos mostrar cómo se produce el momento del estallido del acontecimiento o, dicho de otro modo, el momento de la producción de su efectuación en un determinado estado de cosas. A partir de las preguntas “¿qué es un cuerpo?” y “¿qué puede un cuerpo?” se abre la posibilidad de comprender el acontecimiento como relaciones entre términos (potencias-fuerzas) desiguales (diferencias intensivas) y sin fundarse en la noción de totalidad o substancia.

3. 1. ¿Qué es un cuerpo?

Para Deleuze, Nietzsche es el filósofo que pone nuevamente en primer plano la cuestión del cuerpo reintroduciendo el problema de su potencialidad. Esto hace del cuerpo algo “sorprendente” y maravilloso, mucho más aún que la conciencia.¹¹² Pero es

¹¹¹ “Entonces, la cuestión de la ruptura en el tiempo es la cuestión de la nueva vida, así como en política es la cuestión de la revolución. Ahora bien, el cine nos dice que hay nuevas síntesis temporales. Eso significa que no hay una oposición completa, quizá, entre el tiempo construido y la duración pura. O, también, que no hay oposición completa entre la continuidad y la discontinuidad, o que se puede pensar la discontinuidad en la continuidad. O que se puede pensar el acontecimiento de manera inmanente. El acontecimiento no es forzosamente algo trascendente” (Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 49).

¹¹² Cf. Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 60.

aún más asombroso que la reflexión filosófica no haya podido saber “lo que un cuerpo puede”.¹¹³ Entonces, se pregunta Deleuze: “¿Qué es el cuerpo?”¹¹⁴ Y responde:

Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay ‘medio’, no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, “en relación de tensión” unas con otras¹¹⁵. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación: por eso el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más ‘sorprendente’, mucho más sorprendente realmente que la conciencia y el espíritu. Pero el azar, relación de la fuerza con la fuerza, es también la esencia de la fuerza; no nos preguntaremos, pues, cómo nace un cuerpo vivo, ya que todo cuerpo es viviente como producto ‘arbitrario’ de las fuerzas que lo componen. El cuerpo es un fenómeno múltiple, al estar compuesto por una pluralidad¹¹⁶ de fuerzas irreductibles; su unidad es la de un fenómeno múltiple, ‘unidad de dominación’.¹¹⁷

Un cuerpo no se define por *lo que es*, sino por *lo que puede*, y esto supone un *quantum* de fuerzas en relación. No podemos definir de antemano lo que un cuerpo puede, aquello de lo que un cuerpo es capaz, dado que depende de las relaciones de fuerzas que lo constituyen, de la capacidad de afectar y ser afectado, de multiplicar y crear conexiones y relaciones nuevas, de aumentar o no su capacidad de actuar. Un cuerpo deviene junto a otros cuerpos produciendo, afirmando relaciones, encuentros y conexiones; afirmando diferencialmente su poder. Un cuerpo es un proceso abierto y en formación continua, oscilante, que des-estructura toda forma a priori de fundamentación. Por todo ello es que afirma Deleuze, “no sabemos de lo que un cuerpo es capaz”¹¹⁸. Un cuerpo es un flujo constante de fuerzas diferentes en relación con otros cuerpos; pero, a la vez, siempre es una totalidad inacabada e incompleta. Por ello no es posible delimitar, definir o identificar de antemano qué es y qué puede el cuerpo.¹¹⁹ El cuerpo se sustrae a los límites del pensamiento representativo, dado que un cuerpo es siempre posibilidad de realizar diferencias siempre nuevas. Pero un cuerpo siempre es más de lo que realiza, es un campo de fuerzas generativas y productivas actualizándose sin agotar su poder de cambio.

Un cuerpo no es lo que ocupa un lugar en el espacio. No se trata de un escenario previamente constituido donde la relación de fuerzas tendría lugar. Son las relaciones de fuerzas las que crean el medio o el escenario; pero tal escenario es siempre un resultado parcial, contingente y provisorio de las relaciones entre las fuerzas. Retomemos la

¹¹³ Spinoza, Baruch, *Ética*, Escolio (b) 98, proposición 2, tercera parte, Madrid, Trotta, 2000, p. 129. Recuérdese que para Spinoza el cuerpo y el pensamiento son atributos de una misma y única substancia infinita, para la cual “la potencia de pensar es paralela a la potencia de actuar de manera que la actividad y los cambios de las fuerzas físicas son siempre al mismo tiempo una actividad y una modificación de las fuerzas mentales” (Jaquet, Chantal, “Deleuze y su lectura conjunta de Spinoza y Nietzsche”, en *Instantes y Azares-Escrituras Nietzscheanas*, números 4-5, año VII, 2007, Buenos Aires, p. 49). Pero debemos tener en cuenta, también, que Deleuze no desconociendo esto, pone, vía la filosofía de Nietzsche, el acento en el cuerpo por sobre el pensamiento.

¹¹⁴ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 60-61.

¹¹⁵ Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 373 [citado por Deleuze].

¹¹⁶ Se introduce aquí el concepto deleuziano de “multiplicidad”. Contra Platón, lo real no remite a lo uno, ni siquiera a la dualidad sino a una multiplicidad. No se parte de la identidad sino de la diferencia.

¹¹⁷ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 60-61.

¹¹⁸ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 62.

¹¹⁹ Etchegaray, Ricardo et alia, Informe final de la investigación A-138 *La rebelión de los cuerpos*, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, Unlam, 2011, p. 234.

definición de cuerpo: allí donde hay al menos dos fuerzas en relación. ¿De qué ámbito? ¿De qué tipo? De cualquier tipo, de cualquier ámbito: químico, físico, social, político etc. Para Deleuze un cuerpo es un centro de potencia,¹²⁰ una relación de fuerzas producto de la voluntad de poder.

La voluntad de poder es el elemento diferencial de las fuerzas, es decir, el elemento de producción de la diferencia de cantidad entre dos o varias fuerzas supuestas en relación. La voluntad de poder es el elemento genético de la fuerza, es decir el elemento de producción de la cualidad que pertenece a cada fuerza en esta relación. La voluntad de poder como principio no suprime el azar, al contrario, lo implica.¹²¹

No se debe entender aquí que la voluntad de poder quiera la potencia, ni que la desee como un fin, sino que es la potencia lo que quiere la voluntad. Pues, la potencia es en la voluntad el elemento genético y diferencial, es decir, el elemento creador y dador de sentido y direccionador de las fuerzas. Una clara consecuencia de esta posición es que se desplaza a la voluntad del rol central que Descartes lo otorgaba en su gnoseología como dependiente de la conciencia y autoafirmando, a la vez, la propia identidad subjetiva. Aquí la voluntad remite a la potencia de actuar que Deleuze retoma de la filosofía de Spinoza a través de la noción de *conatus*, según la cual cada cuerpo tiende a preservarse en su ser, es decir, cada ente tiende a efectivizar todo lo que puede. Entonces la voluntad de potencia es el esfuerzo por llevar las fuerzas al límite de sus posibilidades.¹²² Así pues, Jaquet puede sostener que "...transformando la voluntad de potencia (nietzscheana) en la potencia en la voluntad, Deleuze la acerca al *conatus* spinoziano y a su potencia, al mismo tiempo es determinante y determinada en función de sus relaciones con el mundo exterior".¹²³

Se debe señalar también, que el azar siempre pone en relación al menos dos fuerzas diferentes. La voluntad de potencia es el elemento diferencial y genético de la fuerza, es decir, ella determina la relación de una fuerza con otra fuerza, al tiempo que produce la cantidad y la cualidad de las mismas, a la vez que se manifiesta como un poder de afectar y ser afectado, ya sea por fuerzas superiores, ya sea por fuerzas inferiores.

La voluntad de poder es el elemento del que se desprenden a un tiempo la diferencia de cantidad de las fuerzas en relación, y la cualidad que, en esta relación, corresponde a cada fuerza. Aquí revela su naturaleza la voluntad de poder: es el principio de la síntesis de las fuerzas.¹²⁴

Por ello la voluntad nunca se puede separar de la fuerza, de sus cualidades y cantidades. La voluntad es al mismo tiempo determinada y determinante, cualificada y cualificante.¹²⁵ Téngase en cuenta que la voluntad de poder no es la fuerza sino su posibilidad. Hay que diferenciar, entonces, la voluntad de la fuerza. Pues la voluntad de poder es la potencialidad de su afectividad. Esto se aclara al preguntar: ¿quién quiere?

¹²⁰ La noción de potencia no debe ser entendida en sentido aristotélico (como el movimiento de la sustancia del ser en potencia al ser en acto), sino que aquí debemos comprenderla como identificada, a su vez, con el acto, es decir, la potencia es siempre movimiento, flujo actual. En este sentido, la potencia es un movimiento de fuerza/poder que está totalmente efectuada a cada instante.

¹²¹ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 77.

¹²² Cf. Dosse, Francois, *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, Buenos Aires, FCE, 2009, p. 191.

¹²³ Jaquet, Chantal, "Deleuze y su lectura conjunta de Spinoza y Nietzsche", en *Instantes y Azares-Escrituras Nietzscheanas*, números 4-5, año VII, Buenos Aires, 2007, p. 51.

¹²⁴ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 74.

¹²⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 90.

No se puede responder “la fuerza”, porque no es la fuerza quien quiere, sino que la voluntad es quien quiere; y, ello, no puede ser alienado ni delegado. Sin el elemento interno de la voluntad toda fuerza sería indeterminada. “La voluntad de poder, pues, se suma a la fuerza, pero como elemento diferencial y genético, como elemento interno de su producción”.¹²⁶ Deleuze también afirma que la voluntad de poder no es el ser ni tampoco el devenir. “La voluntad de poder se manifiesta como la sensibilidad de la fuerza; el elemento diferencial de las fuerzas se manifiesta como su sensibilidad diferencial”.¹²⁷ Es decir, es el poder de afectar y de ser afectado, ello remite a que ella se manifieste como la sensibilidad y afectividad de toda fuerza.

3. 2. ¿Qué puede un cuerpo?

Ahora bien, todo cuerpo es una composición de relaciones de fuerzas desiguales que pueden ser interpretadas desde sus diferencias cualitativas (fuerzas activas y reactivas) y desde sus diferencias cuantitativas (cantidad de potencia); conformando, de este modo, un *cuerpo intensivo* y no substancial.

3. 2. 1. Análisis de las relaciones diferenciales cualitativas

Desde la perspectiva cualitativa de la diferencia de fuerzas,

...las fuerzas inferiores se definen como reactivas: no pierden nada de su fuerza, de su cantidad de fuerza, la ejercen asegurando los mecanismos y las finalidades, ocupándose de las condiciones de vida y de las funciones, las tareas de conservación, de adaptación y de utilidad. Este es el punto de partida del concepto de reacción.¹²⁸

Las fuerzas reactivas se definen por su función o fin: conservar, adaptar, utilizar. Están siempre reguladas: siguen una regla, una ley, un límite, un impedimento. Lo reactivo se define *desde el otro* término de la relación, es decir, desde lo activo. Por eso las fuerzas reactivas parten siempre del límite, del impedimento, de lo que no se puede. Pero Deleuze advierte:

Indudablemente caracterizar a estas fuerzas activas es más difícil. Ya que, por naturaleza, escapan a la conciencia: ‘La gran actividad principal es inconsciente’¹²⁹. La conciencia expresa solamente la relación de algunas fuerzas reactivas con las fuerzas activas que las dominan. La conciencia es esencialmente reactiva¹³⁰; por eso no sabemos lo que puede un cuerpo, de qué actividad es capaz.¹³¹

La conciencia¹³² es vista como un síntoma del cuerpo y no como su fundamento. Tomarla como síntoma es tomarla como efecto y no como causa. El síntoma no tiene que ser confundido con la causa. La conciencia es una mera superficie: aquella parte del cuerpo que se ve afectada por el mundo. Es un epifenómeno. Lo que le interesa remarcar a Deleuze es que la relación de la conciencia con lo exterior es siempre una relación entre dos fuerzas desiguales. Para Nietzsche la relación de fuerzas es lo que

¹²⁶ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 75.

¹²⁷ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 91.

¹²⁸ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 61.

¹²⁹ Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 227 [citado por Deleuze].

¹³⁰ Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, 354 [citado por Deleuze].

¹³¹ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 62.

¹³² Recuérdese que la conciencia ha sido tomada como el fundamento desde Descartes. La existencia se fundamenta en el pensamiento, en la conciencia.

constituye el cuerpo. La conciencia siempre está en relación con lo no-conciente o con lo inconciente. Ese inconciente es el cuerpo. Lo inconciente es activo, creativo, productivo, transformador.¹³³ Por ello, afirma Deleuze, que “la conciencia: testimonia únicamente ‘la formación de un cuerpo superior’^{134»}¹³⁵:

Este cuerpo superior es aquel en que prevalecen las relaciones de fuerzas activas.

¿Qué es lo que es activo? Tender al poder¹³⁶. Apropiarse, apoderarse, subyugar, dominar son los rasgos de la fuerza activa. Apropiarse quiere decir imponer formas, crear formas explotando las circunstancias^{137»}¹³⁸.

Las fuerzas activas sostienen siempre una tensión, una lucha, un antagonismo. Tienden a, se dirigen a... Pero aquello a lo que se dirigen no es una substancia o un ser. Se dirigen al poder. Lo que quiere la fuerza es más poder. El poder no tiene que ser pensado como una cosa o un ser, ni como una propiedad de las cosas o de los sujetos, ni como una facultad, ni como el lugar que ocupan ciertos sujetos. “Tender al poder” es desarrollar ese poder, es desarrollar las fuerzas, es crear más fuerza. Lo que caracteriza a lo activo es la capacidad de crear, pero no de crear cosas sino de crearse a sí mismo, de potenciarse y autoafirmarse a sí mismo. Pero afirma Deleuze:

Cada vez que señalamos así la nobleza de la acción y su superioridad frente a la reacción, no debemos olvidar que la reacción designa un tipo de fuerzas del mismo modo que la acción: sencillamente, las reacciones no pueden captarse, ni comprenderse científicamente como fuerzas, si no las relacionamos con las fuerzas superiores que son precisamente de otro tipo. Reactivo es una cualidad original de la fuerza, pero que solo puede ser interpretada como tal en relación con lo activo, a partir de lo activo.¹³⁹

Se trata de fuerzas en relación, no de relaciones entre cosas o propiedades de una substancia o un sujeto. Deleuze tiene presente la teoría del poder de Foucault¹⁴⁰: el poder no es una propiedad, no es un lugar, no es una cosa, no es un atributo. No se tiene poder; se ejerce poder, se actúa. Toda fuerza es un ejercicio del poder. No existe una fuerza *carente* de poder. Una fuerza activa es aquella que hace todo lo que puede, lleva su fuerza al límite de lo que puede. Una fuerza reactiva nunca hace todo lo que puede, no lleva la fuerza al límite, sino que parte del límite. Foucault no habla de fuerzas reactivas sino de resistencias. No hay poder sin resistencia.¹⁴¹ Pero se trata siempre de una relación, el poder es relación. Aparece aquí una tesis central en la interpretación de Deleuze: no hay posibilidad de que se den dos fuerzas iguales. Es imposible eliminar las diferencias. Para Deleuze, éste es el sueño de las fuerzas reactivas. Pero el problema aquí no es la igualación de las fuerzas sino la reactivación de las fuerzas, que las fuerzas activas se conviertan en reactivas. Este problema es al que Nietzsche denominó nihilismo.

¹³³ Etchegaray, Ricardo et alia, Informe final de la investigación A-138 *La rebelión de los cuerpos*, Unlam, 2011, p. 221.

¹³⁴ Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 227 [citado por Deleuze].

¹³⁵ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 60.

¹³⁶ Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 43 [citado por Deleuze].

¹³⁷ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, 259 y Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 63 [citado por Deleuze].

¹³⁸ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 63.

¹³⁹ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 63.

¹⁴⁰ Deleuze, Gilles, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 49 ss.

¹⁴¹ Cf. Etchegaray, Ricardo *Sujeto de la política y política de sujeción*, Buenos Aires, Unlam-Prometeo, 2014, capítulo 2.

3. 2. 2. Análisis de las relaciones diferenciales cuantitativas

Ahora bien, las fuerzas pueden también ser consideradas desde el punto de vista cuantitativo, es decir, qué cantidad de poder o potencia hay en cada una de ellas. Una fuerza existe en relación con otra fuerza difiriendo cuantitativamente en cuanto es más fuerte o más débil, tiene más poder o menos poder.

...De hecho la potencia no existe más que como relación entre cantidades [...] la potencia (...) es menos una cantidad que una relación entre cantidades. (...) La potencia nunca es una cantidad absoluta, es una *relación diferencial*. Es una relación entre cantidades, de tal manera que la efectuación va siempre en un sentido o en el otro".¹⁴²

Ahora bien, la cantidad de potencia que se expresa en las fuerzas está dada por la capacidad de afectar (crear relaciones) y ser afectado (por impresiones, pasiones, pensamientos, etc.). Pero la potencia que se expresa en las relaciones de fuerzas que conforman un cuerpo está efectuada totalmente a cada instante por las relaciones que lo conforman. Es decir, un cuerpo siempre efectúa (hace y padece) todo lo que puede. Afirma Deleuze en sus clases sobre Spinoza que

...toda la potencia estaba en acto; que, literalmente, la potencia no estaba 'en potencia', que toda potencia estaba en acto; que estrictamente había identidad de la potencia y del acto, es decir identidad de la potencia con lo que la cosa hace o padece. [...] Si es verdad que toda potencia está en acto, eso quiere decir que a cada instante está efectuada, jamás habrá un instante en que mi potencia tenga algo no efectuado.¹⁴³

A partir de aquí, es posible extraer algunas consecuencias. En primer lugar, la cantidad de potencia que se expresa en las relaciones de fuerza que conforman todo cuerpo constituye la escala diferencial cuantitativa e intensiva que diferencia a unos entes de otros, en contraposición a la jerarquía trascendente de las esencias conforme al discurso de la tradición filosófica. En segundo lugar, las afecciones efectúan a cada instante la potencia tanto como pueden en función a las circunstancias del aquí y ahora, es decir, de acuerdo al conjunto de relaciones actuales, pues estas relaciones no existen independientemente de los afectos que la efectúan.¹⁴⁴ En tercer lugar, estamos en presencia de una comprensión dinámica y no estática de todo cuerpo, donde la potencia de un cuerpo puede aumentar o disminuir su cantidad de acuerdo con las relaciones de fuerza con las que entre en relación. Ello implica pensar la cantidad de potencia que hay en todo cuerpo como ondas oscilantes y no como sustancias autónomas. Por último, la cantidad de potencia puede aumentar o disminuir. ¿Cómo se produce el aumento o la disminución? Se dijo arriba que la potencia está a cada instante totalmente efectuada por las afecciones. Y las afecciones efectúan la potencia de acuerdo con las relaciones de fuerzas que constituyen un cuerpo, por ende estas relaciones pueden ser depotenciadoras: en este caso la cantidad de potencia efectuada por los afecciones disminuye la potencia del cuerpo; pero también las relaciones de fuerza pueden incrementar el poder de la potencia del cuerpo: en este caso la cantidad de potencia efectuada por las afecciones aumenta. En consecuencia, puede afirmar Deleuze refiriéndose al cuerpo: "...es una cantidad intensiva. Una cantidad intensiva no es para nada como una cantidad extensiva. Una cantidad intensiva es inseparable de un umbral, que es ya en sí misma una diferencia. La cantidad intensiva está hecha de

¹⁴² Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2008, p. 96.

¹⁴³ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 93.

¹⁴⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 94.

diferencias".¹⁴⁵ En definitiva, la potencia es una relación diferencial intensiva entre cantidades que se apoderan del cuerpo y lo constituyen por lo cual no puede ser definido con anterioridad o a priori de tales relaciones.¹⁴⁶ De aquí la gran relevancia de la sentencia que Deleuze toma de Spinoza: *no sabemos que puede un cuerpo o de qué es capaz*.

4. La constitución inmanente del acontecimiento

Si se considera al acontecimiento, desde la perspectiva deleuziana, como devenir de fuerzas diferentes, entonces, presenta una constitución inmanente. Pero ¿qué es la inmanencia? La inmanencia es el campo de fuerzas generativas y productivas donde constantemente se actualizan los acontecimientos, pero sin agotar su poder de cambio e impidiendo toda fundamentación o justificación última. El plano de inmanencia¹⁴⁷ es un todo ilimitado que se presenta siempre abierto pero que no totaliza sus partes en una unidad superior y absoluta, dado que este plano mienta un sistema de coordenadas, de diferentes dimensiones y orientaciones que producen constantemente conexiones nuevas que renuevan, a la vez, la totalidad del plano. Pues el estallido del acontecimiento y su efectuación conforman al plano de inmanencia. Este es un plano de dos caras: una comprende a los acontecimientos (en cuanto efectuados), la otra refiere al sentido (el concepto). El concepto deleuziano (a diferencia del concepto de la tradición metafísica) expresa las líneas de fuerzas y las tensiones, los límites y las variaciones que constituyen al plano. Ello implica que no hay esencias trascendentes sino entrecruzamientos (encuentros y desencuentros, conexiones y desconexiones) de fuerzas. El concepto es una singularidad que sintetiza intensidades diferenciales y no abstracciones. Él es una meseta estratificada de múltiples dimensiones, nunca cerrado, y de conexiones virtualmente infinitas. En el concepto no hay totalizaciones universales o trascendentales sino conexiones o series conjuntivas (y...y...y...y). Recuérdese que para Deleuze pensar es crear¹⁴⁸-conectar conceptos y éste es el movimiento propio en donde se produce la actividad filosófica; pero el plano no preexiste a los conceptos sino que a la vez que se crean los conceptos, las conexiones intensivas, se constituye el plano como receptáculo conceptual que es el medio para toda creación y conexión posible. En definitiva, el pensamiento se ex-pone en el plano a la vez que experimenta creando conceptos. Esto significa que hay simultáneamente e interrelacionados pensamiento (sentido) y acontecimiento (realidad) y que por un lado se distribuye (el plano) como realidad y por otro se interpreta como sentido. Es decir, el sentido es inseparable del acontecimiento y el acontecimiento mismo es inseparable del devenir cuyo carácter radical es siempre retornar.

Sostener la constitución inmanente del acontecimiento implica rechazar los fundamentos absolutos y las verdades universales. El peligro que ha acechado y acecha a todo sistema inmanente es atribuir ésta a alguna cosa, v. g., al espíritu, a la substancia, la idea, etc. Ello implica la constitución de universales abstractos o trascendentales que son propios de la tradición filosófica y que se apropian del movimiento y lo atrapan para ponerlo a disposición tecno-científica. Detener el movimiento implica negar el devenir

¹⁴⁵ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 239-240.

¹⁴⁶ Cf. Dosse, Francois, *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, Buenos Aires, FCE, 2009, p. 191.

¹⁴⁷ "Por consiguiente, del plano de inmanencia o plano de materia podemos decir que es:" conjunto de imágenes-movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio-tiempo. (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 94).

¹⁴⁸ Crear en la filosofía deleuziana sugiere trazar líneas de fuga que fisuren y atraviesen los sistemas estables.

propio de toda realidad. La efectuación inmanente del acontecimiento refiere a la potencia con la que el ser se alza contra la nada instituyendo al devenir mismo como la actividad inmanente del acontecimiento. Mengue define la inmanencia como “el encuentro de múltiples dimensiones o líneas de fuerza que se entrecruzan sin que una se eleve para cumplir el rol de unidad trascendente. La inmanencia reconduce al pluralismo”.¹⁴⁹ De este modo, la realidad aparece sobre un plano inmanente de múltiples dimensiones constituidas de diferentes líneas o relaciones de fuerza: líneas de despliegue o transformación (líneas de fuga) o líneas de reposo o estabilización (estratos o segmentos).¹⁵⁰ En suma, el acontecimiento es devenir inmanente, flujo de tiempo que siempre retorna.

5. El eterno retorno como el tiempo del acontecimiento

Pero es preciso preguntar: ¿cuál es el tiempo del acontecimiento? Deleuze responde: “*Retornar es el ser de lo que deviene*. Retornar es el ser del mismo devenir, el ser que se afirma en el devenir. El eterno retorno como ley del devenir”.¹⁵¹ En su obra sobre Nietzsche agrega:

El eterno retorno, según Nietzsche, no es de ningún modo un pensamiento de lo idéntico, sino un pensamiento sintético, pensamiento de lo absolutamente diferente que reclama un principio nuevo fuera de la ciencia. Este principio es el de la reproducción de lo diverso como tal, el de *la repetición de la diferencia*.¹⁵²

De este modo, Deleuze comprende al retorno como repetición, pero no como repetición de lo mismo, de lo idéntico, sino que la repetición es de lo diferente, de la diferencia,¹⁵³ esto es, repetición de la posibilidad del acontecimiento cuyas relaciones, conexiones de fuerzas y efectuaciones corporales son siempre nuevas y originales. No es el ser el que retorna, el que vuelve, sino que es el propio retornar el que constituye al acontecimiento en cuanto *se* afirma en el devenir, y ello sucede eternamente.

El eterno retorno no es la permanencia del mismo, el estado del equilibrio ni la morada de lo idéntico. En el eterno retorno, no es lo mismo o lo uno que retornan, sino que el propio retorno es lo uno que se dice únicamente de lo diverso y de lo que difiere. [...] No vuelve lo uno, sino que el propio volver es lo uno que se afirma en lo diverso o en lo múltiple.¹⁵⁴

El eterno retorno introduce, en el pensamiento deleuziano a través de la filosofía nietzscheana, la noción de tiempo y le brinda una importancia capital al instante. Escribe al respecto:

...el eterno retorno debe pensarse como una síntesis: síntesis del tiempo y sus dimensiones, síntesis de lo diverso y de su reproducción, síntesis del devenir y del ser que se afirma en el devenir, síntesis de la doble afirmación.¹⁵⁵

¹⁴⁹ Mengue, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2008, p. 72.

¹⁵⁰ De este modo, la genealogía se convierte para Deleuze en una cartografía o diagramática: estudio de las líneas, sus caminos, sus movimientos sobre el plano.

¹⁵¹ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 39.

¹⁵² Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 69.

¹⁵³ El eterno retorno es el “para sí” de la diferencia, en cuanto eterno retorno de lo diferente, es decir, lo que se repite es la posibilidad de las diferencias. Pero el “en sí” de la diferencia es lo que Deleuze nombra en *Diferencia y Repetición* como “precursor sombrío”, éste pone en relación las series heterogéneas.

¹⁵⁴ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 69 y 72.

¹⁵⁵ Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 72.

Es decir que el retornar mismo es el que sintetiza la efectuación del acontecimiento en un determinado estado de cosas, y sintetiza también pasado, presente y futuro en el instante como plena afirmación del acontecimiento que en su retornar difiere produciendo la múltiple dimensionalidad de la realidad y al plano de inmanencia mismo a un mismo tiempo y de un solo golpe, de una sola tirada de dados, poniendo al azar como único principio del devenir.

A partir de la noción de eterno retorno, entonces, se aborda la noción de tiempo en su dinamismo constitutivo y se acaba con las nociones estáticas y abstractas de pasado, presente y futuro. Asimismo, lo que retorna es la diferencia, esto implica que no hay idea, ni unidad fundamental, ni identidades de antemano. El eterno retorno es la potencia del ser del devenir que acontece en su absoluta y radical contingencia. En definitiva, lo que retorna es siempre lo que difiere. No hay sujeto o substrato que subyazca al volver. Tampoco es la diferencia quien regresa como un soporte del movimiento conservándose a sí misma, porque la diferencia no deja de afirmarse, reproducirse y repetirse como siendo siempre otra, por lo cual no hay mismidad ni identidad en donde pueda apoyarse. Por ello, volver es el ser de la diferencia. Pero téngase en cuenta que las diferencias que se han actualizado, i. e., la extensión, el pensamiento, los entes (cuerpos o modos de ser) no pueden volver. Lo que vuelve y se repite es la condición de posibilidad de todo ente en su dimensión intensiva, esto es, el acontecimiento; por eso la diferencia es diferenciante, es decir, produce las diferencias activamente. Así, el eterno retorno es y se dice de la diferencia en cuanto a su intensidad, lo que hace que el retorno no sea de lo mismo o igual sino que siempre es de lo diferente. De aquí se infiere el sentido unívoco que Deleuze le confiere al ser. “Las diferencias vuelven, el ser es el volver de las diferencias, sin que haya diferencias en su manera de volver y decir el ser”.¹⁵⁶ Esto significa que no es el ser el que vuelve y subyace a las diferencias que distribuye, el substrato del volver no es el ser; son las diferencias y de éstas el hecho de que retornan de lo que se dice que son, de las que se dicen que “vuelven”, en un solo y mismo sentido. Entonces, ¿qué comprende Deleuze por diferencia?

6. El carácter diferencial del acontecimiento

Se trata de una nueva ontología donde el ser es concebido como diferencia de diferencia, en tanto que la diferencia es remitida a otras diferencias y no ya a la identidad del fundamento como principio totalizador. Pues, como afirma Fernando Gallego:

Lo virtual no es ni lo posible ni lo probable sino, lo potencial, lo tenso, lo intenso, lo intensivo o, lo que es lo mismo, la diferencia considerada en tanto que ligada, conectada, referida a otras diferencias, aquello que tiende a hacer posible que la más alta potencia del ser, su más radical diversificación, nunca coincida con su disolución extrema.¹⁵⁷

En este sentido, la diferencia debe ser considerada desde tres perspectivas: diferencial-diferenciante-y-diferenciada. La primera refiere a la esencia del ser, pero no a su esencia abstracta, sino que refiere al ser en cuanto a su estado productivo, es decir, en su estado de potencia absoluta. La segunda muestra el estado tenso o intensivo de la diferencia, considerada en tanto conectada y ligada a otras diferencias; es aquella que hace que de

¹⁵⁶ Mengue, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2008, p. 266.

¹⁵⁷ Gallego, Fernando, “Prefacio a un libro necesario”, en Mengue, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2008, nota 9, p. 16.

la plena potencialidad¹⁵⁸ se genere, produzca y potencie lo virtual. Por último, en tercer lugar, la diferencia diferenciada refiere a la dimensión donde las diferencias ligadas se integran por regiones, es decir, donde la ligazón de las diferencias resuelve momentáneamente su constitutiva tensión alcanzando una estabilidad o actualidad provisoria que permite diferenciar unos simulacros¹⁵⁹ de otros. Desde este contexto ontológico que tiende a darle movilidad al ser, concibiéndolo como devenir y haciéndolo el ser del devenir, lo real es lo mutable y la realidad el resultado de la mutabilidad decidida *por* y *en* el seno de la diferencia considerada desde los tres elementos expuestos.

Sin embargo, todo ello queda, al momento de pensarlo y expresarlo, reducido a las categorías propias de nuestras lenguas occidentales constituidas sobre la lógica de la identidad. Nuestras lenguas (occidentales) son lenguas metafísicas. Ello sugiere que apresan al devenir y a la multiplicidad en estructuras estables para ponerlas a disponibilidad (objetividad). En este sentido, cabe aclarar, al decir el “ser es diferencia” o “el ser es devenir” se estaría volviendo a pensar de acuerdo a la estructura de pensamiento propia de la metafísica occidental, porque en aquellas proposiciones se está identificando al ser con un ente determinado conforme a la lógica de la identidad. Por eso se ha optado por el genitivo para expresar y problematizar la diferencia, con sentencias como “el ser del devenir”, o “la diferencia de la diferencia” dado que en estos casos está presente tanto la significación objetiva del genitivo como la subjetiva. De este modo, se le otorga movilidad al lenguaje y se evita referir la diferencia a algún centro unificador, fundamentante o totalizador. Con ello, la diferencia resulta móvil y logra fugarse por *medio* de la lógica de oposición metafísica.

Ahora bien, ¿a qué se refiere Deleuze con la noción de *medio*? Es aquello que no tiene principio ni fin. El medio no es centro en el espacio, ni pasado, presente o futuro en el tiempo. Aquí no se está hablando ni de evolución ni de historia. Una línea que pasa por medio de las oposiciones metafísicas supone un acontecimiento (*línea de fuga*). Por ello la fundamentación metafísica resulta inapropiada para comprender el carácter inmanente y diferencial del acontecimiento. Para Deleuze, la filosofía de la diferencia y su íntima vinculación con la noción de *medio* pueden ser caracterizadas como rizomáticas:

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y... y... y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿Adónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). (...) *Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento

¹⁵⁸ Cf. Gallego, Fernando, “Prefacio a un libro necesario”, en Mengue, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2008, nota 9, p. 16. Además, en la misma nota Gallego afirma que la noción de potencialidad debe comprenderse como el estado de tensión real de la relación existente entre dos o más diferencias y no como posibilidad o probabilidad; como también, la noción de potencia debe comprenderse como la capacidad de variación de una diferencia que no afecta sin ser afectada a la vez, y no como impulso, pulsión y acción subsidiarias, todas ellas, de la metafísica tradicional.

¹⁵⁹ Fernando Gallego afirma que la noción de simulacro no refiere a cierta falta de realidad de lo real; sino que sirve para poner a un lado las contiendas metafísicas sobre las nociones de cosa, ente y objeto; de este modo, el simulacro refiere a la verdad de la realidad en un triple sentido “1) porque se diferencia respecto de otros seres, 2) porque resulta diferenciado en el ser, 3) porque es, en sí mismo, bien una diferencia, bien la integración de un cierto complejo de diferencias mutuamente ligadas” (Gallego, F., “Prefacio a un libro necesario”, en Mengue, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2008, nota 9, p.17).

transversal que arrastra a la una ya la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.¹⁶⁰

Los sentidos-acontecimientos, simbolizados por los rizomas, crecen y proliferan por todos lados, sin justificaciones últimas que permitan prever dónde crecerá el próximo rizoma ya que siempre proliferan en *medio o entre* la maleza; ni en el centro justificador ni en la periferia justificada de la lógica metafísica, sino por *medio o entre* de las oposiciones metafísicas. El *medio o entre* supone una constante tensión *entre* lo mismo y lo otro, entre el azar y la necesidad; ello impide el aseguramiento total de lo real dentro de categorías objetivadoras. Por otro lado, la noción de *medio* permite la creación de sentidos, admitiendo que no hay *arkhé* fundamental y última cuyo carácter de verdad sea incuestionable.

7. Conclusión

Una nueva imagen del pensamiento: elementos para una filosofía del devenir y la multiplicidad. Efectuación inmanente, diferencia y tiempo del acontecimiento.

El desarrollo del problema del acontecimiento-sentido y su efectuación requiere de una teoría de las fuerzas. La historia de una cosa, cualquiera que ésta sea, supone una sucesión de fuerzas que se apoderan de ella, la constituyen y coexisten en ella para apoderársela. De este modo, en todo acontecimiento siempre hay una pluralidad de sentido, una constelación de sentido. El sentido implica siempre relaciones plurales, una constelación. Una constelación es un sistema abierto en oposición a un sistema cerrado donde hay leyes que gobiernan el movimiento y las relaciones entre los elementos, aún cuando el sistema sea dinámico y variable. En una constelación eso no es posible, porque no se puede abarcar la totalidad y su conocimiento es siempre provisorio. La constelación incluye tanto las relaciones temporales como las espaciales. Así, la historia es la variación de esos sentidos en estas relaciones que se efectúan aconteciendo. En definitiva, todo acontecimiento tiene múltiples sentidos porque el acontecimiento es el sentido mismo que diferencia activamente. Con la noción de “acontecimiento” Deleuze puede oponer otro carácter a la concepción cristiana y dialéctica de la historia, quienes la consideran sujeta a una legalidad necesaria y a una teleología que encamina los hechos hacia un fin único en el que se consuma todo el desarrollo. El concepto de “acontecimiento” supone una *relación contingente* de las relaciones de fuerza en la historia. Sino, ¿cómo se produciría un acontecimiento como resultado de un movimiento dialéctico? Cuando se habla de “acontecimiento” hay que pensar en una multiplicidad de fuerzas. Los acontecimientos no se caracterizan por su duración sino por los efectos o múltiples sentidos que generan. Los acontecimientos no están precedidos por causas que permitan preverlos con anterioridad, sino que pueden resultar de situaciones mínimas, banales o imperceptibles. De este modo, hay que pensar en una dinámica de las fuerzas. No se trata de un sistema cerrado de fuerzas, sino un sistema inestable. De allí la efectuación del acontecimiento y el sentido.

También resulta claro que Deleuze lee a Spinoza y a Nietzsche de forma conjunta, sobre todo en lo que refiere a la cuestión de la efectuación del acontecimiento en un cuerpo como centro de potencia compuesto por relaciones de fuerzas:

Con Nietzsche, como con Spinoza, la potencia se fusiona con el acto: la voluntad de poder no es más que *el acto de ejercer la diferencia*. La potencia es actuar, y es solo

¹⁶⁰ Deleuze, G., Guattari, F., *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 2003, p. 56-57.

potencia en la acción. Es lo mismo con Spinoza. En el caso de los modos finitos, la potencia se expresa en la capacidad de ser afectados, que está siempre necesariamente ocupada por los afectos que efectúan esta capacidad.¹⁶¹

Un cuerpo, entonces, es una composición de relaciones de fuerzas desiguales que pueden ser interpretadas desde su diferencia cualitativa (fuerzas activas y reactivas) y desde su diferencia cuantitativa (cantidad de potencia); conformando, de este modo, un *cuerpo intensivo* y no substancial. Pero aclara Deleuze que “si una fuerza no es separable de su cantidad, tampoco lo es de las restantes fuerzas con las que se halla relacionada. La cualidad en sí no es, pues, separable de la diferencia de cantidad”.¹⁶² No se trata de dos formas contrapuestas de ordenar la realidad. La relación de oposición diferencial cualitativa de las fuerzas supone la diferencia de cantidad de potencia de las mismas. De este modo, un cuerpo es una relación de fuerzas diferentes.

Las fuerzas son flujos diferenciales de potencia que se rehúsan a toda conceptualización, especificación o limitación categorial. Así pues, Deleuze sienta las bases de una nueva ontología de la diferencia y la inmanencia, donde lo diferente se relaciona con lo diferente sin que pueda ser reducido a la identidad que impera en el modo de fundamentar de la tradición metafísica occidental. Estas diferencias móviles potencian y crean lo diferente, en cuanto diferente; a la vez que tienen como elemento decisivo la intensidad: puro movimiento diferencial de relaciones de fuerzas que se multiplican al infinito. Esto implica, a su vez, concebir la diferencia como pura positividad; como un proceso de permanente diferenciación, eliminando la posibilidad de encontrar puntos de referencia o fundamentos últimos. Esta diferencia de fuerzas intensivas no puede ser definida desde una instancia exterior a ella, es decir, trascendente, pues estamos en presencia de un “plano de inmanencia”.¹⁶³

Otra consecuencia clara que se desprende desde la posición que hemos alcanzado, es que la subjetividad no puede seguir siendo considerada absoluta, concebida al modo cartesiano, esto es, la irreductible identidad entre ser y pensar. Desde esta nueva perspectiva ontológica, la subjetividad aparece disuelta ya que lo que llamamos en nuestra tradición filosófica pensamiento/cuerpo es producto del entrecruzamiento de diferentes fuerzas e inter-relaciones intensivas: “no se trata aquí del yo cerrado en sí mismo, sino del yo que es al mismo tiempo, los otros de sí mismo y del nos-otros”.¹⁶⁴.¹⁶⁵ Esto puede ser pensado a partir del amor, que da al otro la posibilidad de ser otro irreductible en sus diferencias. En referencia a esta posición, Cragnolini afirma: “el otro puede ser pensado como nos-otros: ese otro diferente y a la vez presente en nuestra supuesta mismidad”.¹⁶⁶ Entonces, esta nueva ontología del acontecimiento y la diferencia muestra la imposibilidad de considerar al *cogito* en sentido cartesiano o a

¹⁶¹ Philippe, Jonathan, “Nietzsche and Spinoza: new personae in a new plane of thought”, en Khalfa, Jean, *Introduction to the philosophy of Gilles Deleuze*, London-New York, Continuum, 1999, pp. 60-61. Énfasis nuestro.

¹⁶² Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 65.

¹⁶³ Debemos aclarar que el plano de inmanencia o el plano de consistencia no refiere a un concepto porque esto implicaría que los demás conceptos del plano sean totalizados o fundamentados por esta suerte de concepto superior, universal, absoluto y necesario al que se podría llegar a través de una deducción (propia de la tradición filosófica) lo que permitiría, en definitiva, el cierre total del campo, y así estaríamos, nuevamente, ante la presencia de un fundamento absoluto, al modo en que la metafísica occidental fundamenta la realidad; pero ello es justamente lo que combate la filosofía deleuziana.

¹⁶⁴ Recordemos que Husserl (entre otros pensadores del siglo XX) ya ha tratado con suma claridad esta cuestión decisiva con respecto al planteamiento de una noción de sujeto superadora a la de la metafísica moderna. Cf. Husserl, E., *Meditaciones cartesianas*, FCE, México, 1996.

¹⁶⁵ Cragnolini, M., *Derrida, un pensador del resto*, La Cebra, Buenos Aires, 2007, p. 129.

¹⁶⁶ Cragnolini, M., *Derrida, un pensador del resto*, La Cebra, Buenos Aires, 2007, p. 130.

la conciencia, unificados en un yo. Aquí el *yo aparece fragmentado* o diluido, se divide a partir de las diferentes fuerzas intensivas que lo componen y/o descomponen a la vez que lo atraviesan. A partir de esto, es posible comprender la relevancia que Deleuze le otorga al cuerpo y su potencialidad, como así también el gran esfuerzo deleuziano por liberar las fuerzas que potencien al cuerpo. Dado que el cuerpo es singular, en su carácter de acontecimiento efectuado, por ende, este no admite ningún tipo de reducción o fundamentación, pues siempre queda un resto inabordable, incomprensible e inapropiable.

Por último, creemos que tal como lo afirma Deleuze, la consecuencia más relevante de este planteo es sostener la posibilidad de hacer una filosofía anti-jerárquica, es decir, ningún ente, ningún cuerpo “es” más que otro, o, dicho de otro modo, ningún ente tiene una esencia que lo hace ser mejor que otro. No hay jerarquías sino coexistencias de cuerpos intensivos. Pues sostiene Deleuze en sus clases sobre Spinoza:

Lo que me parece impresionante en la ontología pura [spinoziana], es hasta qué punto repudia las jerarquías. (...) En el límite, es una especie de anarquía porque no existe ningún principio (*arkhé*) exterior y superior al ser. Hay una anarquía de los entes en el ser. Es la intuición básica de la ontología: todos los seres valen. La piedra, el insensato, el razonable, el animal, desde cierto punto de vista, desde el punto de vista del ser, valen. Cada uno es en tanto que es en sí, y el ser se dice en un solo y mismo sentido de la piedra, del hombre, del loco, del razonable. Es una bella idea. Una especie de mundo muy salvaje¹⁶⁷.

Clara es la construcción de una ontología anti-jerárquica y unívoca que intenta pensar Deleuze dado que todo ente es un modo de ser, todo ente es en el mismo sentido de ser, pero esto no significa que el ser sea numéricamente uno sino que la univocidad refiere a la potencia del ser que se expresa en los diferentes entes. Pues el ser se dice en un solo y mismo sentido de la pluralidad de sus cuerpos o formas inmanentes en tanto expresan su infinita potencia.¹⁶⁸ Es decir, los cuerpos remiten a un sistema de perfecta igualdad frente al ser, lo que implica un sistema abierto, *i. e.*, la posibilidad infinita de una conexión o desconexión permanente de los elementos del sistema; produciendo una diferenciación siempre original y creativa, e impidiendo, a la vez, la posibilidad de una reducción de los elementos en una instancia absoluta y superadora. En definitiva, desde el punto de vista ontológico, no hay jerarquías, la univocidad del ser refiere a que, como afirma Deleuze, la piedra es, el insensato es, el razonable es, el animal es; ser se dice en un solo y único sentido de todos los entes. Pero, por otro lado, de aquí se deriva un gran problema que Deleuze señala: esta ontología ¿podría ser puesta en práctica en el campo político? Cuando Deleuze afirma: “Es una bella idea. Una especie de mundo muy salvaje”, está advirtiendo las dificultades que se derivan de esta posición para la práctica política, en el sentido de que no habría ningún criterio que permita ordenar la vida en común. Podemos pensar, *v. g.*, que de una ontología anti-jerárquica podría resultar una especie de estado de naturaleza hobbesiano. Pero, por otro lado, podemos aventurar una salida a esta cuestión; ya que, en la filosofía deleuziana, no necesariamente habría que identificar la anti-jerarquía de los entes con un estado de guerra permanente de todos contra todos; sino que podemos pensar, también, desde las relaciones cuantitativa y cualitativa que componen los cuerpos, que podría darse una especie de selección de aquellas relaciones que potencian las fuerzas y que sean cooperativas entre sí; y otras que despotencian las fuerzas de los cuerpos, y por lo tanto que estas sean conflictivas e

¹⁶⁷ Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2da. Edición, 2008, p. 44-45.

¹⁶⁸ Badiou, Alain, *Deleuze. El clamor del ser*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 43.

incomposibles. De este modo, en el plano entitativo podría darse cierto orden mientras que en el plano ontológico se mantendría la anarquía.¹⁶⁹

En definitiva, para Deleuze, la repetición del acontecimiento como diferencia inmanente es la ontología que le permite sostener la univocidad del ser. Como hemos mostrado, Deleuze logra tal posición a partir de la articulación conjunta de las filosofías de Spinoza, a partir de la cual elabora la tesis de la univocidad ser; y de Nietzsche, de quien toma la doctrina del eterno retorno, que Deleuze traduce como repetición de la diferencia a partir de lo cual puede imprimirle movimiento al ser unívoco. Así, estos elementos se convierten en los ejes centrales de una nueva ontología y, a su vez, se convierten en elementos para una crítica radical del pensamiento representativo, de la identidad y del fundamento. Por ello Deleuze afirma: “una sola y misma voz para todo lo múltiple de mil vías, un solo y mismo océano para todas las gotas, un solo clamor de ser para todos los entes”.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Cf. Etchegaray, Ricardo, “Deleuze como lector de Spinoza”, en Esperon, Etchegaray, Chicolino y Romano, *Pensar con Deleuze*, Buenos Aires, Unlam-Prometeo, 2015, p. 88.

¹⁷⁰ Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 389.

CAPÍTULO 3

UNA NUEVA IMAGEN DEL PENSAMIENTO EN EL CINE: LA ONTOLOGÍA DE BERGSON Y LA IMAGEN-MOVIMIENTO

1. Filosofía y cine

“...extraer nuevas formas y crear nuevas maneras de sentir y pensar, todo un nuevo lenguaje”¹⁷¹.

¿Por qué ocuparse del cine? ¿Qué hay que pensar en el cine o del cine?¹⁷² Por lo pronto, Deleuze no se interesa por el cine como cine¹⁷³, sino por el cine como arte, es decir, *como forma del pensamiento*. El cine es una expresión artística¹⁷⁴ y, como todo arte, es una forma de pensamiento con igual importancia o dignidad que cualquier otra forma de pensamiento¹⁷⁵. “El cine piensa con la imagen y es incluso, entre las artes contemporáneas, aquella que más da qué pensar, o para decirlo mejor, que es creadora de pensamientos: al menos por medio de los grandes creadores”¹⁷⁶. Sin embargo, el cine es, como dice Badiou, “un arte ontológico”¹⁷⁷ porque intenta responder al problema de las relaciones entre la realidad y la apariencia, entre permanencia y cambio, entre ser y devenir o entre ser y tiempo¹⁷⁸. Ésta es la razón por la que Deleuze se ocupa del cine y le dedica tanto tiempo en sus cursos y en sus obras¹⁷⁹.

¹⁷¹ Deleuze, G., *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 21.

¹⁷² “...En mi opinión, el cine inventó nuevas síntesis, amplió la posibilidad de síntesis, tema que me gustaría considerar ahora. Este punto es muy importante para la relación entre el cine y la filosofía. Si la filosofía es realmente el invento de nuevas síntesis, síntesis dentro de la ruptura, el cine es muy importante, porque modifica las posibilidades de la síntesis” (Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 37).

¹⁷³ “...en ningún caso podría pretender proponerles un curso sobre cine. Es entonces, de principio a fin, un curso de filosofía” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 20).

¹⁷⁴ “Los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 12).

¹⁷⁵ “La exclusividad de la creación de los conceptos garantiza una función para la filosofía, pero no le concede ninguna preeminencia, ningún privilegio, pues existen muchas más formas de pensar y de crear, otros modos de ideación que no tienen por qué pasar por los conceptos, como por ejemplo el pensamiento científico” (Deleuze, G.-Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, traducción de Thomas Kauf, 1993, p. 14).

¹⁷⁶ Schérer, R., *Miradas sobre Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 20.

¹⁷⁷ Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 28. “And Deleuze underscores what, for him, is the essence of cinema: its production of a new ontology, he continues, ‘that is, of the remarkable and the singular, at any one of these moments: this is a complete conversion of philosophy’” (Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, pp. 36-37).

¹⁷⁸ “...para Deleuze el tiempo es el ser mismo” (Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 63).

¹⁷⁹ “El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos. y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual” (Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1987, p. 371). “Me parece que podemos decir que el cine es una experiencia filosófica. Entonces tenemos dos problemas. En primer lugar, cómo la filosofía mira al cine y, en segundo, cómo el cine transforma la filosofía. No es una relación de conocimiento: no se trata de decir que la filosofía reflexiona sobre el cine y que lo conoce. Es una relación viva, concreta; es una relación de transformación. El cine transforma la filosofía, es decir, que el cine transforma la noción misma de idea. En el fondo, el cine es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea”. (Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 23).

¿Qué es un pensamiento filosófico del cine? ¿Cuál es la relación entre cine y filosofía? Aquí descubrimos otro problema; ya mencioné algo al respecto. Tenemos una ruptura: el cine piensa con imágenes mientras que la filosofía piensa con conceptos¹⁸⁰. Entonces estamos frente a una ruptura. ¿Y cuál será la síntesis si la filosofía consiste en producir una síntesis allí donde hay una ruptura? Sobre este punto Deleuze propone una pista: *la filosofía puede hacer una clasificación de las imágenes*. Esto no lo hace el cine. El cine produce imágenes, pero no produce una clasificación de las imágenes. Entonces, la intervención filosófica, la síntesis filosófica será una clasificación de las imágenes que no pertenece al cine. Cito a Deleuze al comienzo de su libro sobre el cine: ‘Este estudio es una taxonomía, un intento de clasificación de las imágenes y de los signos’. Bergson propone una teoría de la imagen y Peirce una de los signos. Cada categoría será ilustrada por ciertos autores del cine, de manera que los filmes, los autores, son ejemplos de la clasificación. En cuanto a la clasificación misma, depende de los conceptos filosóficos¹⁸¹.

Al ocuparse del cine, Deleuze no parte de las producciones cinematográficas¹⁸² sino que parte de filósofos¹⁸³ que han intentado pensar de otra manera el movimiento y el tiempo. Parte de Kant, de Bergson y de Peirce. El primero, en su *Crítica de la facultad de juzgar*, funda la estética moderna y propone una nueva relación entre la imagen y el pensamiento. El segundo se propone hacer una metafísica que sea el correlato de la ciencia moderna¹⁸⁴, así como los grandes filósofos griegos habían hecho una metafísica que se correspondió con la ciencia antigua.¹⁸⁵ El tercero realizó una clasificación general de los signos (como parte de la ciencia de la Semiología por él mismo fundada).

¹⁸⁰ “Sólo disponemos por el momento de una hipótesis muy amplia: de frases o de un equivalente, la filosofía saca *conceptos* (que no se confunden con ideas generales o abstractas), mientras que la ciencia saca *prospectos* (proposiciones que no se confunden con juicios), y el arte saca *perceptos* y *afectos* (que tampoco se confunden con percepciones o sentimientos)” (Deleuze, G.-Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, traducción de Thomas Kauf, 1993, p. 29).

¹⁸¹ Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 61. Énfasis nuestro. “Deleuze uses Peirce’s descriptions of signs just for taxonomic purposes, not for semiotic analysis” (Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 13).

¹⁸² “Estos nuevos conceptos [construidos con ideas del cine] son ilustrados por el análisis de filmes, pero no vienen de esos análisis” (Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 48).

¹⁸³ “Y forma parte del orgullo de los filósofos la constitución de un pensamiento del movimiento puro” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 29). Cine = Potencia de purificación. Cf. Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 72.

¹⁸⁴ “La verdadera idea de Bergson es hacer una metafísica que sea como el correlato de la ciencia actual” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 43).

¹⁸⁵ “Lo que no hemos sabido hacer es constituir una nueva metafísica que sea a la ciencia moderna lo que la metafísica antigua era a la ciencia antigua. De modo que la idea de Bergson es que él mismo, sin duda, es uno de los primeros en elaborar una metafísica que corresponde a la ciencia moderna. [...] ¿No tiene el cine algo que decir sobre este pensamiento del cual Bergson pretende que es un pensamiento moderno en correlato con la ciencia moderna?” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 42). Otros pensadores del siglo XX se propusieron la misma tarea como, por ejemplo, Louis Althusser: “Las ciencias que conocemos operan sobre algunos grandes ‘continentes’. Antes de Marx habían sido abiertos al conocimiento científico dos de esos continentes: el continente de la Matemática y el de la Física. El primero fue abierto por los griegos (Tales) y el segundo por Galileo. Marx abrió al conocimiento científico un tercer continente: el de la Historia. La apertura de este nuevo continente ha provocado una revolución en la filosofía. Es una ley: la filosofía siempre está ligada a las ciencias. La filosofía nació (Platón) con la apertura del continente de la Matemática. Fue transformada (Descartes) por la apertura del continente de la Física. Actualmente es revolucionada por la apertura del continente de la Historia hecha por Marx. Esta revolución se llama materialismo dialéctico” (Althusser, L., *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 1974, pp. 14-15).

2. Bergson y las tesis sobre el movimiento

Hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX se desarrolló una gran discusión sobre la naturaleza del tiempo que desbordó tanto el ámbito científico (Mach, Einstein), como el filosófico (Bergson, Heidegger) y el artístico (Proust, Surrealismo).

Esa discusión –dice Badiou– terminó por distinguir dos especies de tiempo. Por un lado, el tiempo como parámetro objetivo, que es el tiempo de la ciencia, el tiempo matematizado, pero que también es el tiempo cronológico de la vida común, de los relojes. Después tienen la idea de un tiempo interior, un tiempo íntimo, que es el de nuestra propia historia y también el de la memoria, que es otro tiempo. Porque no es el que puede ser medido o contado, es un tiempo del cual tenemos una experiencia, una experiencia interior, cualitativa. Se puede decir también que hay un tiempo cuantitativo, medible, y un tiempo cualitativo, interno, que es el tiempo de la memoria, del olvido. Notarán también que el primer tiempo es pensado por la ciencia, mientras el segundo es sobre todo pensado por el arte, especialmente por el arte de la novela. Entonces tienen realmente dos especies de tiempo y dos pensamientos del tiempo¹⁸⁶.

Deleuze retoma las tesis de Bergson sobre el movimiento, porque en ellas se logra conceptualizar por primera vez este problema, más allá de las respuestas antiguas y modernas, que comparten el error de intentar reconstruir el movimiento a partir de instantes o posiciones.

2. 1. Primera tesis: el movimiento y el instante

Deleuze se esfuerza por presentar la concepción de Bergson, que a primera vista parece contradictoria porque su autor sostiene tres tesis¹⁸⁷ diferentes. La *primera tesis*, advierte que el cambio no puede ser reducido al movimiento de traslación en el espacio. Afirma que el movimiento es el acto de recorrer (presente) y no el espacio recorrido (pasado). Al concebir el movimiento como espacio recorrido (pasado) se lo reduce a un único y mismo espacio homogéneo que puede ser dividido hasta el infinito. La ciencia moderna ha concebido “un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio”¹⁸⁸, a partir del cual ha pretendido reconstruir el movimiento dividiéndolo en “cortes inmóviles” (el espacio en posiciones, el tiempo en instantes). Aparentemente, la ciencia moderna y el cine coinciden en la manera en que piensan el movimiento, pues parecen reducirlo a cortes inmóviles (puntos en el espacio o instantes en el tiempo¹⁸⁹, para la ciencia, fotogramas o imágenes, para el cine). Sin embargo, en el cine se ha obtenido un resultado enteramente diferente.

El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se

¹⁸⁶ Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 74.

¹⁸⁷ “Bergson no presenta una sola tesis sobre el movimiento, sino tres” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 13).

¹⁸⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 14.

¹⁸⁹ “El modo normal de la aprehensión del tiempo es la duración, aunque sea corta. Si se imagina acortar esta duración a los límites de lo sensible, se convertirá en lo que se llama, con un término difícil de definir exactamente, pero comprensible, un instante. La imagen fija ha tenido evidentemente una relación privilegiada con el instante, en cuanto ésta persigue precisamente extraer imaginariamente, del flujo temporal, un ‘punto’ singular, de extensión casi nula próxima, pues, a la imagen (que tiene, a su vez, una dimensión temporal intrínseca totalmente nula)” (Aumont, J., *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992).

suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato. [...] En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto¹⁹⁰.

El cine creó una nueva concepción del movimiento al mismo tiempo que Bergson inventaba los conceptos filosóficos que permitían responder al mismo problema¹⁹¹, en la cual el movimiento (acto, presente) es indivisible y cada división implica un cambio de naturaleza. Los movimientos son singulares, heterogéneos, irreductibles entre sí, efectuándose siempre en una duración concreta, cualitativa.¹⁹²

“Quedan así opuestas dos fórmulas irreductibles: “movimiento real → duración concreta”, y “cortes inmóviles + tiempo abstracto””¹⁹³.

Antes de avanzar con la segunda tesis, es necesario precisar el significado del concepto de “imagen”.

2. 1. a. La imagen

“¿Qué significa ‘ser’?” es sin duda una pregunta fundamental para la ontología y para la filosofía desde sus comienzos griegos hasta la actualidad. Una de las primeras respuestas a este problema fue la construida por Platón en la época clásica: el ser es la *idea*, es decir, lo que las cosas son *en sí mismas*. Tomando un término de uso cotidiano en su tiempo (ἰδέα), Platón crea un concepto filosófico. Sin embargo, el significado corriente del término “idea” (aspecto, apariencia, forma, representación, imagen) siguió confundiendo por siglos con el *concepto* platónico. Mientras que el significado corriente hace referencia a un aspecto “subjetivo” (el aspecto que algo tiene para alguien que lo ve), el concepto platónico se refiere a las cosas *en sí mismas*, es decir, a la realidad como tal, independientemente de cualquier observador. Al definir el concepto de “imagen” (y sus compuestos: “imagen-movimiento”¹⁹⁴ e “imagen-tiempo”), Deleuze promueve los mismos equívocos que Platón, ya que el significado corriente del término “imagen” hace referencia a un contenido de la conciencia (subjetivo), mientras que el *concepto* se refiere a la realidad misma (movimiento). La diferencia entre la *idea* platónica y la *imagen* deleuzeana consiste en que la primera es inmóvil (eterna) mientras que la segunda define la realidad del movimiento. Badiou percibe la dificultad de inmediato:

Sin duda, debemos comenzar por definir correctamente la palabra *imagen*. En un primer sentido, es una palabra de la psicología. Tienen la imagen de algo, la imagen es la copia mental de algo, una relación de conocimiento con la realidad. En el fondo, la imagen

¹⁹⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 15.

¹⁹¹ “Bergson ya había descubierto [*inventado*] perfectamente la existencia de cortes móviles o de imágenes-movimiento (...) en *Materia y memoria*, en 1896” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 15).

¹⁹² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 15.

¹⁹³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 14. En “El perseguidor”, Julio Cortázar explicita estas dos temporalidades irreductibles en un relato basado en la vida del músico Charlie Parker. En ese cuento el recuerdo de un tiempo de la vida (cronométricamente más largo) cabe dentro del recorrido (cronométricamente más corto) del subterráneo entre dos estaciones. Cf. Cortázar, Julio, “El perseguidor”, en *Ceremonias*, Barcelona, Seix-Barral, 1994; Pardo, J. L., *La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 77 ss.

¹⁹⁴ “El film (en sentido material: la película) es, desde luego, una colección de instantáneas, pero la utilización normal de ese film, la proyección, anula todas esas instantáneas, todos esos fotogramas, a favor de una sola imagen, en movimiento” (Aumont, J., *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 247).

indica *la separación* entre la conciencia y el mundo exterior. Si tomamos esta definición de “imagen” quedará planteada la cuestión del cine finalmente en términos psicológicos, y habrá que preguntarse: ¿cuál es la relación de la conciencia con la imagen? O si no, ¿qué imagen tenemos de las imágenes? Porque el espectador de cine es aquel que tiene imágenes de imágenes. Ustedes tendrán la experiencia acerca de qué es hablar de un filme. Uno se reúne con otros una noche y se habla del filme: “Sí, está bien” o “No, está mal” y uno cuenta el filme. Y, esencialmente, se nota que cada uno tiene imágenes de la película y que no son las mismas, incluso, es muy difícil, frecuentemente, estar seguros de que se habla del mismo filme. Porque tenemos imágenes de las imágenes y esas imágenes de imágenes no son el filme. Son la relación con el filme y, por lo tanto, al fin, relaciones entre imágenes. Creo, entonces, que para hablar *realmente* de cine, hay que cambiar el uso de la palabra “imagen”, sacar la psicología de la imagen¹⁹⁵. Evidentemente es una de las cosas que hace Deleuze: tratará de definir la imagen, y finalmente el cine, fuera de cualquier psicología e intentará hacer de “imagen” una palabra *de la realidad y no de la conciencia*. Para ello, Deleuze parte de Bergson. ¿Cuál es el gran descubrimiento de Bergson? Cito a Deleuze: “No se pueden oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior y la imagen como realidad psíquica de la conciencia”¹⁹⁶. Es realmente un punto capital. Para pensar el cine, dice Deleuze, es preciso abandonar la oposición entre el movimiento exterior y la realidad interior de la imagen. En consecuencia, *Bergson descubre que movimiento e imagen son lo mismo*¹⁹⁷. Y Deleuze va a hablar de *imagen-movimiento*. Más profundamente aún, de *imagen-tiempo*¹⁹⁸.

La imagen no es subjetiva. No es una copia. No es una representación. No es una reproducción. *La imagen es la realidad misma en tanto que aparece*¹⁹⁹, en tanto que realidad-móvil, “...porque finalmente no hay conciencia ni cosa. ¿Qué hay? Hay únicamente imágenes-movimiento. Es en sí misma que la imagen es movimiento, es en sí mismo que el movimiento es imagen. [...] Las imágenes-movimiento son el universo. El universo es el conjunto ilimitado de las imágenes-movimiento”²⁰⁰. La imagen no es

¹⁹⁵ [Nuestra nota] Deleuze señala que la psicología clásica llegó a un momento de crisis cuando se planteó el problema de la relación entre la imagen y el movimiento, entre el alma y el cuerpo o el mundo, entre la conciencia con sus imágenes (datos cualitativos inextensos) y el mundo donde hay movimientos (configuraciones cuantitativas extensas). Este problema es una reformulación de problemas ontológicos aún más antiguos: la relación entre la substancia pensante y la substancia extensa, la relación entre el pensamiento y el ser o entre el sujeto y el objeto. Como respuestas a ese problema surgieron dos posturas inconciliables: por un lado, la fenomenología y la teoría de la Gestalt, por otro lado, Bergson, Whitehead y James. Cf. Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 129-131.

¹⁹⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, Prefacio, p. 11.

¹⁹⁷ [Nuestra nota] “Ya mostramos que había una presencia de imágenes-movimiento en el cine. Más aún, vino a nosotros la siguiente sospecha: ¿no es el cine el que inventa las imágenes-movimiento?” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 122).

¹⁹⁸ Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, pp. 59-60. Énfasis nuestros.

¹⁹⁹ “El fenómeno, la imagen, es lo que aparece en tanto que aparece”, pero esto no debe ser confundido con la apariencia. Cf. Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 147.

²⁰⁰ Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 147.

“La identidad de la imagen y del movimiento es precisamente lo que siempre, lo que desde siempre hemos llamado ‘la materia’. Materia = imagen = movimiento. [...] el cerebro es una imagen, es una imagen-movimiento, recibe vibraciones, emite vibraciones. [...] Los átomos solo pueden definirse por las vibraciones y las ondas y todo eso, por las acciones que sufren y las reacciones que operan. Todo es imagen-movimiento, no hay más que imágenes-movimiento en sí” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 142-143). “La identidad de la imagen y, el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 92).

pasiva sino activa. La imagen no es reproductiva sino creativa²⁰¹. La imagen “es la excitación, la vibración”²⁰².

Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece. Ni siquiera se puede decir que una imagen actúe sobre otra o que reaccione ante otra. No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido. Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación. Cada imagen es tan sólo un camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo. *Cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, en “todas sus caras” y “por todas sus partes elementales”*. [...] Es un estado demasiado caliente de la materia para que distingamos en ella cuerpos sólidos. Es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo... Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia.²⁰³

La consecuencia de no atenerse al concepto así definido será el equívoco y la confusión que hacen imposibles la comprensión del pensamiento.

2. 2. Segunda tesis: instantes privilegiados e instantes cualesquiera

La primera tesis es, entonces, crítica. Señala un límite, una deficiencia o un error de las teorías del movimiento tanto antiguas como modernas. Tanto las primeras como las últimas sacrifican el movimiento a lo inmóvil, al reposo. Ambas reducen lo heterogéneo a lo homogéneo. Ambas dejan escapar lo que pasa *entre* dos cortes: el intervalo, la duración. Sin embargo, estas reconstrucciones del movimiento son muy diferentes entre sí.

El problema, cuando se trata de explicar el movimiento, es: ¿respecto de qué? ¿cuál es la referencia del móvil en movimiento? Para la concepción antigua, la referencia es lo eterno, lo inmóvil, lo perfecto. Lo real es la idea o el acto, la plenitud o perfección, y el movimiento es solo un tránsito entre una idea y otra, o el cambio de una substancia a otra. La antigüedad comprendía el movimiento como “un orden de las *poses* o de los *instantes privilegiados*”²⁰⁴, como en una danza”²⁰⁵. La ciencia moderna,

²⁰¹ “En este sentido el cine está hecho con imágenes, pero la imagen no es una representación; es aquello con lo cual piensa el cine, y el pensamiento es siempre una creación” (Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 60).

²⁰² Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 148.

²⁰³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 90. Sobre el plano de inmanencia ver supra: Capítulo 2, 4. La constitución inmanente del acontecimiento.

²⁰⁴ [Nuestra nota] Aumont señala un problema que se planteó a los pintores naturalistas a partir de la Edad Media en relación a cómo lograr que el instante cristalizado en el cuadro represente *todo el acontecimiento* que se busca relatar. Así, la pintura se encontraba aprisionada entre dos exigencias contradictorias: “representar *todo el acontecimiento*, para que se entendiese bien, o representar ‘solo un instante’, para ser fiel a la verosimilitud perceptiva. Hasta el siglo XVIII no se dio una respuesta teórica explícita a ese dilema; esta respuesta, notablemente astuta, consiste en considerar que no hay contradicción entre las dos exigencias de la pintura representativa, y que puede representarse válidamente todo un acontecimiento no representando sino un instante de él, a condición de elegir ese instante como el que expresa la esencia del acontecimiento: es lo que Gotthold Ephraim Lessing, en su tratado *Lacoonte* (1776) llama el instante esencial. El instante esencial se define, pues, con un instante perteneciente a un suceso real que se fija en la representación” (Aumont, J., *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 244-245).

²⁰⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 17.

por su parte, reconstruye el movimiento a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)²⁰⁶.

La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aún si se ha de recomponer el movimiento, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)*. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste²⁰⁷.

Bergson tenía una fórmula perfecta que resumía todo, decía que la definición de la ciencia moderna era: ‘Es una ciencia que ha encontrado el medio de considerar el tiempo como variable independiente’²⁰⁸. Es eso, relacionar el movimiento a un instante cualquiera es tratar el tiempo como variable independiente²⁰⁹.

La explicación moderna del movimiento encuentra su mejor expresión en el cine, ya que éste “constituye el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*²¹⁰, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad”²¹¹. Mientras que la dialéctica antigua es “el orden de formas trascendentes que se actualizan en un movimiento”, la dialéctica moderna

...es la producción y confrontación de los puntos singulares inmanentes al movimiento. Ahora bien, esta producción de singularidades (el salto cualitativo) se cumple por acumulación de ordinarios (proceso cuantitativo), *hasta el punto de que lo singular es obtenido en lo cualquiera*, él mismo es un cualquiera simplemente no-ordinario o no-regular²¹².

A la concepción del tiempo (antigua o moderna) exterior y cuantitativa, que ha llegado a ser hegemónica con el desarrollo de la ciencia moderna, Bergson le opone una concepción cualitativa: el tiempo interior de la conciencia, el tiempo de la duración pura²¹³. Solo se puede explicar el movimiento desde o en el mismo movimiento²¹⁴. Esto quiere decir que un movimiento cualquiera se explica *en relación con* otros

²⁰⁶ “En la física de Aristóteles se define el movimiento de un cuerpo lanzado en el espacio o que cae libremente, por los conceptos alto y bajo, de desplazamiento espontáneo y de desplazamiento forzado, de lugar propio y de lugar extraño. Pero Galileo estimó que no había momento esencial ni instante privilegiado: estudiar el cuerpo que cae equivale a considerarlo en no importa qué momento de su carrera. La verdadera ciencia de la gravedad será la que determine, en un instante cualquiera del tiempo, la posición del cuerpo en el espacio” (Bergson, H., *La evolución creadora*, en *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 722).

²⁰⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 17.

²⁰⁸ Bergson, H., *La evolución creadora*, en *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 726. “Es en ese momento que existen todas las posibilidades de una nueva metafísica. [...] El cine no solamente reclama una nueva metafísica, sino que de cierto modo se presenta de la manera más inocente como esta nueva metafísica” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 115).

²⁰⁹ Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 35.

²¹⁰ La invención de la fotografía hacia 1860 posibilitó “detener” el movimiento de lo visible y fijar un instante cualquiera, aunque la pintura ya había adelantado algunos intentos en esta dirección. Cf. Aumont, J., *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 246.

²¹¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 18.

²¹² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 19. Énfasis nuestro.

²¹³ Cf. Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 39.

²¹⁴ Esto no es lo mismo que la tesis que sostiene que “el movimiento se demuestra andando”, porque andar no es demostrar y porque el andar es un movimiento, con lo cual se incurriría en una argumentación circular.

movimientos cualesquiera²¹⁵. Lo importante son las relaciones y no los términos relacionados. Los modernos explicaban el movimiento por el principio de inercia: “*Lo que está en movimiento, permanece en movimiento, a menos que se le opongan fuerzas exteriores*”. *Lo que está en movimiento es un cuerpo*, que se traslada de un lugar a otro, sin dejar de ser lo que era. Pero cuando se dice que el cuerpo está *en movimiento*, se dice que está *en relación con* otras fuerzas, que cambian. Por ejemplo: “Alicia camina desde la sala hasta el comedor”. En este caso, pareciera que Alicia cambia de lugar sin cambiar ella misma. Pero si se dice: “Alicia crece”, resulta claro que el movimiento no es de lugar sino de estado o cualidad. El movimiento no se da sin que todo cambie. Al cambiar los elementos cambian las cualidades. Esto es lo que sostiene la última tesis.

2. 3. Tercera tesis: movimiento y cambio

Tanto la concepción antigua que pretende recomponer el movimiento con *poses eternas* como la ciencia moderna que pretende hacerlo a partir de *cortes inmóviles* yerran en su respuesta al problema del movimiento²¹⁶. El supuesto que ambas concepciones comparten es que “todo está dado”²¹⁷, pero el movimiento “no se realiza más que si el todo ni está dado ni puede darse”²¹⁸. Bergson se da cuenta de que tanto la concepción antigua como la moderna reducen la realidad móvil y el cambio a lo que no cambia, a lo dado, al reposo. *Si el Todo está dado, entonces lo nuevo no es posible* y los cambios son meras ilusiones²¹⁹. El movimiento es reducido a lo que no cambia (lo

²¹⁵ “Si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la Relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además, es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos. Por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambian de posiciones respectivas. Pero, por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia de cualidad. De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones. No ha de confundirse el todo, los “todos”, con *conjuntos*. Los conjuntos son cerrados, y todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado. Los conjuntos son siempre conjuntos de partes. Pero un todo no es cerrado, es abierto; y no tiene partes, salvo en un sentido muy especial, puesto que no se divide sin cambiar de naturaleza en cada etapa de la división” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 24-25).

²¹⁶ “¿Qué es lo que se nos escapa en ambos casos? Lo que se nos escapa (...) es lo que pasa *entre* dos cortes, es el intervalo. (...) Sin embargo, eso es lo importante. No la manera en que un instante sucede a otro, sino la manera en que un movimiento se continúa, la continuación de un instante en el otro. La continuación de un instante en el otro no es reducible a ninguno de los instantes y a ninguna sucesión de instantes. Lo que se nos escapa es entonces la duración, que es la continuación misma de un instante en el otro” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 38).

²¹⁷ “Es la forma del tiempo lo que está dado, es el movimiento en la forma del tiempo lo que está dado. El movimiento ya no es lo que se hace, es un ya hecho. Está ahí, está hecho” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 39).

²¹⁸ “...Si la concepción antigua corresponde cabalmente a la filosofía antigua que se propone pensar lo eterno, la concepción moderna, la ciencia moderna, reclama *otra* filosofía. Cuando uno refiere el movimiento a momentos cualesquiera, tiene que ser capaz de pensar la producción de lo nuevo, es decir, lo señalado y lo singular, en cualquiera de esos momentos: se trata de una conversión total de la filosofía, y es lo que Bergson se propone hacer finalmente, dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 21).

²¹⁹ “...quien rompe a hablar una lengua ya no puede concebirse a sí mismo cuando aún no sabía hablar en ella, le parece que ésa ha sido su lengua toda la vida, aunque no tenga duda de que hubo un tiempo en que no tenía lengua alguna y en el que tuvo que dedicar su esfuerzo a aprender una. Lo que en esas expresiones, con mayor o menor acierto, se llama ‘eternidad’, ‘siempre’ o cosas similares, no es un orden situado en el tiempo (una época histórica anterior) ni tampoco más allá del tiempo, en una anterioridad mítica (aunque la anterioridad mítica le sirva privilegiadamente de imagen), sino más simplemente una experiencia del tiempo que no se deja pensar como serie de instantes, de horas o de fechas del calendario

eterno –antigüedad- o lo constante o invariable –modernidad-). Pero, el problema fundamental, para Bergson, es: “¿cómo algo nuevo puede producirse? ¿Cómo es que hay lo nuevo? ¿Cómo es que hay creación?”²²⁰, porque quiere construir una metafísica que responda al problema de lo nuevo y de la creación, una filosofía capaz de pensar el movimiento y el cambio, un pensamiento de la *duración*²²¹. Un pensamiento de la duración “quiere decir poner a la vez la duración en el pensamiento y el pensamiento en la duración. Y sin duda es lo mismo”. Es decir que hay una duración propia del pensamiento que se distingue de la duración propia de las cosas. El pensamiento sería él mismo un movimiento, una duración, y por serlo, sería capaz de pensar el movimiento²²². La única manera de responder a las preguntas planteadas en el párrafo anterior es no suponer que el todo está dado sino que el Todo es lo Abierto²²³.

A partir de lo anterior se está en condiciones de formular la tercera tesis de Bergson sobre el movimiento: “además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo”²²⁴. ¿Qué quiere decir esta tesis? Está claro que el movimiento es una traslación en el espacio, pero “cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en un todo”. Los cambios cuantitativos en las partes implican cambios cualitativos en el todo. “El movimiento siempre remite a un cambio. (...) Lo que Bergson descubre más allá de la traslación es la vibración, la irradiación”²²⁵.

En su tercera tesis sobre el movimiento²²⁶, Bergson presenta la siguiente analogía:

y que es, sin embargo, el tiempo de todas las cosas que importan, como la virtud, el aprender o el amar” (Pardo, J. L., *La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 37-38).

²²⁰ Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 41. “What the cinema does, says Deleuze, following Bergson’s cue, is provide us with new questions about ‘reality’. (C1: 8). Ancient philosophy regarded those false instants of time as immobile and productive of the ‘eternal’. Cinematic mobile instants produce ‘the new’ (C1: 7).” (Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 36).

²²¹ “...‘duración real’ significa a la vez continuidad indivisible y creación” (Bergson, H., *La evolución creadora*, en *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 438). “¿Qué es la duración? (...) Es lo que cambia y no deja de cambiar. (...) ¿Qué es el cambio? Por razones que solo vamos a comprender más tarde Bergson nos mostrará que el cambio es una afección del Todo. El movimiento: relación entre partes; el cambio: afección del Todo” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 49).

²²² “En otros términos, habría una velocidad propia, un movimiento propio del pensamiento, una duración propia del pensamiento” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 42).

²²³ Cf. Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 46. En la definición del Todo como lo Abierto, Bergson se acerca a Heidegger y a los poetas Hölderlin y Rilke, como el mismo Deleuze señala. El Todo como lo Abierto se opone a los conjuntos como sistemas cerrados, “y todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado”. El Todo como lo que no tiene partes se opone a los conjuntos como un sistema de partes. Las partes pueden cambiar sin que cambie el conjunto (considérese, por ejemplo, el conjunto de las cosas que están sobre la mesa) mientras que el Todo cambia cuando se transforman las partes o las relaciones. Mientras que los conjuntos están en el espacio, el Todo está en la duración, “son la duración misma en cuanto ésta no cesa de cambiar” (Cf. Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 25). “...Solo pueden estudiar un fenómeno científicamente relacionándolo a un sistema cerrado. ¿Por qué? Porque solo así pueden cuantificarlo” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 56).

²²⁴ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 22.

²²⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 22.

²²⁶ “Los desplazamientos completamente superficiales de masas y de moléculas, que la física y la química estudian, se convertirían, con relación a este movimiento vital que se produce en profundidad, que es transformación y no ya traslación, en lo que viene a ser la detención de un móvil con respecto al

Cortes inmóviles = Movimiento como cortes móviles .
Movimiento Cambio cualitativo

La primera proporción es ilusoria, falsa, pero la segunda es real, aunque su realidad es mental o espiritual. Se trata de la duración, entendida como cambio incesante²²⁷ y como surgimiento de lo nuevo.

Si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la Relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos. Por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambian de posiciones respectivas. Pero, por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia de cualidad²²⁸. De la duración misma o del tiempo podemos decir que es el todo de las relaciones²²⁹.

Bergson, a su manera, retoma los resultados de la tradición que nace con Kant y se desarrolla con Fichte, Hegel y Marx: la realidad no es lo dado, lo hecho, sino lo que se hace, lo que se produce, lo que se crea²³⁰. Dentro de esta tradición, lo que hay que explicar no es lo permanente, lo estable o el sistema sino la ruptura, la revolución, lo nuevo²³¹. Pero no puede explicarse la ruptura desde la continuidad, la revolución desde el sistema, lo nuevo desde lo viejo. Esos intentos han conducido a las explicaciones que remiten a sistemas o conjuntos cerrados²³².

movimiento de este móvil en el espacio” (Bergson, H., *La evolución creadora*, en *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 465).

²²⁷ “...Los conjuntos están en el espacio, y el todo, los todos, están en la duración, son la duración misma en cuanto ésta no cesa de cambiar” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 25).

²²⁸ “¿Qué es una cualidad? Una cualidad es una perturbación, es un cambio de tensión, un cambio de energía. Una cualidad es una vibración o millones y trillones de vibraciones” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 53).

²²⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 24-25. “Así, el todo es lo Abierto, y remite al tiempo o incluso al espíritu más bien que a la materia y al espacio” (Ibíd., p. 34). “Ahora tenemos tres nociones a distinguir. Los sistemas cerrados artificialmente, para los cuales yo proponía guardar la palabra ‘conjunto’. Un conjunto es un sistema artificialmente cerrado. El Todo, o cada Todo, que es fundamentalmente del orden de la duración... Y ahora tenemos una tercera noción que no hay que confundir con la precedente. Para ella, me gustaría reservar la palabra ‘universo’. El universo designaría el conjunto de las imágenes-movimiento en tanto accionan y reaccionan unas con otras” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 152).

²³⁰ “El Todo es lo Abierto. El Todo es la duración. El Todo es lo que se hace, es eso que se hace, es eso que crea. Y lo creado es el hecho mismo de la duración, es decir, el hecho mismo de continuar de un instante a un instante siguiente, no siendo este último la réplica, la repetición del instante anterior” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 40).

“El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados. Este es el sentido por el que el todo es espiritual o mental” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 25).

²³¹ El cine hace posible una síntesis del tiempo cronológico con el tiempo cualitativo y en esto se relaciona con la filosofía que trata de pensar las paradojas y construir una síntesis de lo heterogéneo. Una síntesis de la ruptura o, en otros términos, pensar la revolución. “Era la idea de que en política había síntesis nuevas en rupturas temporales. Esa es la idea de revolución.” Cf. Badiou, A., *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 48 y 49.

²³² Un conjunto o sistema cerrado artificialmente es lo que en cine se llama *cuadro* o *encuadre*, “que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 27).

“Cortes inmóviles + tiempo abstracto” remite a conjuntos cerrados, de los que las partes son, en efecto, cortes inmóviles, y los estados sucesivos se calculan según un tiempo abstracto; mientras que “movimiento real → duración concreta”²³³ remite a la apertura de un todo que dura, y cuyos movimientos son otros tantos cortes móviles atravesando los sistemas cerrados. Al cabo de esta tercera tesis nos encontramos, de hecho, en tres niveles²³⁴: 1) los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distintas; 2) el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modifica su posición respectiva; 3) la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo con sus propias relaciones. [...] Estamos así en condiciones de comprender la profunda tesis del primer capítulo de *Materia y memoria*: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo...²³⁵.

Como señala F. Colman²³⁶, la tercera tesis de Bergson sobre el movimiento abrió la posibilidad de elaborar los niveles de los movimientos de la duración, que Deleuze aborda con el desarrollo de los conceptos de encuadre, plano y montaje.

3. Encuadre

Dentro del Todo Abierto de la realidad, el cine (como las ciencias) necesita *delimitar un conjunto cerrado* de elementos. Dicho conjunto en el cine es el encuadre²³⁷ (en las ciencias, el objeto). Como señala F. Colman, el encuadre parece simple, pero no lo es, porque tiene que decidir qué filmar y apuntar la cámara a un objeto²³⁸. En *primer lugar*, se realiza siguiendo dos tendencias opuestas: abarcar elementos numerosos (tendencia a la saturación) o reunir escasos elementos (rarefacción). La saturación puede conducir a la indistinción entre la figura y el fondo o entre lo principal y lo secundario. La rarefacción puede llevar a la concentración en un solo objeto o en un paisaje carente de subconjuntos, cuyo ejemplo extremo es la pantalla vacía (toda blanca o toda negra, pura luz o pura sombra). En *segundo lugar*, el encuadre puede ser geométrico (sistema cerrado de coordenadas donde las masas y las líneas puedan llegar a un equilibrio invariante) o físico (sistema de variables que se va construyendo con los elementos según variaciones dinámicas).

...Según el concepto mismo [de encuadre], los límites pueden concebirse de dos maneras, matemática o dinámica: unas veces como previos a la existencia de los cuerpos cuya esencia fijan, y otras llegando precisamente hasta donde llega la potencia del cuerpo existente.²³⁹

²³³ “¿Qué es lo concreto? El movimiento como hallando su razón, su principio de producción en un cambio: eso se azula, se enrojece, pasa del rojo al azul, la luz pasa de un color a otro, etc.” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 53).

²³⁴ Los tres niveles: “la determinación de los sistemas cerrados [cuadro], la del movimiento que se establece entre las partes del sistema [plano] y la del todo cambiante que se expresa en el movimiento [montaje]” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 51).

²³⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 26.

²³⁶ Cf. Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 38.

²³⁷ “What film theory generally discusses as film style, cinematography and the mise-en-scène (costumes, props, set, lighting, editing, sound, acting method), the rhythm of the moving shots, Deleuze prefers to discuss in terms of the framing of the movement-image” (Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 39).

²³⁸ Cf. Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 44.

²³⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 29.

En *tercer lugar*, al encuadrar un sistema, el cuadro a la vez separa y reúne a las partes y a las partes de las partes. En encuadre geométrico lo hace delimitando subsistemas según líneas verticales, horizontales o diagonales, según simetrías, luces y sombras, “hasta tal punto que en el cuadro hay muchos cuadros distintos”²⁴⁰. El encuadre físico lo hace pasando por graduaciones de luz y sombra, hasta el punto en que los límites se hacen indiscernibles. “Aquí las partes se distinguen y se confunden, en una transformación continua de valores, según los grados de la mezcla. El conjunto no se divide en partes sin cambiar cada vez de naturaleza: no es ni lo divisible ni lo indivisible, sino lo ‘dividual’”²⁴¹.

En *cuarto lugar*, el encuadre se hace siempre desde un ángulo que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes, que incluyen “los espacios fuera de cuadro” y el “fuera de campo”²⁴².

En sí mismo, o como tal, el fuera de campo tiene ya dos aspectos que difieren en naturaleza: un aspecto relativo por el cual un sistema cerrado remite en el espacio a un conjunto que no se ve, y que a su vez puede ser visto, sin perjuicio de suscitar un nuevo conjunto no visto, al infinito; un aspecto absoluto por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo, que ya no es un conjunto ni pertenece al orden de lo visible²⁴³.

El fuera de campo cumple dos funciones distintas. Cuando el hilo que enlaza el cuadro con el fuera de campo es muy denso, cumple la función de añadir espacio al espacio, “relación actualizable con otros conjuntos”. De lo contrario, no se limita a encerrar y aislar el cuadro sino que introduce en el sistema la duración, lo espiritual (trans-espacial)²⁴⁴, “relación virtual con el todo”.

Resumamos los resultados de este análisis del cuadro. El encuadre es el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto. Este conjunto es un sistema cerrado, relativo y artificialmente cerrado. El sistema cerrado determinado por el cuadro puede considerarse en función de los datos que él transmite a los espectadores: es informático, y saturado o rarificado. Considerado en sí mismo y como limitación, es geométrico o físico-dinámico. Si se atiende a la índole de sus partes, sigue siendo geométrico, o bien físico y dinámico. Es un sistema óptico cuando se lo considera en relación con el punto de vista, con el ángulo de encuadre: entonces está pragmáticamente justificado, o bien reclama una justificación de un nivel superior. Por último, determina un fuera de campo, bien sea en la forma de un conjunto más vasto que lo prolonga, bien en la de un todo que lo integra²⁴⁵.

El encuadre es la delimitación del sistema cerrado dentro del cual se registran las partes y los movimientos. Dentro del encuadre, el guión y el plano determinan los movimientos de los elementos o partes del conjunto.

²⁴⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 30.

²⁴¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 31.

²⁴² “El fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 32).

²⁴³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 34.

²⁴⁴ “Dreyer había logrado con ello un método ascético: cuanto más cerrada espacialmente está la imagen, reducida inclusive a dos dimensiones, más apta es para *abrirse* a una cuarta dimensión que es el tiempo, y a una quinta que es el Espíritu” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 34.).

²⁴⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 36.

4. Plano y guión

El guión determina el plano²⁴⁶ y éste, a su vez, determina el movimiento que se realiza dentro de su marco entre los elementos o partes del conjunto.

“...El plano, sea el que fuere, tiene algo así como dos polos: con respecto a los conjuntos en el espacio, donde introduce modificaciones relativas entre los elementos o subconjuntos [relación entre las partes]; con respecto a un todo en cuya duración expresa un cambio absoluto [afección del todo]”²⁴⁷.

El plano, así, es una instancia intermedia²⁴⁸ o un movimiento²⁴⁹ entre el encuadre y el montaje. Deleuze sostiene que el plano actúa como la conciencia de la cámara. Ésta y no la conciencia de los espectadores o de los protagonistas, es la conciencia cinematográfica. En resumen: “El plano es la imagen-movimiento”²⁵⁰. Si la física moderna ha pensado y comprendido el movimiento de los cuerpos, referido a los cuerpos que se mueven o a los móviles, “lo propio de la imagen-movimiento cinematográfica es extraer de los vehículos o de los móviles el movimiento que constituye su sustancia común, o extraer de los movimientos la movilidad que constituye su esencia”²⁵¹. La imagen-movimiento cinematográfica es el movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles. Lo que en ella se compone, descompone y recompone es “el movimiento mismo”²⁵². El cine, mejor que las otras artes²⁵³, expresa el tiempo mismo como perspectiva. Deleuze destaca que ya Epstein define el concepto de plano como “un corte móvil, es decir, una *perspectiva temporal* o una *modulación*”²⁵⁴. La imagen-movimiento, la modulación continúa modificando el molde, aunque haya alcanzado un equilibrio momentáneo, constituyéndolo en un “molde variable, continuo, temporal”²⁵⁵.

5. El montaje

El montaje es la determinación del Todo. [...] Ese todo que cambia. Ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que lo expresan. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen *del* tiempo²⁵⁶.

²⁴⁶ “In the French language the camera ‘shot’ *plan* implies a number of different meanings, including the sense of a geometric plane, something which Deleuze will play off in his discussion of the image as an *ensemble*. In philosophical terms, Deleuze describes the plan in terms of its affective organizational (and political) terms of the planes of immanence and transcendence (Deleuze 1988a: 128)” (Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 45).

²⁴⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 37. “Por lo tanto, el movimiento tiene dos caras, tan inseparables como el derecho y el revés, como el reverso y el anverso: es *relación entre partes*, y es *afección del todo*” (Ibíd., p. 36).

²⁴⁸ “...El plano, el mediador concreto entre un todo que tiene cambios y un conjunto que tiene partes, y que no cesa de convertir al uno en el otro con arreglo a sus dos caras” (Ibíd., p. 40).

²⁴⁹ “El plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 36-37).

²⁵⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 41.

²⁵¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 42.

²⁵² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 39.

²⁵³ “...Salvo quizá la música...” (Deleuze, G., *Cine 1. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 85).

²⁵⁴ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 43.

²⁵⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 43.

²⁵⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 52. “Lo que incumbe al montaje, en sí mismo o en otra cosa, es la imagen indirecta del tiempo, de la duración. [...] El

Deleuze distingue cuatro grandes tendencias o escuelas en el montaje: 1) la tendencia orgánica de la escuela americana, 2) la dialéctica de la escuela soviética, 3) la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra, 4) la intensiva de la escuela expresionista alemana.

¿Cuáles son las características de cada una de estas tendencias? ¿Qué temas, problemas y preocupaciones comparten los cineastas en cada una de las escuelas? ¿En qué medida pueden ser consideradas como escuelas? ¿Qué relación hay entre ellas y los rasgos culturales de una nación? Y también: ¿qué pasa con las tendencias no consideradas o excluidas de esta clasificación (escuela japonesa o española o sudamericana). No se responderá aquí a estas preguntas que no hacen a las cuestiones principales de esta investigación²⁵⁷.

6. Los tipos de imágenes según Bergson

El dualismo metafísico cartesiano deriva en una antropología dualista que opone al sujeto y al objeto, a la substancia pensante y a la substancia extensa, a la conciencia subjetiva y al mundo objetivo. Esta posición siguió siendo hegemónica, a pesar de las críticas y de las reformulaciones hasta la segunda parte del siglo XIX, cuando se produce una crisis en la psicología (Jung, Freud) y en la filosofía (Husserl, Heidegger, Bergson²⁵⁸) al mismo tiempo que surge el cine. Deleuze caracteriza la crisis en la psicología señalando el momento en que la posición que ponía las imágenes en la conciencia y los movimientos en el espacio se vuelve insostenible²⁵⁹. El problema es:

¿Cómo explicar que los movimientos produzcan de golpe una imagen, como sucede en la percepción, o que la imagen produzca un movimiento, como sucede en la acción voluntaria? ...Y, ¿cómo impedir que el movimiento no sea ya imagen, al menos virtual, y que la imagen no sea ya movimiento, al menos posible?²⁶⁰

Se hizo evidente que había que superar de algún modo la dualidad del sujeto y del objeto, de la imagen y del movimiento²⁶¹. Los tres filósofos nombrados superan el dualismo partiendo de la relación: toda conciencia es conciencia *de* algo²⁶² (Husserl); toda conciencia *es* algo o toda imagen *es* movimiento (Bergson); *Da-sein* es *ser-en-el-mundo* o *estar-en-el-mundo* (Heidegger). Si bien el problema (dualismo) es común a los

montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (Ibidem). “Cutting individual shots and sounds together that were filmed or made in different space-time axes so that they present a continuous sequence (a whole) is a technique commonly referred to as *montage*” (Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 44).

²⁵⁷ Algunas respuestas pueden encontrarse en: Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 52 ss.

²⁵⁸ Al que se agregan William James y Alfred Whitehead.

²⁵⁹ Cf. Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 87.

²⁶⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 87.

²⁶¹ “Toda esta psicología tendía hacia una distribución del mundo en dos partes, y dos partes tan heterogéneas que establecer una soldadura se volvía imposible. (...) De un lado, en mi conciencia había imágenes. (...) Representaciones cualificadas, y más profundamente, estados cualitativos inextensos. Una imagen era un dato cualitativo inextenso de la conciencia, estaba en la conciencia. Por otra parte, en el mundo había movimientos. Y los movimientos eran configuraciones y distribuciones variables cuantitativas y extensas” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 129-130).

²⁶² O también: la conciencia es intencional, apunta a algo en el mundo.

tres, sus respuestas son ciertamente diferentes y también difieren en sus relaciones con el cine.²⁶³ La respuesta de la fenomenología se mantiene dentro del modelo de la percepción natural ligada a un punto de anclaje y a un centro de referencia mientras que Bergson piensa en un plano de inmanencia o plano de materia constituido por el conjunto de las *imágenes-movimiento*²⁶⁴ o “colección de líneas o figuras de luz”²⁶⁵, en un universo sin puntos de anclaje y sin centro, donde las imágenes-movimiento accionan sobre otras imágenes-movimiento, las que a su vez reaccionan a las acciones que las afectan. Bergson piensa un universo material de imágenes-movimiento que actúan unas sobre las otras y reaccionan a esas acciones que se producen en todas sus partes y en todas sus caras. La realidad es concebida como un universo de movimientos en interrelación.

Sin embargo, si bien se puede concebir como un universo de relaciones causales, no cabe hablar de mecánica ni de mecanismo²⁶⁶, porque no hay en él finalidad ni razón. Tres rasgos esenciales lo diferencian de un sistema mecánico: 1) No es un sistema cerrado o conjunto. 2) No implica cortes inmóviles en el movimiento, aunque sí contiene cortes móviles, como facetas o caras. 3) No implica acciones de contacto directo o inmediato, sino a distancia. Para que no se confunda con los sistemas mecánicos, Deleuze propone llamar a este universo material “agenciamiento maquínico de imágenes-movimiento”²⁶⁷.

Bergson cree poder explicar la realidad a partir de estas relaciones de acción y reacción entre imágenes-movimiento²⁶⁸ sin tener que agregar ningún otro elemento exterior. En este universo en el que imágenes-movimiento “chapotean” eternamente, se produce una novedad cuando

...en puntos cualesquiera del plano aparece un *intervalo*, una desviación [*écart*] entre la acción y la reacción, Bergson no pide más: movimientos, e intervalos entre movimientos que servirán de unidades. [...] Para Bergson, la desviación, el intervalo, bastará para definir un tipo de imágenes entre las otras, pero con una particularidad: la de ser imágenes o materias vivas. Mientras que las otras imágenes actúan y reaccionan sobre todas sus caras y en todas sus partes, aquí tenemos imágenes que no reciben acciones sino sobre una cara o en determinadas partes, y no ejecutan reacciones más que en y mediante otras partes. Son imágenes en cierto modo descuartizadas. Y, en primer lugar, su cara

²⁶³ “El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que *hace del mundo mismo un irreal* o un relato: con el cine, *el mundo pasa a ser su propia imagen*” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 88-89).

²⁶⁴ El término “imagen-movimiento” no está en el texto de Bergson, de donde Deleuze extrae esta concepción filosófica o metafísica. Sin embargo, es un concepto adecuado para pensar la realidad desde una perspectiva fiel al bergsonismo. Este concepto significa “lo que aparece en tanto que aparece”, es decir, lo que en la tradición filosófica se ha llamado “fenómeno”. No se utiliza este último concepto porque todavía está demasiado ligado al dualismo entre cosa y conciencia y a una concepción substancialista de la realidad. “Imagen-movimiento” no es sustancia, ni soporte, ni cosa, ni conciencia, ni átomo (en su sentido etimológico). La tesis bergsoniana es que “no hay más que movimiento”, flujo, onda. Un movimiento sin soporte, sin sustancias, sin sujeto. La “imagen-movimiento” es excitación, vibración. Cf. Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 148 ss.

²⁶⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 94.

²⁶⁶ “Deleuze makes it clear that when he engages the sense of a ‘system’, and the use of terms such as ‘components’, it is in a machinic sense and not in a mechanistic sense, and this is why his theory is applicable to all kinds of screen media – analogue, digital, mobile, fixed, text, image or sound based” (Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011, p. 13).

²⁶⁷ Bergson se propone construir una filosofía, una metafísica que pueda corresponderse con la ciencia moderna, pero el resultado se parece a un pensamiento del cine. De allí que Deleuze, después de haber presentado los elementos de esta filosofía, se pregunte retóricamente: “¿no es eso el cine?” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 153).

²⁶⁸ Materia = imagen = movimiento = imagen-movimiento (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 142).

especializada, que después recibirá el nombre de receptiva o sensorial, ejerce un curioso efecto sobre las imágenes influyentes o las excitaciones recibidas: es como si aislara algunas entre todas las que concurren y coactúan en el universo. Aquí es donde podrán constituirse sistemas cerrados, ‘cuadros’²⁶⁹, en el sentido de la pintura.²⁷⁰

El intervalo produce una brecha, un agujero, entre la acción sufrida y la reacción que, al no ser inmediata, convendrá llamar *acción* en sentido estricto. El intervalo tiene tres características: 1) Es selectivo. Retiene solamente las excitaciones en algunas de sus caras y deja escapar las otras, sustrayéndose a las excitaciones “que no le interesan”²⁷¹. 2) La excitación recibida se divide en múltiples caminos esbozados, sin que esto implique introducir elementos nuevos. Las imágenes vivientes se constituyen en ‘centros de indeterminación’ formados en el universo a-quacentrado de las imágenes-movimiento²⁷². 3) “Elige” la acción que va a responder a la excitación. Estas imágenes-movimiento especiales, producidas por el intervalo, constituyen un centro de indeterminación al que puede llamarse “imagen subjetiva”²⁷³, cuya acción es imprevisible. Desde el punto de vista del movimiento, de las acciones y reacciones, se llama percepción²⁷⁴ al encuadre por el que ciertas acciones padecidas son aisladas y las reacciones son retardadas²⁷⁵. Desde el punto de vista de la luz, se denomina percepción a la imagen reflejada por una imagen viviente²⁷⁶.

Desde el momento en que se producen estos intervalos, se pueden distinguir dos sistemas: por un lado, uno en que cada imagen varía en sí misma y donde todas las imágenes accionan y reaccionan unas en función de las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes; por otro lado, otro sistema “en que todas varían principalmente para una sola, que recibe la acción de las otras imágenes sobre una de sus caras y reaccionan ante ella sobre otra de éstas”²⁷⁷. Las imágenes subjetivas del segundo sistema tienen tres aspectos materiales: 1) la imagen-percepción devenida de la eliminación, selección o encuadre, que “vincula el movimiento a ‘cuerpos’ (sustantivos), es decir, a objetos rígidos que van a servir de móviles o de cosas movidas”; 2) la imagen-acción derivada de la elección, que “vincula el movimiento a ‘actos’ (verbos) que serán el trazado de un término o de un resultado supuestos” y 3) el intermedio mismo, la imagen-afección que “surge en el centro de indeterminación, es decir, en el *sujeto*²⁷⁸, entre una percepción en

²⁶⁹ Y “encuadres”, en el sentido del cine. Nuestra nota.

²⁷⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 94-95. Nuestro subrayado.

²⁷¹ Cf. Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 163.

²⁷² “Y estos dos aspectos son estrictamente complementarios: la imagen especial, la imagen viviente, es indisolublemente centro de indeterminación o pantalla negra” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 96).

²⁷³ La imagen subjetiva no es distinta a las imágenes-movimiento ya definidas. Es un tipo especial de imagen-movimiento: la que se constituye a partir del intervalo. La imagen subjetiva no tiene que ser confundida con la “conciencia” o con el “espíritu”. El cerebro es una imagen-movimiento de este tipo. Cf. Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 162.

²⁷⁴ “...La percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que sólo retiene de ella una acción parcial y sólo reacciona a ella de una manera mediata. [...] A esta percepción subjetiva unicentrada se la llama percepción propiamente dicha. Y es éste el primer avatar de la imagen-movimiento: cuando se la refiere a un centro de indeterminación, se vuelve *imagen-percepción*.” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 97 y 98).

²⁷⁵ Estas acciones retardadas, imprevistas, del centro de indeterminación son las acciones en sentido estricto. Estas imágenes devienen *imágenes-acción*. Éste es el segundo avatar de la imagen-movimiento.

²⁷⁶ Cf. Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 96.

²⁷⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 96.

²⁷⁸ “Una imagen que percibe otras imágenes, un sujeto que actúa, un sujeto que es afectado; sin que ‘sujeto’ designe otra cosa que una imagen-movimiento que presenta una brecha, un intervalo entre el

ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante. Es una coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente ‘por dentro’”, vinculando el movimiento a una ‘cualidad’, como estado vivido (adjetivo)²⁷⁹, marcando la coincidencia entre el objeto y el sujeto en una cualidad pura²⁸⁰.

En resumen: se han diferenciado cuatro clases de imágenes-movimiento: 1) las imágenes-movimiento puras que actúan unas sobre las otras y reaccionan a esas acciones que se producen en todas sus partes y en todas sus caras; y las imágenes-movimiento referidas a un centro de indeterminación, que se dividen en tres clases: 2) imágenes-percepción, 3) imágenes-acción e 4) imágenes-afección²⁸¹.

El cine, a través de *Film* de Beckett, desarrolla algunas convenciones²⁸² cinematográficas simples que permiten tipificar las tres clases de imágenes-movimiento según los movimientos, la posición y los ángulos de la cámara respecto del protagonista, partiendo de las tres últimas para remontarse al plano de inmanencia. “El montaje (en uno de sus aspectos) es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción”²⁸³. Siempre predomina un tipo de imágenes, que determina el tipo de montaje. A los tres tipos de imagen le corresponden también tres tipos de plano: plano general para la imagen-percepción, plano medio para la imagen-acción y primer plano para la imagen-afección.

6. 1. La imagen-percepción

La imagen-percepción se desdobra en objetiva o subjetiva al considerar su referencia. La primera es, según su definición nominal, “cuando la cosa o el conjunto son vistos desde el punto de vista de alguien exterior a ese conjunto”²⁸⁴, mientras que la segunda se define como “la cosa vista por alguien ‘cualificado’, o el conjunto tal como lo ve alguien que forma parte de ese conjunto”²⁸⁵. Por ejemplo, primero se nos muestra (objetivo) a alguien que observa, y luego lo que ve ese alguien (subjetivo). Pero esta objetividad no puede definirse con certeza, ya que muchas veces el punto de vista aparentemente exterior resulta estar inmerso en el conjunto percibido, por lo que una imagen supuestamente objetiva se muestra después como subjetiva (y viceversa). Este trastocarse de una en la otra se deriva de que las definiciones dadas son puramente nominales. Como la imagen-percepción no cesa de pasar de lo subjetivo a lo objetivo y viceversa, fue necesario buscarle “un estatuto específico difuso” que permita estos pasajes. De allí que Mitry haya propuesto la noción de *imagen semisubjetiva* generalizada, que no es el punto de vista de alguno de los personajes (subjetivo) pero tampoco es exterior a ellos (objetivo), sino uno que *está con* ellos, es decir, el punto de

movimiento recibido y el movimiento ejecutado” (Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 174).

²⁷⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 99 y 100.

²⁸⁰ “...En la afección el movimiento deja de ser de traslación para convertirse en *movimiento de expresión*, es decir, en cualidad, simple tendencia agitando un elemento inmóvil” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 101).

²⁸¹ Cf. Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 101; Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 123.

²⁸² “...La imagen-acción, que agrupa la calle y la escalera; la imagen-percepción, para la habitación; y, por último, la imagen-afección para la habitación oculta y el aletargamiento del personaje en la mecedora” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 101).

²⁸³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 107.

²⁸⁴ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 110.

²⁸⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 109.

vista anónimo de alguien no-identificado entre los personajes, al que Dos Passos llamaba el ‘ojo de la cámara’. La dificultad para darle un estatuto a este punto de vista semisubjetivo consiste en que no tiene equivalente en la percepción natural. De allí que algunos autores hayan recurrido a una comparación con la literatura, antes que con la percepción natural. Desde esta perspectiva, Pier Paolo Pasolini propuso una analogía entre el par ‘imagen subjetiva/imagen objetiva’ y su análogo literario ‘discurso directo/discurso indirecto’.²⁸⁶ En realidad, se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo, que además nunca puede separado y distinguido con precisión, para alcanzar una visión autónoma del contenido: una Forma pura, constituida “entre” una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma. “En síntesis –resume Deleuze-, la imagen-percepción encuentra su estatuto, como *subjetiva libre indirecta*²⁸⁷, tan pronto como refleja su contenido en una conciencia-cámara que se ha vuelto autónoma (‘cine de poesías’)²⁸⁸.”

Si no se parte de una definición nominal de lo ‘subjetivo’ y de lo ‘objetivo’, que supone un estado avanzado del desarrollo de la cinematografía, sino de una definición real, entonces se encuentra la definición del bergsonismo: “una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central y privilegiada; una percepción será objetiva, tal como es en las cosas, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes”²⁸⁹. Estas definiciones, observa Deleuze, no solamente aseguran la diferencia entre la imagen subjetiva y la objetiva sino también la posibilidad de pasar de una a la otra, ya que cuanto más sea puesto en movimiento el centro privilegiado más tenderá hacia “un sistema a-centrado en que las imágenes variarán unas con respecto a las otras y tenderán a coincidir con las acciones recíprocas y las vibraciones de una pura materia”²⁹⁰. En tal estado, lo más subjetivo y lo más objetivo coinciden²⁹¹, como ocurre en los experimentos de la escuela francesa y el expresionismo alemán, que al mismo tiempo que descubren la imagen subjetiva la extienden a todo el universo²⁹².

Así el cine ha podido superar la concepción substancialista que subyace a la tradición hegemónica en Occidente: buscando extraer el “movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo”. La escuela francesa

²⁸⁶ “Sin embargo, Pasolini estimaba que lo esencial de la imagen cinematográfica no correspondía ni a un discurso directo ni a un discurso indirecto, sino a un *discurso indirecto libre*. [...] El discurso indirecto libre, en cuanto pone de manifiesto un sistema siempre heterogéneo, distante del equilibrio” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 111 y 112).

²⁸⁷ Es importante destacar la relevancia que la perspectiva del discurso indirecto libre tiene para el pensamiento deleuziano. Sobre esta cuestión remitimos a: Etchegaray, R., et alia, Informe final del proyecto de investigación A-155: *Una filosofía intempestiva. La novedad de la interpretación deleuziana de Spinoza y Nietzsche*, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Matanza, 2012-2013, p. 25.

²⁸⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 114. “...La imagen percepción hallaría un estatuto particular en ‘la imagen subjetiva indirecta libre’, que sería una suerte de *reflexión de la imagen en una conciencia de sí-cámara*” (*Ibidem*, p. 116), alcanzando con ello “una elevadísima determinación formal” a la que se podría llamar, siguiendo a Peirce, ‘*dicisigno*’.

²⁸⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 116.

²⁹⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 116. “El sistema en sí de la universal variación es lo que Vertov se proponía obtener o alcanzar con el ‘Cine-ojo’” (*Ibidem*, p. 122).

²⁹¹ “¿Hay algo más subjetivo que un delirio, un sueño, una alucinación? Pero igualmente, ¿qué puede estar más cerca de una materialidad hecha de onda luminosa y de interacción molecular?” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 116).

²⁹² “Al poner en movimiento el centro mismo de referencia, se elevaba el movimiento de las partes al conjunto, de lo relativo a lo absoluto, de la sucesión al simultaneísmo” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 117).

experimenta con el agua, como la imagen que presenta *lo real como vibración* y no como sustancia o cosa. El mar y el océano son el medio adecuado para ello; el ámbito donde un tipo de hombres siente, percibe y piensa de otro modo, no ya como los que se imaginan sostenidos sobre un fundamento substancial sólido y estable. Esas experimentaciones permitieron pensar en un nuevo tipo humano, en un “pueblo de mar, apto para revelar y transformar la índole de los intereses económicos y comerciales que están en juego en una sociedad, a condición, según la fórmula marxista, de ‘cortar el cordón umbilical que lo liga a la tierra’”²⁹³. El descubrimiento que la escuela francesa hacía en el agua

...era la promesa o la indicación de otro estado de percepción: una percepción *más que humana*, una percepción que ya no se obtenía de los sólidos, para la que el sólido ya no era el objeto, la condición, el medio. Una percepción más fina y más vasta, una percepción molecular, propia de un ‘cine-ojo’. Y habiéndose partido de una definición real de los dos polos de la percepción, ése era el desenlace: la imagen-percepción no iba a reflejarse en una conciencia formal sino que se escindiría en dos estados, uno molecular y el otro *moltaire*²⁹⁴, uno líquido y el otro sólido, uno arrastrando y borrando al otro. El signo de percepción no sería, pues, un ‘dicisigno’, sino un *reume*^{295 296,297}.

En esta misma línea, el cine de Vertov se propone alcanzar el sistema en sí de la universal variación del que hablaba Bergson en su metafísica²⁹⁸, introduciendo innovaciones técnicas dirigidas a este fin, como la cámara lenta, el acelerado, la sobreimpresión, la fragmentación, la desmultiplicación o la micro-toma. Su concepto del ‘cine-ojo’ no hace referencia al ojo humano mejorado o potenciado por los aparatos técnicos, como podría pensarse haciendo una analogía con el telescopio o los anteojos. Tampoco se trata de otro tipo de ojo, como el ojo del pez o el ojo de la mosca o el de otro animal.

Tampoco es, a la manera de Epstein, el ojo del espíritu, que estaría dotado de perspectiva temporal y aprehendería el todo espiritual. Es, por el contrario, el ojo de la materia, el ojo en la materia, que no está sometido al tiempo, que ha ‘vencido’ al tiempo, que accede al ‘negativo del tiempo’, y no conoce otro todo que el universo material y su extensión.²⁹⁹

²⁹³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 119. “Una ‘objetividad’, un equilibrio, una justicia que no son de la tierra: he aquí lo propio del agua” (*Íbidem*, p. 120).

²⁹⁴ [Nota del traductor] Adjetivo de *mol*, *molécula-gramo*. No tiene otro equivalente en castellano.

²⁹⁵ [Nota de Deleuze] En su clasificación de los signos, lo que Peirce distingue del “dicisigno” (proposición) es el “rema [*rhème*] (palabra). Pasolini toma este término de Peirce, rema, pero introduciendo en él una idea muy general de flujo: el plano cinematográfico “debe fluir” y es, por tanto, un “rema” (*L'expérience hérétique*, pág. 271). Pero, voluntariamente o no, Pasolini incurre aquí en un error etimológico. En griego, lo que fluye es un *rheume* (o *reume*). Así pues, nosotros utilizamos este término para designar, no un carácter general del plano, sino un signo especial de la imagen-percepción.

²⁹⁶ [Nota del traductor] Habida cuenta de lo expresado por el autor en nota al pie anterior, no es posible utilizar aquí el término “rema”, por lo demás admitido con esta forma en los textos en lengua castellana que menciona este concepto de Peirce. A su vez, el término empleado por el autor, *reume*, no resulta castellanizable por razones que son de toda evidencia. Le dejamos, pues, su forma francesa.

²⁹⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 121. “Mientras que el dicisigno trazaba un cuadro que aislaba y solidificaba la imagen, el *reume* remitía a una imagen que se hacía líquida y que pasaba a través o por debajo del cuadro. La conciencia-cámara se convertía en un *reume*, porque se actualizaba en una percepción fluyente y de este modo alcanzaba una determinación material, una materia-flujo” (*Íbidem*).

²⁹⁸ Deleuze cita a Vertov para justificar su interpretación: el ‘cine-ojo’ es lo que “engancha uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal” (Vertov, *Articles, journaux. projets*, 10-18, pp. 126-127, citado por Deleuze, *Op. Cit.*, p. 122)

²⁹⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 123.

Se trata más bien de la visión pura de *un ojo no humano* que se ubica en las cosas mismas. Este ojo no humano de la cámara-ojo permite superar la inmovilidad relativa del ojo humano como órgano de recepción. Lo que crea esta posibilidad, imposible para el órgano ojo-humano es, en el cine, el montaje. En este contexto, la función del montaje será la inversa de la generada con el intervalo que, en la perspectiva de Bergson, produce un lugar vacío, el lugar del sujeto humano que se apropia de la percepción. El intervalo ya no es una distancia inconmensurable entre dos imágenes consecutivas (la acción recibida y la acción producida) sino “la puesta en correlación de dos imágenes lejanas”, inconmensurables desde la óptica humana. En Vertov, el intervalo designa “el punto en que el movimiento se detiene, y, deteniéndose, va a poder invertirse, acelerarse, aminorarse...”³⁰⁰. El intervalo se concibe como un principio de aceleración o desaceleración, un principio de variación del movimiento, cuyo elemento simple es la vibración, no la substancia. “El movimiento debe superarse, pero hacia su elemento material energético. Así pues, la imagen cinematográfica no tiene su signo en el ‘reume’, sino en el ‘grama’, el engrama, el fotograma. Es su signo de génesis. En última instancia, habría que hablar de una percepción gaseosa y no ya líquida.”³⁰¹ Un estado gaseoso se define “por el libre recorrido de cada molécula”. “Vertov efectúa, por tanto, los tres aspectos inseparables de una misma superación: de la cámara al montaje, del movimiento al intervalo, de la imagen al fotograma”³⁰². Más allá de Vertov, el cine experimental norteamericano

es el programa del tercer estado de la imagen, la imagen gaseosa, más allá de lo sólido y de lo líquido: alcanzar ‘otra’ percepción, que es igualmente el elemento genético de toda percepción. La conciencia-cámara se eleva a una determinación, no ya formal o material, sino genética y diferencial. Hemos pasado de una definición real a una definición genética de la percepción.³⁰³

Así, el pensamiento del cine fue avanzando desde una definición nominal hasta una real y de ésta hasta la definición genética de la imagen-percepción. En el próximo apartado se presentarán los resultados obtenidos en la definición de la imagen-afección.

6. 2. La imagen-afección

La imagen-afección es posibilitada por el intervalo entre las acciones recibidas o percibidas y las reacciones producidas. Con el intervalo, de alguna manera, el lazo que une a la percepción con la acción se torna problemático, haciendo de la imagen-afección “a la par, un tipo de imagen y una componente de todas las imágenes”. En el cine, “la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano³⁰⁴, y el primer plano, no otra cosa que el rostro...”³⁰⁵.

6. 2. 1. Rostro y primer plano

¿Por qué y en qué sentido el primer plano se identifica con la imagen-afección? Y también: ¿por qué el primer plano se identifica con el rostro? ¿Qué se entiende por

³⁰⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 125.

³⁰¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 126.

³⁰² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 125.

³⁰³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 126.

³⁰⁴ Eisenstein identifica el primer plano con “una lectura afectiva de todo el film”.

³⁰⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 131.

“rostro”? El rostro ¿es la imagen de la cabeza o de la cara? ¿Hay “rostro” no humano? ¿Cómo el estudio del rostro podría servir de guía en el análisis de la imagen-afección?

Para evitar la identificación con lo humano, Deleuze toma como ejemplo un primer plano de un reloj de pared que aparece varias veces. En ese tipo de imágenes se presentan siempre dos polos: por un lado, unas manecillas que se mueven, entrando “necesariamente en una *serie intensiva*”, que tiende o asciende hacia un punto culminante; por otro lado,

tiene un cuadrante como superficie receptiva inmóvil, placa receptiva de inscripción, suspenso impasible: es *unidad reflejante y reflejada*. La definición bergsoniana del afecto destacaba exactamente estas dos características: una tendencia motriz sobre un nervio sensible. En otros términos, una serie de micro-movimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada³⁰⁶.

La ontología (bergsoniana) y el cine coinciden en la concepción de la imagen-afecto: “el conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos”³⁰⁷. Cuando se descubren estos dos polos en una imagen, se puede decir que ha sido “rostrificada” o tratada como un rostro. El descubrimiento del rostro no es privativo del cine. En la pintura, los dos polos del rostro se han puesto de manifiesto con el desarrollo de las técnicas del retrato. En filosofía, los dos polos del rostro (admiración y deseo o inquietud) fueron estudiados en las distintas teorías de las pasiones.

Es importante destacar la diferencia entre la imagen del rostro y el rostro como imagen. Deleuze enfatiza que “no hay primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección”³⁰⁸.

Los dos polos del rostro han conducido a dos tipos de primer plano, que responden a dos tipos de preguntas, según las circunstancias: 1) ¿en qué piensas? 2) ¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas? Los dos tipos de primeros planos resultantes llevan una firma claramente identificable: Griffith, del primero, en el que todo está organizado por el contorno puro; Eisenstein, del segundo, en el que pareciera que los rasgos de rostredad escapan al contorno.³⁰⁹ ¿En qué se los distingue? 1) Cuando “los rasgos se escapan del contorno, se ponen a trabajar por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia un límite o franquea un umbral” estamos en presencia de un “rostro intensivo”. La función de la serie intensiva es pasar de una cualidad a otra para producir una cualidad nueva, operando un salto cualitativo, como en la dialéctica de la naturaleza en Engels³¹⁰. 2) Cuando los rasgos permanecen unidos

³⁰⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 131.

³⁰⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 132.

³⁰⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 132.

³⁰⁹ Eisenstein “dice que el primer plano de Griffith es únicamente subjetivo, es decir que incumbe a las condiciones de visión del espectador, que permanece separado y tiene sólo un papel asociativo o anticipador. Mientras que sus propios primeros planos son fundidos, objetivos y dialécticos, porque producen una nueva cualidad, realizan un salto cualitativo. Reconocernos inmediatamente la dualidad del rostro reflexivo y del rostro intensivo, y es verdad que Griffith da predominio a uno y Eisenstein al otro” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 136-137).

³¹⁰ La originalidad de Eisenstein “estaría en haber hecho series intensivas compactas y continuas, que desbordan toda estructura binaria y superan la dualidad de lo colectivo y lo individual. Estas series alcanzan más bien una nueva realidad que podríamos llamar lo Dividual, uniendo directamente una reflexión colectiva inmensa con las emociones particulares de cada individuo, expresando finalmente la unidad de la potencia y la cualidad” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 137).

por un pensamiento fijo que los domina, de modo inmutable y sin devenir, estamos en presencia de un rostro reflexivo o reflejante.

En suma, el rostro reflejante no se contenta con pensar en algo. Así como *el* rostro intensivo expresa una Potencia pura, es decir que se define por una serie que nos hace pasar de una cualidad a otra, el rostro reflexivo expresa una Cualidad pura, es decir, un ‘algo’ común a varios objetos de naturaleza diferente.³¹¹

Dicho de otro modo: “El afecto está hecho de estos dos elementos: la firme cualificación de un espacio blanco, pero también la intensa potencialización de lo que en él va a suceder.”³¹²

Todo lo dicho puede esquematizarse en el siguiente cuadro, en el que se distinguen los rasgos de uno y otro polo:

<p>Nervio sensible Placa receptiva inmóvil Contorno rostrificante Unidad reflejante <i>Wonder</i> (admiración, asombro) Cualidad Expresión de una cualidad común a varias cosas diferentes</p>	<p>Tendencia motriz Micro-movimientos de expresión Rasgos de rostreadad Serie intensiva Deseo (amor-odio) Potencia Expresión de una potencia que pasa de una cualidad a otra³¹³</p>
--	--

Así como el primer plano no es *del* rostro, sino el rostro en sí mismo, así tampoco el primer plano es una parte ampliada del objeto ni un objeto parcial. No es una parte de la cosa sino más bien la Cosidad. No es una parte del ente sino la Entidad³¹⁴. “El afecto es la entidad, es decir, la Potencia o la Cualidad”, dice Deleuze. “El primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, *lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales*, es decir, lo eleva al estado de Entidad”³¹⁵. En el rostro, expresión o significación no están en relación con el espacio o el tiempo.

En primer término, hay una gran variedad de primeros planos-rostro: unas veces contorno y otras rasgo; unas veces rostro único y otras varios; unas veces en forma sucesiva y otras simultánea. Pueden suponer un fondo, sobre todo en el caso de la profundidad de campo. Pero en todos estos casos, el primer plano conserva el mismo poder de arrancar la imagen a las coordenadas espacio-temporales para hacer surgir el afecto puro en tanto que expresado.³¹⁶

³¹¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 135.

³¹² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 140. “Hemos examinado los dos polos del afecto, potencia y cualidad, y vimos cómo el rostro pasa necesariamente del uno al otro según el caso” (p. 141).

³¹³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 135-136.

³¹⁴ “Es lo que sugería Epstein al decir: ese rostro de un cobarde huyendo, en cuanto lo vemos en primer plano vemos la cobardía en persona, el ‘sentimiento-cosa’, la entidad” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 142).

³¹⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 142.

³¹⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 143.

Lo propio de la imagen-afección es estar abstraída de las coordenadas espacio-temporales que la referirían a un estado de cosas. Lo mismo puede decirse del rostro en relación a la persona a la que pertenecería. Sin embargo, el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque no se confunda con él. El rostro es lo que expresa los afectos. El rostro o un “objeto rostrificado”, pues las afecciones no se limitan a los seres humanos ni siquiera a los seres sensibles. “Hay afectos de cosas”, advierte Deleuze³¹⁷.

El afecto es impersonal, y se distingue de todo estado de cosas individuado: no por ello deja de ser *singular* y puede entrar en combinaciones o conjunciones singulares con otros afectos. El afecto es indivisible y sin partes; pero las combinaciones singulares que integra con otros afectos forman a su vez una cualidad indivisible, que no se dividirá más que cambiando de naturaleza (lo “dividual”). El afecto es independiente de todo espacio-tiempo determinado; pero no por ello deja de estar creado en una historia que lo produce como lo expresado y la expresión de un espacio o de un tiempo, de una época o de un medio (por eso el afecto es lo “nuevo” y no cesan de crearse nuevos afectos, especialmente con la obra de arte). [...] El primer plano no ha hecho más que llevar el rostro hasta esas regiones donde el principio de individuación deja de reinar.³¹⁸

Siguiendo a Peirce, propone llamar “ícono” al conjunto del afecto y del rostro, de lo expresado y su expresión, y “primeridad” a la imagen-afección, pues

la primeridad es la categoría de lo Posible: ella da una consistencia propia a lo posible, expresa lo posible, sin actualizarlo pero haciendo de él, al mismo tiempo, un modo completo. Ahora bien, la imagen-afección no es otra cosa: es la cualidad o la potencia, es la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada. El signo correspondiente es, por tanto, la expresión, no la actualización.³¹⁹

En consecuencia, los afectos pueden ser captados como actualizados en un estado de cosas o como expresados por un rostro o un objeto rostrificado.

Los autores le reconocen al rostro tres funciones: 1) es individuante, porque caracteriza a cada quien; 2) es socializante, porque pone de manifiesto un rol social; 3) es relacional, porque asegura la comunicación con otros o consigo mismo. Deleuze observa que el rostro pierde estos rasgos que lo caracterizan cuando se trata del primer plano.

En efecto, estas funciones del rostro suponen la actualidad de un estado de cosas en que unas personas actúan y perciben. La imagen-afección las disuelve, las hace desaparecer. No hay primer plano de rostro. El primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función. Desnudez del rostro más grande que la de los cuerpos, inhumanidad más grande que la del animal. El beso testimonia ya la desnudez integral del rostro, y le inspira los micro-movimientos que el resto del cuerpo esconde. Pero, lo que es más, el primer plano hace del rostro un fantasma, y lo entrega a los fantasmas.³²⁰

Así, el primer plano conduce al rostro a una región donde el principio de individuación ya no rige. El primer plano suspende la individuación. El rostro-primer plano “es, a la vez, la cara y su borramiento”, que el cine de Bergman (como la literatura de Beckett)

³¹⁷ “Lo ‘afilado’, lo ‘cortante’ o más bien lo ‘traspasante’ del cuchillo de Jack el destripador no es menos un afecto que el pavor impregnando sus rasgos y la resignación que se apodera finalmente de todo su rostro. (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 143-144).

³¹⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 145-146 y 147-148.

³¹⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 145.

³²⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 147.

supo llevar hasta su extremo en “el nihilismo del rostro, es decir, su relación en el miedo con el vacío o con la ausencia, el miedo del rostro frente a su nada”³²¹. Bergman lleva a la imagen-afección hasta su límite en el afecto simple del miedo y el borramiento de los rostros en la nada. ¿Es inevitable este resultado? La imagen-afección ¿termina inevitablemente en el nihilismo? La salida pone el acento en que lo substancial del afecto es el deseo y el asombro, que lo vivifica, y el desvío de los rostros hacia lo vivo, es decir, hacia lo abierto. Esta salida conduce a focalizar los polos constitutivos de la imagen-afección: cualidades y potencias.

6. 2. 2. Cualidades, potencias, espacios cualesquiera

El estado de cosas actual, real, está compuesto de personas con características propias (por ejemplo, Jack el destripador y Lulú), actuando sus roles en relaciones sociales, y también cosas, objetos, con sus utilidades (siguiendo el mismo ejemplo: una lámpara, un cuchillo). Personas y cosas se encuentran en relaciones unas con otras, componiendo el estado de cosas. Hay también “puras cualidades o potencialidades singulares” como, por ejemplo, “lo brillante de la luz en el cuchillo, lo afilado del cuchillo bajo la luz, el terror y la resignación de Jack, el enternecimiento de Lulú”³²². Estas puras cualidades se relacionan con el estado cosas, constituyen “lo expresado” del estado de cosas, pero no se explican por él e incluso existe sin causa o justificación. Las puras cualidades anticipan y preparan el acontecimiento que va a realizarse en el estado de cosas que será modificado por él. Pero en sí mismas, o en tanto que expresadas, “ellas son ya el acontecimiento en su parte eterna”³²³. Se pueden distinguir aquí, entonces, dos estados de las puras cualidades o potencias singulares (afectos):

[1] en tanto que se los actualiza en un estado de cosas individuado y en las *conexiones reales* correspondientes (con tal espacio-tiempo, *hic et nunc*, tales caracteres, tales roles, tales objetos); [2] en tanto que se los expresa por sí mismos, fuera de las coordenadas espacio-temporales, con sus singularidades propias ideales y sus *conjunciones virtuales*. La primera dimensión constituye lo esencial de la imagen-acción y de los planos medios; pero la otra constituye la imagen-afección o el primer plano. El afecto puro, lo puro expresado del estado de cosas remite, en efecto, a un rostro que lo expresa (o a varios rostros, o a equivalentes, o a proposiciones).³²⁴

Lo que define a la imagen-afección es su función, es decir, expresar el afecto como entidad. El afecto es algo complejo y está compuesto de elementos singulares, que reúne o divide. Componen la imagen-afección o primer plano los siguientes elementos internos: “la entidad compleja expresada, con las singularidades que entraña; el o los rostros que la expresan, con tales o cuales partes materiales diferenciadas y tales relaciones variables entre las partes (un rostro se endurece, o bien se ablanda); el espacio de conjunción virtual entre las singularidades, que tiende a coincidir con el rostro o que, por el contrario, lo desborda; el desvío del o de los rostros, que abre y describe ese espacio”³²⁵.

Las cualidades puras o potencias se expresan en un estado de cosas, pero no deben ser confundidas con él. Así, “lo brillante no se confunde con determinada sensación, ni lo afilado con determinada acción, sino que son puras posibilidades, puras

³²¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 148.

³²² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 151.

³²³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 151-52.

³²⁴ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 153.

³²⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 154.

virtualidades, que se verán efectuadas en determinadas condiciones por la sensación que nos da el cuchillo bajo la luz, o por la acción que el cuchillo realiza bajo nuestra mano”³²⁶.

En este contexto hay que retomar lo que se dijo en el capítulo 2 sobre el acontecimiento y su relación con el estado de cosas, para evitar confundirlos. El acontecimiento no puede ser reducido al estado de cosas en el que se expresa, así como las cualidades-potencias o afectos no pueden ser reducidos al rostro en el que se expresan. En un film que se vale principalmente de imágenes-afecciones subsisten también las imágenes-percepción o las imágenes-acción y hay un estado de cosas histórico diferenciado y singular, con roles sociales definidos, con caracteres individuales o colectivos, con cosas y objetos que están en relaciones reales con otras cosas, pero también con individuos y roles. Deleuze ejemplifica con el film *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer en el que hay un estado de cosas del reino o del pueblo, hay individuos como Juana, hay roles como el obispo, los jueces o el inglés. En suma, hay un proceso histórico que se ha encarnado desde hace tiempo. Sin embargo, lo expresado en ese estado de cosas no debe confundirse con el estado de cosas. Lo expresado en él “continúa expresándose, e incluso busca todavía una expresión”. El estado de cosas es lo efectuado, lo cumplido o lo realizado, mientras que el acontecimiento es “irreductible a todo cumplimiento” sin ser por ello suprahistórico o eterno. Se trata del acontecimiento de la Pasión que no se reduce a la biografía de Juana de Arco o al proceso histórico del que formó parte.

El acontecimiento es el mismo, pero una parte se ha cumplido profundamente en un estado de cosas mientras que la otra es tanto más irreductible a todo cumplimiento. (...) Las causas activas quedan determinadas en el estado de cosas; pero el propio acontecimiento, lo afectivo, el efecto, desborda sus propias causas³²⁷ y no remite sino a otros efectos, mientras las causas vuelven a caer de su lado.³²⁸

Es preciso diferenciar el afecto del proceso y del estado de cosas en que se efectúa. Es necesario

extraer la Pasión del proceso, extraer del acontecimiento esa parte inagotable y fulgurante que desborda su propia actualización, ‘el acabamiento nunca él mismo acabado’. El afecto es como lo expresado del estado de cosas, pero este expresado no remite al estado de cosas, no remite más que a los rostros que lo expresan y que, componiéndose o separándose, le dan una materia propia moviente.³²⁹

El pensamiento del cine evolucionó hacia una imagen-afección que ya no se expresa necesariamente por medio de un rostro y hacia una presentación del afecto que no asimila el espacio al primer plano sino a un *espacio cualquiera*. El espacio cualquiera debe distinguirse del espacio abstracto y homogéneo de las coordenadas ortogonales cartesianas (cualquier punto es igual a cualquier otro). Por el contrario es un espacio singular, “de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible”³³⁰. De aquí que puedan distinguirse dos clases de signos de imagen-afección: “de *una parte, la*

³²⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 156.

³²⁷ En el capítulo 2 se hizo referencia a un “efecto que parece exceder sus causas”, a “un suceso que no está justificado por motivos suficientes” como la característica fundamental del acontecimiento. Cf. Supra p. 29.

³²⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 156-157.

³²⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 157.

³³⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 160-161.

*cualidad-potencia expresada por un rostro o equivalente; pero, de otra, la cualidad-potencia expuesta en un espacio cualquiera*³³¹.

En cuanto conjunto de singularidades en el espacio cualquiera, las diversas vistas ya no hacen referencia a un concepto o una representación ni a una cosa determinada definida por coordenadas espacio-temporales o de un estado de cosas determinado por causas, sino como una pura cualidad o pura potencia. Deleuze cita a Balazs³³² para confirmar su conceptualización mediante los ejemplos de la lluvia o del puente de Rotterdam:

Es un conjunto de singularidades que presenta a la lluvia tal como es en sí, pura potencia o cualidad que conjuga sin abstracción todas las lluvias posibles, componiendo el espacio cualquiera correspondiente. Es la lluvia como afecto, y nada se opone más a una idea abstracta o general, aunque no esté actualizada en un estado de cosas individual.³³³

Se ha definido el espacio cualquiera y se lo ha diferenciado del estado de cosas espacio-temporal; el problema es ahora: “¿Cómo construir un espacio cualquiera? ¿Cómo extraer un espacio cualquiera de un estado de cosas dado, de un espacio determinado?” Dicho de otro modo: ¿Cómo extraer la pregunta ontológica de la dimensión óptica?³³⁴ ¿Cómo extraer la historicidad radical de la historia?³³⁵ ¿Cómo extraer la diferencia como diferencia?

Deleuze menciona varios procedimientos cinematográficos para obtener este resultado: 1) un espacio llenado con sombras o cubierto de sombras³³⁶, se convierte en espacio cualquiera, 2) una alternativa en la que hay una opción obligada es el procedimiento de la abstracción lírica³³⁷.

Deleuze advierte que el procedimiento de la abstracción lírica enfrenta un problema que viene planteándose desde Pascal y Kierkegaard hasta Heidegger, Lacan y Sartre³³⁸: el estatuto de la elección auténtica. Por supuesto, no se trata de la “elección libre”, en el sentido habitual de *libre albedrío*, de la elección entre alternativas como los buenos o los malos, demócratas o republicanos, Pepsi o Coca-cola.

La alternativa no recae sobre términos a elegir, sino sobre *modos de existencia* de la persona que elige. Es que hay elecciones que no es posible hacer sino a condición de persuadirse de que no se tiene opción, a causa de una necesidad moral (el Bien, el deber), de una necesidad física (el estado de cosas, la situación), o de una necesidad psicológica (el deseo que uno tiene de algo). La *elección espiritual* se da entre el modo de existencia del que elige a condición de no saberlo, y el modo de existencia del que sabe que se trata

³³¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 161.

³³² Balazs, *Le cinéma*, Payot, p. 167 (y *L'esprit du cinéma*, p. 205).

³³³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 162-163.

³³⁴ Cf. Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 21 ss.

³³⁵ Cf. Marchart, O., *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, México, F. C. E., 2009.

³³⁶ La sombra “va a expresar una alternativa entre el estado de cosas mismo y la posibilidad, la virtualidad que lo supera” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 164).

³³⁷ “...Lo esencial de la abstracción lírica está, para nosotros, en que el espíritu no aparece captado en un combate, sino presa de una alternativa. Esta alternativa puede presentarse bajo una forma estética o pasional (Sternberg), ética (Dreyer) o religiosa (Bresson), o incluso jugar entre estas diferentes formas. (...) De su relación esencial con lo blanco, la abstracción lírica saca dos consecuencias que reafirman su diferencia con el expresionismo: una alternancia de términos en lugar de una oposición; una alternativa, una opción del espíritu, en lugar de una lucha o un combate” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 165).

³³⁸ Paralelamente, el problema es retomado por autores contemporáneos a Deleuze como Badiou, Žižek, Poster y Laclau.

de elegir. Es como si hubiera una elección de la elección o de la no elección. Si tomo conciencia de la elección, entonces hay elecciones que ya no puedo hacer, y modos de existencia que ya no puedo llevar, todos aquellos que llevaba a condición de persuadirme de que ‘no había opción’. (...) En suma, la elección como determinación espiritual no tiene otro objeto que ella misma: yo elijo elegir, y con ello mismo excluyo toda elección hecha según el modo de no tener opción.³³⁹

El problema de la elección no se limita a un marco puramente teológico, religioso o moral, sino que atañe a la ontología, a la ética, a la política y a la estética. Žižek da ejemplos del problema en estos ámbitos: la interpelación clasista, la interpelación ideológica althusseriana, la concepción hegeliana, la idea lacaniana de la “elección forzada”, la elección auténtica heideggeriana como repetición³⁴⁰. Este último ejemplo interesa particularmente en el contexto de esta investigación, ya que permite avanzar en los problemas y en las aporías derivados del proyecto de deconstrucción de la metafísica (onto-teo-logía) y la búsqueda de un pensamiento del ser que dé cuenta de la diferencia en cuanto diferencia. ¿Cuál es el papel de la decisión en relación con el acontecimiento que trasciende el estado de cosas? ¿Cómo decidir correctamente? ¿Cómo guardar “fidelidad al acontecimiento” (a la diferencia en cuanto diferencia) evitando quedar atrapados en el estado de cosas, es decir, en la dimensión óptica? Lo primero que hay que evitar es caer en la trampa de la exigencia de un criterio seguro, cierto o fundamentado, porque ello implicaría quedar atrapados en la dimensión óptica. Lo segundo que hay que sortear es la ilusión de encontrar un correlato o una analogía entre el plano ontológico y el óptico, es decir, “un sistema político óptico, positivo, que se aproxime al máximo a la verdad ontológica trascendental”³⁴¹. Según Žižek, esta es la trampa ideológica en la que cayó Heidegger: la ilusión de creer que la causa (óptica) a la que se adhiere no es meramente ideológica (óptica) sino “verdadera”, fundada en el ser, destinación (ontológica)³⁴². No se trata de que Heidegger no haya comprendido el estatuto de la elección verdadera, quedando atrapado en el marco de la metafísica, que lo condenaría a una elección “falsa”. La elección “falsa” es aquella que “se efectúa a condición de negar que haya opción”³⁴³. Por el contrario, el ‘caso Heidegger’ hace manifiesta una extraña paradoja:

La paradoja que no hay que subestimar es que el filósofo que centró su interés en el enigma de la diferencia ontológica, el filósofo que previno una y otra vez contra el error metafísico de atribuir dignidad ontológica a algún contenido óptico (por ejemplo, a Dios como la Entidad suprema), ese mismo filósofo cayó en la trampa de conferirle al nazismo la dignidad ontológica de su presunta adecuación a la esencia del hombre moderno.³⁴⁴

³³⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 166-167. Žižek escribe al respecto: “...una verdadera decisión/elección (no una elección entre una serie de objetos que dejan intacta mi imposición subjetiva, sino la elección fundamental por medio de la cual yo ‘me elijo a mí mismo’) presupone que asumo una actitud pasiva de ‘dejarme elegir’: en síntesis, *la elección libre y la gracia son estrictamente equivalentes*; como dice Deleuze, solo elegimos realmente cuando somos *elegidos*” (Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 27).

³⁴⁰ Cf. Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 27-29.

³⁴¹ Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 22.

³⁴² “Pero la verdad es que Heidegger no se comprometió con el proyecto político nazi *a pesar* de su enfoque filosófico ontológico, sino *a causa de él*; este compromiso no estaba *por debajo* de su nivel filosófico; por el contrario, para comprender a Heidegger el punto clave es captar la complicidad (en el lenguaje de Hegel, la ‘identidad especulativa’) entre la elevación por sobre las preocupaciones ópticas y el apasionado compromiso político óptico con el nazismo” (Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 23).

³⁴³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 168.

³⁴⁴ Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 22.

Deleuze advierte que la elección auténtica no se define por lo que elige (la alternativa “correcta”), sino *por su potencia*, es decir, por el “poder volver a empezar a cada instante, de recomenzarse a sí misma y de confirmarse así por sí misma, volviendo a poner en juego cada vez todo lo que está en juego”³⁴⁵. El que efectiviza la elección verdadera eleva el *afecto* a su *pura potencialidad*, separando del estado de cosas y su cumplimiento la parte que no se deja actualizar y que desborda todo cumplimiento, esto es, el eterno recommienzo. Dicho de otra manera: se ha pasado “de un conjunto cerrado, que fragmentamos, a un todo espiritual *abierto* que creamos o recreamos”³⁴⁶.

Es necesario hacer aquí una reseña de los progresos en el pensamiento de la imagen-afección:

Partíamos de un espacio determinado de los estados de cosas, hecho de una alternancia blanco-negra-gris (...) Y después nos elevábamos hasta la alternativa del espíritu, teníamos que elegir entre modos de existencia. (...) Hemos alcanzado un espacio espiritual donde lo que elegimos ya no se distingue de la propia elección. (...) Sin movernos de sitio, hemos pasado de un espacio al otro, del espacio físico al espacio espiritual que nos restituye una física (o una metafísica). [...] *El espacio ya no está determinado, ha pasado a ser el espacio cualquiera idéntico a la potencia del espíritu, a la decisión espiritual una y otra vez renovada: esta decisión es lo que constituye el afecto, o la ‘auto-afección’, y que toma a su cargo el ajustamiento de las partes.*³⁴⁷

El espacio cualquiera no está definido por coordenadas espacio-temporales, ni por el contexto de los estados de cosas, ni por los medios que los realizan o actualizan, sino que expone Potencias y Cualidades puras. Cuando las cualidades y potencias se captan como actualizadas en estados de cosas, dentro de coordenadas espacio-temporales o en medios geográfica e históricamente determinables, se pasa al ámbito de las imágenes-acción. Sin embargo, este pasaje requiere de una instancia intermedia³⁴⁸, cual es el de la imagen-pulsión. Es necesario detenerse brevemente sobre esta mediación.

6. 3. La imagen-pulsión

Deleuze advierte que una pulsión no es un afecto ni una acción. No es un afecto porque no se trata de una expresión, sino de una *impresión* “en el sentido más fuerte”, pero tampoco se trata de sentimientos o emociones, sino de *impulsos* o motivaciones, no reductibles a lo conciente. ¿Cuál es el estatuto de la imagen-pulsión? Esta pregunta es pertinente por cuanto este tipo de imágenes no había sido mencionado en la clasificación inicial proveniente de la filosofía de Bergson³⁴⁹. La introducción de este

³⁴⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 168. Deleuze vincula aquí la ‘elección forzada’ con el concepto nietzscheano de *eterno retorno*: “E incluso si esta elección implica el sacrificio de la persona, ésta lo realiza tan sólo a condición de saber que lo recomenzaría cada vez, y que lo cumple para todas las veces (también aquí se trata de una concepción muy diferente de la del expresionismo, para el cual el sacrificio es de una vez para siempre)” (Ibíd.). La decisión ‘trágica’ es aquella que rechaza la posibilidad de que la vida sea juzgada desde una instancia trascendente: como “quien eligió hasta el sacrificio de sí misma en *El expreso de Shanghai*, con una sola condición: no justificarse, no tener que justificarse, no tener que dar cuentas” (Ibíd.).

³⁴⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 171.

³⁴⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 170 y 171. Énfasis en el original, nuestro subrayado.

³⁴⁸ Sin embargo, es preciso reconocer que este nuevo conjunto no es un simple intermediario, un lugar de pasaje, sino que posee una consistencia y una autonomía perfectas, que incluso hacen que la imagen-acción resulte impotente para representarlo, y la imagen-afección impotente para hacerlo sentir (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 179-180).

³⁴⁹ Cf. Supra 6. Los tipos de imágenes según Bergson, en este mismo capítulo.

nuevo tipo de imágenes no tiene explicación a partir del marco filosófico del que se deriva³⁵⁰. ¿Cómo explica Deleuze este nuevo tipo de imágenes? Y, más allá de su explicación, ¿Por qué se ve en la necesidad de introducir un nuevo tipo de imágenes ajenas al esquema inicial?

La respuesta a la primera pregunta es la siguiente:

Una casa, un país, una región, son medios reales de actualización, geográficos y sociales. Pero se diría que, en todo o en parte, se comunican *desde dentro* con mundos originarios. (...) El mundo originario... se lo reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien *un sin-fondo* hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos. En él los personajes son *como animales*.... sus actos son previos a toda diferenciación *entre* el hombre y el animal. Son animales humanos. Y la pulsión no es otra cosa: es *la energía que se apodera de pedazos* en el mundo originario. *Pulsiones y pedazos son estrictamente correlativos*. Las pulsiones no carecen, ciertamente, de inteligencia (...) y el mundo originario tampoco carece de una ley.³⁵¹

“Una casa, un país, etc...” hace referencia a un mundo³⁵², al *kosmos*, a la realidad, es decir, al conjunto de las imágenes-movimiento definidas por la filosofía de Bergson. Ahora se agrega, que ese mundo comunica *desde dentro* (es decir, sin apelar a una exterioridad, cuya introducción sería incoherente con el marco desarrollado) con “otro” mundo o, mejor dicho, con un mundo originario³⁵³ de “materias no formadas”, con el *χάος* (*khaos*), con la totalidad informe o el fundamento-sin-fondo, “que no remiten siquiera a sujetos constituidos”. Se trata de una dimensión pre-subjetiva (y pre-ontológica), que no es ni perceptiva, ni afectiva ni activa. Es una dimensión pre-subjetiva, pre-humana, pero que ya no es puramente animal, que ya ha dejado la dimensión del instinto animal. “Son animales humanos”³⁵⁴. En este nivel, todavía no hay diferencia entre lo animal y lo humano o la diferencia es indiferente: el animal ya no es animal, el humano todavía no es humano. Esa instancia que *ya no* es animal pero que *todavía no* es humana es la de la pulsión. La pulsión “es la energía que se apodera de pedazos en el mundo originario”. En esta definición se evidencia el problema del

³⁵⁰ En sus clases Deleuze presenta la imagen-pulsión dentro del tercer tipo de imágenes-movimiento (imagen-acción), pero es claro que en la misma presentación algo no encaja: “Inmediatamente, algo nos sacude: ¿qué hará falta para pasar legítimamente de una situación a una acción o de una acción a una situación?”. Más adelante, en el curso de las clases sobre cine, dice sobre *M. o el vampiro de Dusseldorf*, de Lang: “Lang está ya en el cine americano [de acción], está ya en el film negro americano. ‘Matamos por un interés razonado’. Es decir, ‘no tenemos nada que ver con las pulsiones, lo que nos importa es el sistema de la acción’”. De aquí se infiere que las imágenes-pulsión no son un tipo de imágenes-acción, como se desprende de la clasificación propuesta en estas clases y también en el texto. (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 388 y 429).

³⁵¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 180. Énfasis nuestros. “El horror de la pulsión es que... ¿cómo decirlo...? toma lo que encuentra y al mismo tiempo escoge un pedazo” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 433).

³⁵² “Se trata del primer aspecto de la imagen-acción. (...) Se lo podrá llamar ‘un mundo’, ‘un medio’ o ‘una situación’” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 386).

³⁵³ “Es el mundo original. ¡La latitud es cero! Nosotros, en Poto-Poto [mundo originario], no tenemos leyes, no tenemos moral ni identidad mundana. Aquí no hay tradiciones, no hay precedente. Aquí cada uno actúa según el impulso del momento y hace lo que Poto-Poto lo empuja a hacer. Poto-Poto es nuestra única ley, nuestro jefe todopoderoso, rey, emperador, mogol, juez supremo. Es impiadoso, no acepta ninguna circunstancia atenuante” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 398).

³⁵⁴ “Debemos presuponer, entre la animalidad directa y la libertad humana subordinada a la ley, la monstruosidad de una imaginación presintética enloquecida, que genera las apariciones espectrales de objetos parciales” (Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 64).

estatus de la pulsión³⁵⁵: ¿cómo es que hay “pedazos” en el mundo originario si antes se ha definido a este último como un conjunto de materias no formadas o como totalidad informe? “Pedazo”, “parte”, “órgano”, ¿no suponen “formas”? ¿no requieren una división del mundo originario caótico e indiviso? ¿no suponen una diferenciación del *khaos* indiferenciado? Sin embargo, a continuación, se advierte que el mundo originario no carece de orden, ni de inteligencia, ni de ley. Es decir, el *khaos* originario no es simplemente el lado negativo del κόσμος (*kosmos*) como orden y armonía, sino que es otro tipo de orden, otro tipo de lógica, otro tipo de ley.

Después de los textos antes citados, Deleuze afirma que el mundo originario

...Es, en primer lugar, el mundo de Empédocles, un mundo de esbozos y pedazos, *cabezas sin cuello, ojos sin frente, brazos sin hombros, gestos sin forma*. Pero es también *el conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte*.³⁵⁶

Se hace evidente que Deleuze está introduciendo en este lugar un problema que, siguiendo a Žižek, podríamos llamar “el problema de la imaginación trascendental”³⁵⁷. Este problema registra numerosos antecedentes, en los que se lo nombra de diversas maneras (“imaginación trascendental” en Kant, “la noche del mundo” en Hegel, “el abismo ontológico” en Heidegger).

El problema que plantea Kant es el de la “crítica de la razón pura”, es decir, el de las condiciones de posibilidad y los límites de un conocimiento universal y necesario de los fenómenos, o sea, de lo que se manifiesta a los sentidos. La indagación sobre las condiciones que hacen posible el conocimiento condujo a este autor a la pregunta por la síntesis originaria que está a la base de toda cognición y que es el producto de una facultad del sujeto que no es ni la sensibilidad ni el entendimiento. Encontramos aquí, como más arriba entre lo animal y lo humano, una instancia que está *en el medio*, que ya no es sensible pero que tampoco es inteligible. Se trata de la imaginación:

La síntesis en general –escribe Kant– es, como veremos más adelante, *el mero efecto de la imaginación*, función ciega aunque indispensable del alma, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno, mas de la cual rara vez llegamos a ser conscientes. Pero reducir esa síntesis a *conceptos*, ésta es una función que corresponde al entendimiento y por la cual, y solo entonces, éste nos proporciona el conocimiento en la propia significación de esta palabra.³⁵⁸

Este texto pertenece a la primera edición de la *Crítica de la razón pura*. En su obra *Kant y el problema de la metafísica*, Heidegger señala que Kant suprimió los dos pasajes de la primera edición en que “había tratado explícitamente la imaginación como la tercera facultad fundamental al lado de la sensibilidad y del entendimiento” y que el pasaje que citamos más arriba fue modificado significativamente reemplazando a la síntesis de la imaginación como “función indispensable del alma” por la síntesis como “función del

³⁵⁵ “Lo que hace que la imagen-pulsión sea tan difícil de alcanzar, e incluso de definir o identificar, es el hecho de estar en cierto modo encajonada entre la imagen-afección y la imagen-acción” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 194).

³⁵⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 180. Énfasis nuestros.

³⁵⁷ Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 38.

³⁵⁸ Kant, I., *Crítica de la razón pura*, traducción de Manuel G. Morente, Edición digital basada en la edición de Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1928, p. 83.

entendimiento”³⁵⁹. Según la interpretación de Heidegger, “Kant retrocedió ante esta raíz desconocida”³⁶⁰, se replegó ante la posibilidad de determinar la síntesis de la imaginación como la dimensión fundamental que está en la raíz del conocimiento, estableciendo la facultad sintética del entendimiento como su condición última. Heidegger avanza un paso más en esta dirección, poniendo a la luz que la imaginación trascendental ha sido desplazada como “fundamento esencial del conocimiento ontológico”. No obstante, ni Kant ni Heidegger dicen nada de la imaginación, no en tanto facultad de síntesis sino en cuanto “actividad de disolución”, a la que Hegel llama el “poder de lo negativo”.

El problema que Hegel plantea no es el de la crítica de la razón sino el del sentido de la acción, el de la libertad del espíritu o el *poder de lo negativo*. ¿Cómo se ha originado el espíritu, la cultura, lo humano? ¿Cómo puede surgir la cultura de la naturaleza? ¿Cuál es la causa de lo humano? Hegel escribe en su *Filosofía Real*:

El ser humano es esta noche, esta nada vacía, que lo contiene todo en su simplicidad -una riqueza inagotable de múltiples representaciones, ninguna de las cuales le pertenece o está presente. Esta noche, el interior de la naturaleza, que existe aquí -puro yo- en representaciones fantasmagóricas, es noche en su totalidad, donde aquí corre una cabeza ensangrentada -allá otra horrible aparición blanca, que de pronto está aquí, ante él, e inmediatamente desaparece. Se vislumbra esta noche cuando uno mira a los seres humanos a los ojos -a una noche que se vuelve horrible.³⁶¹

En este texto³⁶² se hace referencia al poder de la imaginación³⁶³, al poder de lo negativo, al poder de destrucción, de desgarramiento, de desmembramiento, de desarticulación, “como poder que dispersa la realidad continua en una multitud confusa de objetos parciales, apariciones espectrales de lo que en realidad solo son partes de un organismo

³⁵⁹ Heidegger, M., *Kant y el problema de la metafísica*, México, F. C. E., primera edición electrónica, 2012, pp. 187-188.

³⁶⁰ Heidegger, M., *Kant y el problema de la metafísica*, México, F. C. E., primera edición electrónica, 2012, p. 187. “Según la lectura de Heidegger, hay que determinar la síntesis de la imaginación como la dimensión fundamental que está en la raíz del entendimiento discursivo, y que por lo tanto debe ser analizada con independencia de las categorías del entendimiento. Kant no se animó a dar este paso radical, y redujo la imaginación a la condición de pura fuerza mediadora entre la pura multiplicidad sensorial de la intuición y la actividad sintética cognitiva del entendimiento” (Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 40).

³⁶¹ Hegel, G. W. F., *Filosofía Real*, Madrid, F. C. E., 2006, p. 154.

³⁶² ¿No es esto mismo lo que Deleuze llamaba “el mundo de Empédocles”?

³⁶³ Si el texto es leído desde una perspectiva kantiana, dentro del contexto de la crítica de la razón, se plantea el problema del lugar de la imaginación en el proceso de conocimiento y en su fundamentación. Es una problemática subjetiva. Heidegger es consciente del problema que había enfrentado Kant y de las causas de su “retroceso”, pero también llega a tomar conciencia de las limitaciones (subjetivismo, marco trascendental, metafísica) que el planteo kantiano imponen a su propia problemática, que es ontológica y no ya subjetiva. Si, en cambio, el texto de Hegel es leído desde el planteo ontológico, se hace claro que no se trata del problema subjetivo del conocimiento y el papel de la imaginación, sino de la cuestión del ser y de lo real. La noche “del mundo” es la noche “de la naturaleza”, la noche de lo real, la “falta ontológica”. “Esta dimensión preontológica se puede discernir del mejor modo en el gesto hegeliano esencial de trasponer la limitación epistemológica como *falta ontológica*. En cierto sentido, todo lo que Hegel hace es suplementar la conocida máxima kantiana sobre la constitución trascendental de la realidad (‘las condiciones de posibilidad de nuestro conocimiento son al mismo tiempo las condiciones de posibilidad del objeto de nuestro conocimiento’) con su versión negativa: la limitación de nuestro conocimiento (su incapacidad para captar el todo-del-ser, el modo en que nuestro conocimiento queda inexorablemente enredado en contradicciones e inconsistencias) es al mismo tiempo la limitación del objeto de nuestro conocimiento, de modo que las grietas y los vacíos de nuestro conocimiento de la realidad son simultáneamente las grietas y vacíos del edificio ontológico ‘real’ en sí mismo” (Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 68).

mayor”³⁶⁴. La condición de posibilidad de lo humano no está en la función sintética del entendimiento (Kant), ni en la función sintética de la imaginación trascendental (Heidegger) sino en el poder desgarrador y destructivo de la imaginación que es previo a cualquier función sintética. Imaginar no significa componer una síntesis sino todo lo contrario: “‘imaginar’ significa imaginar un objeto parcial sin su cuerpo”³⁶⁵.

La breve descripción de Hegel (‘aquí corre una cabeza ensangrentada, allá otra horrible aparición blanca’) ¿no concuerda perfectamente con la idea lacaniana del ‘cuerpo fragmentado’ (*le corps morcelé*)? Lo que Hegel llama ‘la noche del mundo’ (el dominio fantasmagórico, presimbólico de las pulsiones parciales), es un componente innegable de la auto-experiencia más radical del sujeto, ejemplificada, entre otros, por los célebres cuadros del Bosco. En un sentido, la totalidad de la experiencia psicoanalítica se centra en las huellas del pasaje traumático desde esta ‘noche del mundo’ a nuestro universo cotidiano de *logos*. La tensión entre la forma narrativa y la *pulsión de muerte*³⁶⁶ como el ‘repliegue en sí mismo’ constitutivo del sujeto, es entonces el eslabón faltante que debemos presuponer para explicar el pasaje desde el ambiente ‘natural’ al ámbito ‘simbólico’³⁶⁷.

¿Por qué hemos introducido, siguiendo a Žižek, el concepto freudiano de “pulsión de muerte”? ¿No es un problema ajeno a los autores considerados aquí? Lo sería si el mismo Deleuze no lo hubiese introducido al final de la cita reproducida más arriba sobre el mundo de Empédocles: El mundo originario “es también *el conjunto que lo reúne todo*, no en una organización, sino *que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte*”.³⁶⁸ Bergson y Freud son contemporáneos. Bergson no llega a plantearse el problema de las pulsiones ni de la pulsión de muerte, y ello explica porqué las imágenes-pulsión no estaban incluidas en la clasificación de los tipos de imágenes, de la que partimos en el desarrollo de este capítulo. En esta cuestión, el cine por un lado y el psicoanálisis por el otro, logran pensar una realidad que es extraña a Bergson (y a Heidegger³⁶⁹).

³⁶⁴ Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 40.

³⁶⁵ Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 41.

³⁶⁶ “Desde luego, el nombre freudiano de este intermediario es ‘pulsión de muerte’” (Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 47).

³⁶⁷ Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 46-47.

³⁶⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 180. Énfasis nuestros.

³⁶⁹ “El fracaso final de Heidegger –dice Žižek- no consiste en que haya quedado pegado al horizonte de la subjetividad trascendental, sino en que abandonó este horizonte demasiado pronto, antes de pensar todas sus posibilidades intrínsecas. El nazismo no era una expresión política del “potencial nihilista, demoníaco, de la subjetividad moderna”, sino más bien exactamente lo opuesto: un intento desesperado de evitar este potencial”. [...] ¿Por qué Heidegger abandonó este horizonte? ¿Por qué no completó el proyecto de *Ser y Tiempo*? La respuesta convencional es que el proyecto seguía preso de la tradición metafísica, signada por la subjetividad (por el método antes que por la verdad/ser). [...] Lo que Heidegger encontró realmente en su búsqueda de *El Ser y el Tiempo* fue el abismo de la subjetividad radical anunciada en la imaginación trascendental kantiana, y ante ese abismo él retrocedió hacia su pensamiento de la historicidad del ser. [...] Para esta concepción radical, la imaginación no es pasivo-receptiva ni conceptual; esto significa que no se la puede ubicar ontológicamente, puesto que indica una fisura en el edificio ontológico del ser. [...] ...con respecto al “retroceso” que Heidegger le imputa a Kant cuando enfrentó el ‘abismo sin fondo’ abierto por el descubrimiento de la imaginación trascendental, es el propio Heidegger quien en realidad “retrocede” después de haber escrito su libro sobre Kant. [...] [Castoriadis *extrae* consecuencias políticas de la interpretación heideggeriana]: el retroceso de Heidegger ante el abismo de la imaginación justifica su aceptación del cierre político totalitario, mientras que el abismo de la imaginación proporciona el fundamento filosófico de la apertura democrática: la concepción de la sociedad como basada en un acto

El abordaje de este mundo originario ha sido realizado, en el ámbito de las artes, por el naturalismo³⁷⁰, particularmente por la literatura de Zola. Lo real sirve de medio o remite a un mundo originario, definido por un comienzo absoluto y un fin radical³⁷¹.

El mundo originario no existe con independencia del medio histórico y geográfico que le sirve de médium. Es el medio el que recibe un inicio, un fin y sobre todo un declive. Por eso las pulsiones están *extraídas* de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio. Y los pedazos son *arrancados* a los objetos efectivamente formados en el medio. [...] Es preciso que las acciones o los comportamientos, las personas y los objetos, ocupen el medio derivado y se desarrollen en él, mientras que las pulsiones y los pedazos pueblan el mundo originario que arrastra con todo. [...] En suma, el naturalismo remite simultáneamente a cuatro coordenadas: mundo originario-medio derivado, pulsiones-comportamientos.³⁷²

Los medios son arrastrados al abismo del mundo originario así como los comportamientos son arrastrados por las pulsiones y los pedazos son arrancados a los objetos³⁷³. De esta manera los naturalistas logran hacer un diagnóstico de la civilización a través de los signos de la imagen-pulsión: los síntomas y los ídolos o fetiches. ¿Qué es un síntoma? La presencia de las pulsiones en el mundo derivado. ¿Qué es un ídolo o fetiche? La representación de los pedazos.

colectivo de imaginación histórica” (Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 31-34).

³⁷⁰ “¿De qué se trata cuando los medios dan lugar a mundos originarios, cuando los estados de cosas determinados dejan escapar un mundo originario que vale por dichos estados de cosas aquí y ahora? (...) Diríamos que el mundo mismo solo comienza con el film, con las imágenes que muestra el film. En los realistas no es así, las imágenes que muestran remiten a un mundo precedente. Es decir, se supone que el film está tomado en la corriente de algo que lo desborda. Aquí [en el naturalismo] en absoluto. Con el film asistimos al nacimiento del mundo. Nada precede y nada continuará. (...) Reconstruir el mundo originario siempre ha sido la ambición, secreta y profunda, del naturalismo. Evidentemente, ‘naturalismo’ no quiere decir ‘el mundo de la naturaleza’, sino espacios-tiempos determinados. Pero a diferencia del realismo, son espacios-tiempos determinados a los cuales se arranca el valor de los mundos originarios” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 390).

³⁷¹ “¿Por qué va hacia un fin radical? Es que estos mundos originarios son sistemas cerrados, abominablemente cerrados. Los personajes están radicalmente y por siempre encerrados en estos mundos primordiales. (...) ¿Por qué van hacia un fin radical? Porque siguen la pendiente de las pulsiones y de sus objetos. ¿Qué es esta pendiente común de las pulsiones y de sus objetos? Por una parte es la muerte. Y allí surge la más extraña pulsión de muerte como reunión de todas las pulsiones. (...) ¿Qué es esa pendiente de los objetos en la que todos los objetos se reúnen formando una especie de humus que hace uno con el humus del comienzo del mundo? Es el depósito de basura, es el residuo universal. Y cuando la pulsión se ponga a hurgar en los basurales, sabremos que el mundo originario ha llegado a su fin, y que su fin estaba allí desde el comienzo” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 393-394).

³⁷² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 181.

³⁷³ “El mundo originario es precisamente el mundo en el que se enfrentan las pulsiones y los pedazos de objetos, los pedazos que van a servir de objetos a la pulsión. ¿Qué pueden ser estos pedazos? Hay tantos como pulsiones. ¿Y cuáles pueden ser estas pulsiones? Hay tantas como pedazos. Todo lo que existe en pedazos suscita una pulsión, aun si es artificial. Estamos más allá de la diferencia artificial/naturaleza, puesto que incluso en el mundo más artificial hay algo original que se juega. De modo que todo lo que es pedazo es objeto de pulsión. Pulsión sexual con pedazos de cuerpos. Pulsión de dinero con monedas. Pulsión de hambre, pulsión alimenticia... excelente para los pedazos. Y podrán ser muchas otras... Aquí la noción de mundo originario se precisa: el estado de cosas determinado, por histórico que sea, por artificial que sea, permite que se libere esta sola y única historia de las pulsiones y sus objetos” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 392).

Stroheim y Buñuel son los dos grandes naturalistas³⁷⁴ en el cine. El segundo “concibe la degradación no tanto como entropía acelerada que como repetición precipitante, eterno retorno³⁷⁵. [...] Tiempo de la entropía o tiempo del eterno retorno, en ambos casos el tiempo encuentra su fuente en el mundo originario, que le confiere el rol de un destino inexpiable.”³⁷⁶. El mundo originario se identifica con el mundo mítico prehistórico o posthistórico, comienzo y fin del tiempo, que solo se despliega en los medios derivados. El naturalismo no llega a pensar el tiempo en sí mismo, sino solo por medio de los “efectos negativos, desgaste, degradación, merma, destrucción, pérdida o simplemente olvido”³⁷⁷. La imagen-pulsión “comprende el tiempo, pero solamente como destino de la pulsión y devenir de su objeto”³⁷⁸.

En primer lugar, ¿cuál es la naturaleza de la imagen-pulsión? “La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula, Por consiguiente, la perversión no es su desviación, sino su derivación, es decir, su expresión normal en el medio derivado. Es una relación constante de animal de rapiña y presa”³⁷⁹. En segundo lugar, ¿cuál es el objeto de la pulsión? Su objeto³⁸⁰ es “el pedazo, que pertenece al mundo originario y al mismo tiempo es arrancado al objeto real del medio derivado. El objeto de la pulsión es siempre ‘objeto parcial’³⁸¹ o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, desecho, braga de mujer, zapato”.³⁸² En tercer lugar, ¿cuál es la ley o el destino de la pulsión? Su destino es “apoderarse con astucia [ya que no carece de inteligencia³⁸³], pero con violencia³⁸⁴ [ya que es esencialmente fuerza o potencia], de todo lo que en un medio dado *puede*³⁸⁵, y, si puede, pasar de un medio a otro”³⁸⁶. Por esta razón, Deleuze sostiene que “la

³⁷⁴ “Pero casi diría que es cine anterior a la acción, no cine de acción. No es realismo, es naturalismo. Y es muy, muy diferente. Y hasta donde conozco, el cine americano, cualquiera sea su potencia, jamás comprendió nada de este problema, de filmar este mundo de las pulsiones y de los objetos” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 394-395). David Lynch parece ser, entre los directores norteamericanos, el que se ha ocupado de este problema, incluso obsesivamente, en opinión de S. Žižek (Cf. Žižek, S., *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 65). Y ¿no podría agregarse a esta excepción el film *The Counselor* (2013) dirigido por Ridley Scott?

³⁷⁵ “Al eterno retorno como reproducción de un ya-hecho desde siempre, se opone el eterno retorno como resurrección, nuevo don de lo nuevo, de lo posible” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 190).

³⁷⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 184 y 185.

³⁷⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 185.

³⁷⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 185.

³⁷⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 186.

³⁸⁰ “El acoplamiento entre la pulsión y su objeto (...) va a fundar toda acción” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 392).

³⁸¹ “Hay que encontrar una expresión distinta que la de ‘objeto parcial’. Digamos un ‘exjeto’ o un ‘desjeto’, implicando la acción de arrancar. La pulsión debe conquistarlo sobre el estado de cosas. En otros términos, la pulsión jamás tiene por objeto un objeto global. Es preciso que conquiste pedazos sobre el estado de cosas, puesto que los pedazos son su verdadero objeto” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 392).

³⁸² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 186.

³⁸³ Las pulsiones no son irracionales ni no-racionales.

³⁸⁴ “Es la violencia de las pulsiones y sus objetos, de esos objetos arrancados y de esas pulsiones que arrancan. Es el mundo de los predadores. (...) Son actos pulsionales. Que implican, de ser necesario, la mayor astucia. La astucia forma parte de la pulsión” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 396).

³⁸⁵ La pulsión no se define por su objeto, ya que puede servirse de cualquier medio u objeto, sino por lo que puede, por su potencia o poder. Spinoza dice que “no sabemos lo que un cuerpo puede”. De la misma manera, podemos decir, la pulsión no sabe de antemano lo que puede y tiene que probar o ensayar todo lo que puede.

³⁸⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 186.

pulsión tiene que ser exhaustiva”³⁸⁷, ya que busca apoderarse de *todo lo que puede*. Además,

Ni siquiera es suficiente decir que la pulsión se contenta con lo que un medio le da o le deja. Esta conformidad no es una *resignación*, sino un enorme *gozo* en el que la pulsión recobra su potencia de elección, puesto que, en lo más profundo, ella es deseo de cambiar de medio, de buscar un nuevo medio donde explorar, un nuevo medio para desarticular, contentándose tanto mejor con lo que este medio presenta, por bajo, repelente o repugnante que sea.³⁸⁸

La conceptualización de la pulsión se enmarca en la concepción nietzscheana de los tipos de voluntad. En este contexto es necesario distinguir la voluntad *noble* de la *plebeya*. Esta última tiene por finalidad la conservación de la existencia y su lógica constitutiva se fundamenta en el límite y en el “no puedo”. La primera, por el contrario, se afirma a sí misma y goza de esta actividad autoafirmativa cuyo correlato es la desarticulación de todo lo que está al alcance de su acción y poder. La pulsión tiene que ser diferenciada radicalmente de la resignación. Aquí, como en Nietzsche, lo noble y lo plebeyo no tienen que ser confundidos con clases sociales o sujetos históricos, pues

Entre los pobres o entre los ricos, las pulsiones tienen el mismo fin y el mismo destino: hacer pedazos, arrancar pedazos, acumular desechos, constituir el gran campo de basuras y reunirse todas en una sola y misma pulsión de muerte.³⁸⁹

El ciclo o el eterno retorno en Buñuel desprende una potencia espiritual de repetición³⁹⁰, que no debe confundirse con la entropía o la catástrofe porque “plantea de una manera nueva la cuestión de una salvación posible”³⁹¹, porque el concepto de repetición es redefinido: “Se va de una repetición indefinida a la repetición como instante decisivo, de una repetición cerrada a una repetición abierta, de una repetición que no sólo fracasa sino que además hace fracasar, a una repetición que no sólo triunfa sino que recrea el modelo o lo originario”³⁹².

Con la introducción de la repetición en este nuevo sentido, Buñuel supera el mundo de las pulsiones, del declive, de los ciclos y de la imagen-movimiento para acercarse a la imagen-tiempo.

Losey se inserta en este lugar, inscribiendo toda su obra en las coordenadas naturalistas, pero renovándolas a su modo. Lo primero que se evidencia en este autor es la violencia particular que impregna a sus personajes. Se trata de una violencia interior, estática, anterior³⁹³ a la acción, “de la que no encontramos otro equivalente que Bacon en la pintura, cuando evoca una ‘emanación’ que se desprende de un personaje inmóvil”³⁹⁴. Esta violencia de la pulsión invade completamente un medio dado hasta agotarlo siguiendo un prolongado proceso de degradación, según la lógica extrema de las pulsiones. “Los personajes de Losey no son falsos duros, sino falsos débiles: están condenados de antemano por la violencia que los habita y que los empuja a ir hasta el

³⁸⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 187.

³⁸⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 187.

³⁸⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 187.

³⁹⁰ “Buñuel introduce la potencia de la repetición en la imagen cinematográfica” (Ibid., p. 192).

³⁹¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 190.

³⁹² Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 191.

³⁹³ “Es demasiado grande para la acción” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 198).

³⁹⁴ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 197.

fin de un medio que la pulsión explora, pero al precio de hacerlos desaparecer a ellos mismos con él”³⁹⁵.

Queda, ahora, describir el tercer tipo de imagen-movimiento. Al idealismo de la imagen-afección se le opondrá el realismo de la imagen-acción³⁹⁶.

6. 4. La imagen acción

El dominio de la imagen-acción es más fácil de definir, porque los medios derivados se independizan del mundo originario y comienzan a valer por sí mismos³⁹⁷. Las potencias y las cualidades se actualizan en espacios-tiempos particulares, determinados, geográficos, históricos y sociales. Se pasa así del Naturalismo al Realismo. Este último se define por medios que actualizan y comportamientos que encarnan³⁹⁸. Las cualidades y potencias han pasado a ser *fuerzas* en el propio medio. Las relaciones entre los medios y los comportamientos en todas sus variantes definen a la imagen-acción.

Las fuerzas actuantes en el medio impactan sobre el personaje desafiándolo y conformando una situación en la que queda atrapado y a la cual reacciona, produciendo una respuesta que modifica el medio o la relación del personaje con el medio³⁹⁹.

Todo está individuado: el medio como tal o cual espacio-tiempo, la situación como determinante y determinada, el personaje colectivo tanto como individual. La situación, y el personaje o la acción, son como dos términos a la vez correlativos y antagónicos. La acción en sí misma es un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el medio, con los otros, consigo misma. Finalmente, la nueva situación que sale de la acción forma un par con la situación de comienzo.⁴⁰⁰

Este movimiento podría simbolizarse en la fórmula S-A-S'⁴⁰¹, donde S es la situación inicial, A es la acción, el comportamiento o el *habitus*, y S' es la situación transformada por medio de la acción⁴⁰². No se trata de un movimiento circular porque la situación inicial S no es idéntica a la situación de llegada, modificada por la acción. Se trata de un movimiento en espiral, que tiene una forma ética.

La imagen-acción se desarrolla a través de algunos grandes géneros cinematográficos: el documental, el film psico-social, el cine negro y el western. En

³⁹⁵ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 199.

³⁹⁶ Cf. Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 179.

³⁹⁷ “Ya no estamos en el mundo originario de las pulsiones. Es que la pulsión ya no aparece como tal, solo va a aparecer bajo formas ellas mismas derivadas. Del mismo modo que el medio es un mundo derivado, la pulsión solo aparecerá en el personaje bajo una forma derivada, sea bajo la forma de emoción, sea bajo la forma de móvil. Siendo móvil y emoción simplemente las pulsiones en tanto relacionadas a comportamientos, las pulsiones en tanto tratadas como simples variables del comportamiento, como simples variables del *habitus*” (Deleuze, Gilles, *Cine 1. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 412).

³⁹⁸ “La imagen-acción inspira un cine de comportamiento (conductismo), pues el comportamiento es una acción que pasa de una situación a otra, que responde a una situación para intentar modificarla o instaurar una situación diferente” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 221).

³⁹⁹ “¿Qué es la acción? Es el duelo. La acción implica como mínimo la relación entre dos fuerzas: esfuerzo-resistencia, acción-reacción” (Deleuze, Gilles, *Cine 1. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 387).

⁴⁰⁰ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 204.

⁴⁰¹ Esta fórmula parece corresponder a lo que Burch llama la ‘gran forma’.

⁴⁰² “Ford inventa un procedimiento muy interesante, la imagen modificada: una imagen es mostrada dos veces, pero la segunda, modificada o completada para hacer sentir la diferencia entre S y S'” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 211).

todos estos géneros, tanto en el cine norteamericano como en el soviético, se comparte una convicción teleológica, es decir, la creencia en una finalidad de la historia universal. En el cine norteamericano, esta creencia se caracteriza por dos rasgos permanentes: “ser un crisol donde las minorías se funden y un fermento que engendra jefes capaces de reaccionar ante todas las situaciones”⁴⁰³.

¿Cuáles son las leyes que rigen el movimiento de la imagen-acción?

La primera atañe a la imagen-acción como representación orgánica en su conjunto. Es estructural, porque los lugares y momentos están bien definidos en sus oposiciones y complementariedades. En todos estos aspectos, la representación orgánica es una espiral de desarrollo que incluye cesuras espaciales y temporales⁴⁰⁴.

La segunda ley rige el movimiento de pasaje de la situación a la acción. Para que la acción modificadora de la situación se pueda producir, líneas de acción convergentes deben emanar de la estructura⁴⁰⁵. Si el montaje alternado es absolutamente necesario para el paso de la situación inicial a la acción transformadora, “parecería que en la acción así comprimida, en el fondo del duelo, algo permanece rebelde a todo montaje”⁴⁰⁶. Deleuze propone llamar “ley del montaje vedado” o prohibido o ley de Bazin, a esta tercera ley, que parece la inversa de la segunda. “Entre lo englobante y el héroe, entre el medio y el comportamiento que lo modificará, entre la situación y la acción, hay necesariamente una *gran desviación*, que sólo podrá ser colmada progresivamente, a todo lo largo del film”⁴⁰⁷. Ésta es la quinta ley. La sexta y última ley rige el desarrollo: “*hace falla una gran desviación entre la situación y la acción futura, pero esa desviación sólo existe para ser colmada*, y mediante un proceso marcado por cesuras que serán otras tantas regresiones y progresiones”⁴⁰⁸.

La imagen-acción tiene dos aspectos diferentes: la gran forma, de la que se ha hablado hasta ahora en este apartado, que responde a la fórmula S-A-S', va de la situación a la acción, que modificaba la situación, creando S'. Pero existe una forma que va de la acción a la situación y de ésta hacia una nueva acción, según la fórmula: A-S-A'. En esta otra forma, la acción es la que revela la situación (o, al menos, un aspecto de ella), la cual desata una nueva acción. Según esta forma “la acción avanza a ciegas, y la situación se revela en la oscuridad o en la ambigüedad. De acción en acción, la situación surgirá poco a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio”⁴⁰⁹. Deleuze propone llamar a este tipo de imagen-acción “pequeña forma”⁴¹⁰ en tanto contrapuesta a la primera llamada “gran forma”.

Llamaremos pequeña forma a la imagen-acción que va de una acción, de un comportamiento o de un *habitus* a una situación parcialmente revelada. Es un esquema

⁴⁰³ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 213.

⁴⁰⁴ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 217.

⁴⁰⁵ “Estas líneas de acción constituyen el objeto del montaje alternado convergente”, definido por Griffith.

⁴⁰⁶ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 218. “Todos los preliminares al duelo pueden estar en campo/contracampo o en montaje. Pero en el duelo siempre habrá un momento que constituirá la esencia del duelo, Ahí ya no deben hacer montaje” (Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 425)).

⁴⁰⁷ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 219.

⁴⁰⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 221.

⁴⁰⁹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 227.

⁴¹⁰ “Llamarla pequeña forma es en sí inadecuado, y sólo lo hacemos para oponer las dos fórmulas de la imagen-acción: S-A-S' y A-S-A', es decir, el gran organismo unívoco que engloba a los órganos y las funciones, o bien, por el contrario, las acciones y los órganos que se componen poco a poco en una organización equívoca” (Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 230).

sensorio-motor invertido. Una representación de este género ya no es global, sino local. Ya no es espirálica, sino elíptica. Ya no es estructural sino por acontecimientos. Ya no es ética sino cómica (decimos ‘cómica’ porque esta representación da lugar a una comedia, aunque no sea necesariamente cómica y pueda ser dramática). El signo de composición de esta nueva imagen-acción es el índice.⁴¹¹

Con este desarrollo se culmina la presentación de los tipos de imágenes-movimiento, siguiendo a un tiempo un comentario de la ontología de Bergson y un ordenamiento de las experiencias del pensamiento cinematográfico desde sus comienzos. En las últimas clases del curso de 1982⁴¹² que servirán de base para la publicación de *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Deleuze avanza más allá de la imagen-movimiento hacia el concepto de la imagen-tiempo, que será objeto del curso siguiente.

7. Conclusiones

La filosofía es una forma de pensamiento, ni más ni menos importante o esencial que las otras formas, como el arte o la ciencia. Como tal, no puede pretender la posesión de la verdad ni, muchos menos, su propiedad exclusiva. Lo real o el ser es aquello de lo que se ocupan todas las formas de pensamiento. Por ello las formas de pensamiento son ontológicas.

Cada forma de pensamiento tiene rasgos distintivos. Lo propio de la filosofía es la creación de conceptos. La filosofía piensa con conceptos. En cambio, lo propio del arte es la creación de un bloque de sensaciones⁴¹³, de perceptos y afectos. El cine, como arte, piensa con imágenes: imágenes-percepciones e imágenes-afecciones. La filosofía no piensa con imágenes ni hace cine. Cuando Deleuze se ocupa del cine lo hace desde los conceptos y de su clasificación. Piensa el cine a partir de las filosofías de Kant, de Bergson o de Peirce, respondiendo a sus problemas: ¿qué es la estética? ¿qué es el movimiento/tiempo? ¿qué son los signos?

Bergson se propone desarrollar una filosofía o metafísica que sea como el correlato del pensamiento científico, es decir, quiere crear conceptos que permitan pensar el ser en devenir, el ser en movimiento y como movimiento, el ser y el tiempo, superando así los intentos antiguos y modernos que han reducido el movimiento a lo inmóvil, al instante. Bergson sostiene que las ontologías antiguas o modernas sacrifican el movimiento a lo inmóvil, que el movimiento no puede ser reducido al movimiento de lugar (espacial), y que el movimiento no es un agregado a una cosa que seguiría siendo lo que es aunque no se mueva. La ecuación fundamental de Bergson es: Ser = movimiento. Pensar la realidad a partir de esta identidad es pensarla como *imagen-movimiento*. Éste es un concepto creado por Deleuze para pensar el ser-movimiento: “El universo es el conjunto ilimitado de las imágenes-movimiento”⁴¹⁴.

El movimiento solo puede explicarse desde o a partir del movimiento, pero en ese caso, el movimiento no se da sin que cambien los elementos, y al cambiar los elementos, cambian las cualidades. En consecuencia, el movimiento “no se realiza más que si el todo ni está dado ni puede darse”, porque si el Todo está dado, entonces lo nuevo no es posible y los cambios son meras apariencias o ilusiones. Si el Todo no está

⁴¹¹ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 227.

⁴¹² Cf. Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 471 ss. hasta el final; Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 293 ss.

⁴¹³ Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 164

⁴¹⁴ Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 147.

dado, entonces, es abierto. Así, Bergson se propone crear una metafísica capaz de pensar la realidad como movimiento, una filosofía capaz de pensar lo nuevo, la creación.

Deleuze observa que Bergson obtiene un resultado inesperado: proponiéndose desarrollar una filosofía que se corresponda con la ciencia de su tiempo, termina inventando una filosofía que se corresponde (mejor aún que con el pensamiento de la ciencia) con el pensamiento del cine. ¿Cómo el cine logra pensar el Todo Abierto? El cine puede pensarlo delimitando un conjunto cerrado de elementos al que define como *encuadre*. Éste puede ser geométrico o físico-dinámico, y seguir tendencias conducentes a la saturación o a la rarefacción. El encuadre a la vez separa y reúne a las partes y a las partes de las partes, efectuándose siempre desde un ángulo que remite a un punto de vista sobre el conjunto.

El *plano*, en cambio, es una instancia intermedia entre el encuadre y el montaje, instancia que determina el movimiento que se realiza dentro de su marco entre los elementos o entre las partes del conjunto. El plano actúa como la conciencia de la cámara (que debe distinguirse de la conciencia de los espectadores o de los protagonistas), es decir, como *la conciencia cinematográfica*, que tiene la propiedad de extraer de los móviles la movilidad o el movimiento puro que constituye su esencia. El plano se define, entonces, como una *perspectiva temporal* o *una modulación*.

Finalmente, el *montaje* es esa operación que desprende el todo de las imágenes-movimiento, es decir, el montaje extrae la imagen *del* tiempo. Se han desarrollado cuatro escuelas o tendencias en el montaje: la orgánica, la dialéctica, la cuantitativa o extensiva y la intensiva.

La teoría bergsoniana de las imágenes-movimiento responde a los problemas suscitados por la crisis de la psicología hacia fines del siglo XIX. Piensa un universo material de imágenes-movimiento que actúan unas sobre las otras y reaccionan a esas acciones que se producen en todas sus partes y en todas sus caras. La realidad es concebida como un universo de movimientos en interrelación, al que Deleuze propone llamar “agenciamiento maquínico de imágenes-movimiento”, que no se reduce ni a un mecanismo causal ni a un sistema ordenado teleológicamente. La totalidad de lo real no es más que imágenes-movimientos en interrelación. El movimiento de unas afecta y es percibido por otras, que a su vez reaccionan. La afección es un intervalo o brecha entre la percepción y la reacción, abriendo un espacio de tiempo vacío que es el lugar de la afección. Desde este punto de vista, la percepción se define como el encuadre por el que ciertas acciones padecidas son aisladas y las reacciones son retardadas.

Los intervalos o brechas dan lugar a un sistema diferente en el que ciertas imágenes reciben la acción de otras sobre *una* de sus caras y reaccionan ante ella sobre *otra* cara. Estas imágenes se caracterizan por tres aspectos materiales, que permiten distinguir tres tipos de imágenes-movimiento: 1) la imagen-percepción, 2) la imagen-acción y 3) el intermedio mismo, la imagen-afección. A cada uno de los tipos de imagen-movimiento le corresponden tipos de plano. Así, el plano general corresponde a la imagen-percepción, el plano medio a la imagen-acción y el primer plano a la imagen-afección.

Cada una de estas imágenes tiene características distintivas. Las imágenes-percepción son vistas desde una triple perspectiva: nominal, real y genética. Cada una agrega nuevos problemas y una mayor riqueza a la comprensión. Un primer problema relativo a la imagen-percepción es el de la subjetividad u objetividad. La primera se define nominalmente por la interioridad, es decir, el punto de vista está situado dentro del conjunto observado, mientras que la segunda es exterior. El trastrocamiento de la una en la otra condujo a una tercera instancia, análoga al discurso indirecto libre en la

literatura (y en la filosofía deleuziana). El planteo, no ya nominal sino real, de la distinción de lo objetivo y lo subjetivo fue desarrollado por Bergson: una percepción será objetiva cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes, mientras que será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central y privilegiada.

Así, el pensamiento del cine logra superar las perspectivas substancialistas dominantes en la tradición filosófica y científica occidental, logrando extraer la movilidad pura del movimiento, posibilitando el pensamiento de la realidad como vibración, como ondulación. En lugar de partir de los sólidos, se parte de una materialidad líquida o gaseosa, buscando la visión pura de un ojo no humano, en una cámara-ojo, que se ubica en las cosas mismas. Con ello se alcanza una nueva perspectiva que no es ni nominal ni real sino genética y diferencial.

Entre la imagen-percepción y la reacción se produce un intervalo que es el lugar de las imágenes-afección. Éstas se definen como el conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos. Son los rasgos del “rostro”. Y rostro y primer plano son el afecto, la imagen-afección. El cine ha desarrollado dos perspectivas de abordaje del rostro: la intensiva de Eisenstein y la reflexiva de Griffith. El primer plano como rostro es la Cosidad, la Entidad misma, y no una parte ampliada o extendida o detallada de alguna cosa o persona. Es la cosidad fuera de toda relación espacio-temporal, abstraída de las coordenadas espacio-temporales que la referirían a un estado de cosas. Lo que define a la imagen-afección es su función, es decir, expresar el afecto como entidad. Es impersonal, “dividual”, singular.

El cine de Bergman lleva a la imagen-afección hasta su límite en el que parece derivar en el miedo y borrar en la nada. Pero ese resultado no es inevitable, porque lo esencial del afecto es el deseo y el asombro, que lo vivifica y lo conduce hacia lo abierto y esta salida conduce a focalizar en las cualidades y las potencias, que son los polos constitutivos de la imagen-afección.

Los estados de cosas están compuestos por personas y cosas que se encuentran en relaciones unas con otras. Sin embargo, en los estados de cosas hay algo más: lo expresado en ellos, esto es, las cualidades puras o potencialidades singulares. Las cualidades puras o potencias se expresan en un estado de cosas, pero no deben ser confundidas con él. En tanto que, expresadas en el estado de cosas, las cualidades y potencialidades son ya el *acontecimiento* en su parte eterna. En este contexto se aporta una nueva luz a lo desarrollado en los capítulos precedentes sobre el concepto de acontecimiento. El acontecimiento no puede ser reducido al estado de cosas o el proceso histórico en el que se expresa. El acontecimiento es “irreductible a todo cumplimiento” o estado de cosas efectuado o realizado, sin que por ello tenga que ser concebido como parte de un orden trascendente, supra-histórico o eterno. Las causas explicativas están definidas dentro del estado de cosas, mientras que el acontecimiento desborda sus propias causas, remitiendo a otros acontecimientos. El acontecimiento es un efecto que no se explica por sus causas, es decir, no es, en sentido estricto, un efecto porque no responde al orden lógico-formal, matemático o físico, reductible a un sistema causal. La imagen-afección requiere extraer del acontecimiento esa “parte” que desborda su propia actualización y que no se agota en un estado de cosas.

El pensamiento del cine permitió avanzar sobre la conceptualización del acontecimiento concibiéndolo como un espacio cualesquiera, como una singularidad irreductible al estado de cosas dado. Se trata, para decirlo en términos de Heidegger, de extraer lo ontológico de lo meramente óntico. Se trata de extraer la historicidad radical de la historia. Se trata de extraer la diferencia como diferencia. El expresionismo y la abstracción lírica experimentaron en esta dirección, no sin enfrentar nuevos problemas,

como es el del estatuto de la elección auténtica, que no tiene que ver con los términos a elegir sino sobre modos de existencia de la elección, a lo que Nietzsche llama el valor de los valores, a la elección de la elección. En esta perspectiva, el acento no recae sobre lo que se elige sino sobre la elección misma, sobre la potencia. La elección “verdadera” es la que eleva el *afecto* a su *pura potencialidad*, separando del estado de cosas y su cumplimiento la parte que no se deja actualizar y que desborda todo cumplimiento, esto es, el eterno recommienzo. La elección “verdadera” es la que mantiene el estado de cosas *abierto*. Ya no se trata de un sistema cerrado, de un espacio determinado, sino de un *espacio cualquiera idéntico a la potencia*, a la decisión una y otra vez renovada. Y esta decisión es lo que constituye el afecto.

Las imágenes-afección han sido posibilitadas por el intervalo entre la imagen-percepción y la imagen-acción, al que se pasa cuando las cualidades y potencias se captan como actualizadas en estados de cosas, dentro de coordenadas espacio-temporales. Pero en este lugar irrumpe un tipo de imágenes que no había sido considerado en la distribución tripartita derivada de la filosofía de Bergson, y que Deleuze titubea en considerar dentro de las imágenes-acción: se trata de las imágenes-pulsión. Un mundo, un *kosmos*, como un estado de cosas suponen no un fundamento que lo sostiene sino un mundo originario, un *khaos*, un sin-fondo, hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos. Se trata del ámbito ontológico o, mejor, de uno pre-ontológico, pre-humano, pre-subjetivo. Se trata del ámbito pulsional, de la energía que se apodera de pedazos. Es un conjunto que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras y todas las pulsiones en una gran *pulsión de muerte*.

El pensamiento del cine no ha sido el primero en plantear este problema que remite a antecedentes en la filosofía crítica de Kant y en el idealismo alemán. Sin embargo, hay aquí un problema que ha hecho retroceder a pensadores de la talla de Kant y de Heidegger: es el problema de la pulsión y de la constitución de la subjetividad. En la filosofía, Hegel ha respondido a esta cuestión. En la psicología, Freud y, sobre todo Lacan, lo han hecho también. Desde el arte, ha sido el naturalismo el que ha intentado dar respuesta a este problema (Zola, en la literatura, Stroheim y Buñuel en el cine).

La naturaleza de la imagen-pulsión es arrancar, desgarrar, desarticular, despedazar. Su objeto es el objeto parcial, el pedazo, el trozo, la pieza cruda, el desecho, el fetiche. Su destino es apoderarse con astucia y con violencia de todo *lo que puede* en un medio dado. ¿Cómo lo nuevo puede surgir del repetitivo desgarramiento de lo real? El concepto de repetición hará posible este tránsito del ciclo cerrado a la producción de lo nuevo. Con ello se ingresa al realismo y al ámbito de las imágenes-acción. Aquí ya no se trata de cualidades y potencias sino de fuerzas actuantes en el medio. La imagen-acción se define por las relaciones entre los medios y los comportamientos en todas sus variantes. Las fuerzas actuantes en el medio impactan sobre los personajes produciendo un desafío, al cual responde reaccionando y provocando una modificación del medio. Este movimiento se simboliza en la fórmula S-A-S'. Hay, sin embargo, otro esquema seguido por la imagen-acción, simbolizado en la fórmula A-S-A'.

El documental, el film psico-social, el cine negro y el western son los géneros que han desarrollado la imagen-acción en el cine, según seis leyes que rigen sus movimientos.

Con esto se llega al límite de la imagen-movimiento, se evidencia su crisis y se manifiesta la necesidad de conceptualizar la imagen-tiempo.

CAPÍTULO 4

LA CREENCIA COMO NUEVA IMAGEN DEL PENSAMIENTO EN EL CINE DE LA IMAGEN-TIEMPO

El hecho es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos mal cine, es el mundo el que se nos aparece como un mal film. [...] Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de una creencia: él es lo imposible que sólo puede volverse a dar en una fe.⁴¹⁵

En el capítulo siete de *La imagen-tiempo* Deleuze aborda directamente la cuestión de la relación del pensamiento con el cine. Allí retoma, desde este nuevo punto de vista, la crisis de la imagen acción que determinó el paso de un cine de la imagen-movimiento a uno de la imagen-tiempo, es decir, del cine clásico al cine moderno. En este caso, se trata de determinar el significado que el cine tenía para los cineastas de la pre-guerra desde el punto de vista de su relación con el pensamiento, para a continuación pensar las consecuencias que la crisis de la imagen acción tuvo en semejante concepción. Este desarrollo puede ser considerado como un modo más de aproximación a un problema que Deleuze encara de diversas maneras a lo largo de su obra: la cuestión de construir una nueva imagen del pensamiento que esté a la altura del mundo contemporáneo. Exploraremos aquí este problema desplegando algunas de las líneas implicadas en el capítulo mencionado, que puede considerarse un resumen de los dos tomos que el autor dedica a los estudios sobre cine. Allí se plantea claramente el pasaje de una imagen clásica del pensamiento basada en el saber y encarnada por el cine clásico, hacia la constitución de una nueva imagen del pensamiento basada en la creencia, y encarnada por algunos cineastas modernos.

1. La concepción sublime y pensamiento clásico

En líneas generales, se podría decir que a partir de los distintos tipos de montaje orgánico⁴¹⁶, el periodo del cine mudo estuvo marcado por una gran esperanza en el cine como herramienta que despertaría el pensamiento en los espectadores. Sus imágenes se construían a partir de una profunda esperanza en el vínculo del hombre con el mundo. Este fuerte vínculo iba de la mano de una certeza en cuanto a la capacidad del hombre de transformar el mundo a partir de su propia acción. El máximo exponente de esta aproximación a la creación cinematográfica fue el cine soviético. En efecto, los grandes autores del periodo mudo y de comienzos del sonoro pusieron su arte al servicio de la profundización de la revolución. Cada uno a su manera hizo de su obra una herramienta para despertar la conciencia de sí del pueblo soviético (o al menos trabajaron con la

⁴¹⁵ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1987.

⁴¹⁶ Deleuze distingue cuatro tipos distintos de montaje en el periodo del cine mudo, cada uno de los cuales plantea una forma distinta de encarar las relaciones del cine con el pensamiento, de las imágenes individuales con el todo del film, etc. Estos cuatro modelos son: 1- La composición orgánica de la escuela americana (sobre todo Griffith); 2- La composición dialéctica de la escuela soviética; 3- La composición cuantitativa de la escuela francesa de preguerra; y 4- La composición intensiva del expresionismo alemán. Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 51-86.

convicción de lograr ese objetivo). Esto es cierto tanto para Eisenstein, como para Vertov, Pudovkin y Dovzenko. De todas formas, esta visión del cine fue compartida por casi todos los grandes cineastas de este periodo, no sólo los soviéticos. Desde el cine clásico americano, con autores como King Vidor y Griffith a la cabeza, hasta el expresionismo alemán y la escuela francesa de preguerra, todos consideraron que el cine era la nueva gran herramienta que el arte había encontrado para mover el pensamiento de las masas. Así, Deleuze vuelve a encontrar en estos autores un tema que le fue caro desde el principio: el elemento involuntario del que parte todo verdadero pensamiento. En efecto, el pensamiento no se despierta por un deseo innato de conocer, ni por la buena voluntad del pensador. Sólo se piensa bajo la fuerza de un choque venido del exterior⁴¹⁷. Suponiendo que pensemos, siempre hay algo que nos fuerza a pensar, y nadie ha pensado si no es bajo el influjo de una necesidad que lo excede, una fuerza que no controla. En los autores de las grandes corrientes del cine mudo, tal como los estudia Deleuze, se trata de lo mismo: transformar al cine en aquello que nos fuerza a pensar. Una concepción sublime del cine en la que se trata de producir el choque sensorial que llevará a la imaginación hasta su límite, forzando al mismo tiempo a un uso superior del pensamiento⁴¹⁸.

El medio por el cual esto se lograría parece bastante simple: se trata de concebir al cine como el arte que lleva a su máxima perfección el objetivo de todo arte anterior, que no es otro que el de llevar el movimiento real a la imagen misma. Es el automovimiento de la imagen en sí misma lo que generaría el movimiento en el pensamiento del espectador, despertando el pensador que lleva dentro. Es lo que Deleuze llama el “autómata espiritual”⁴¹⁹. Claro que siempre se puede decir que esto ya sucedía en las otras artes, pero en la pintura, por ejemplo, el movimiento debía hacerlo el espectador, mientras que la imagen en sí misma era inmóvil. Con el cine, el arte llega por primera vez a realizar su esencia: introducir el movimiento en la imagen.

Se llega así a una nueva concepción del autómata espiritual, propia del cine: ya no se trata, como en el pensamiento clásico, de la concatenación necesaria entre los pensamientos, sino del circuito en el que entra el pensamiento con la imagen-movimiento. Es así que el cine y el pensamiento contraen una alianza que elevaría la potencia del pensamiento a un nuevo plano, la de la unión entre el choque que fuerza a pensar y de lo que piensa bajo la influencia del choque: “un noochoque”⁴²⁰. Muchos cineastas del periodo mudo hicieron explícita la empresa de construir esta relación del pensamiento con el cine, pero fue Eisenstein quien la desarrolló con mayor claridad teórica, a partir de su concepción dialéctica.

Resumiendo la estructura que subyace a la totalidad del primer tomo de los estudios sobre cine, Deleuze esquematiza los tres principios bergsonianos que rigen el

⁴¹⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, traducción de M. S. Delpy y H. Beccaecece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, pp. 214 y ss.

⁴¹⁸ En *Diferencia y repetición* Deleuze distinguía entre las cosas del reconocimiento y las cosas que fuerzan a pensar, como dos modos irreductibles de objetos. En el marco de una crítica generalizada al pensamiento clásico que va de Platón a Kant y Hegel, Deleuze dirá que sólo las segundas conciernen realmente a la filosofía, mientras que en la historia del pensamiento hegemónico no dejó de buscarse ejemplo en las primeras, subvirtiéndolo y traicionando el verdadero elemento del pensamiento a favor del modelo universal del reconocimiento (cf. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, cap. 3).

⁴¹⁹ Deleuze introduce este concepto a partir del análisis del concepto de *expresión* en el pensamiento de Leibniz, donde designa la relación expresiva existente entre el hombre y Dios, entre el hombre y el mundo. Esto hace al hombre “detentor de una nueva lógica: el autómata espiritual” (Deleuze, Gilles, *Spinoza y el problema de la expresión*, traducción de Horst Vogel, Barcelona, Atajos, 1999, p. 320).

⁴²⁰ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1987, p. 210.

universo de la imagen-movimiento: 1. Aprehensión conciente del todo a partir de un pensamiento claro que lo deduce de las imágenes; 2. Relación con un subconsciente de la imagen que atraviesa la totalidad del film; y 3. Relación sensoriomotriz entre el hombre y el mundo⁴²¹. Ahora bien, a partir de un esquema hegeliano, Eisenstein organizó y teorizó esta tríada de manera sistemática tanto en sus escritos como en sus filmes.

Teniendo en cuenta los desarrollos deleuzianos en torno a la imagen del pensamiento citados más arriba podría decirse incluso que a partir de pensar su propia práctica como cineasta, Eisenstein parecía buscar una ambiciosa concepción de un cine revolucionario que llevaría a una toma de conciencia superior, la cual suponía el ejercicio trascendente de la sensibilidad y el intelecto como nuevas facultades del hombre revolucionario. Se trata de la capacidad del cine de llegar a una cuarta e incluso a una quinta dimensión, a partir de los sobretonos visuales y sonoros. En un paralelo con la música, Eisenstein propone una concepción del plano que, en lugar de regirse sólo por el tono dominante (la tónica del acorde musical) dé una percepción de los subtonos y los sobretonos que permita un uso trascendente tanto de la visión como del oído, rompiendo con el montaje ortodoxo según la dominante, que sólo permite una aprehensión superficial del sentido del film según el sentido común.

Este método supone todas las características del montaje clásico, es decir, la construcción de un relato unificante en relación al espacio e identificante en relación a los personajes. Se expresa, sobre todo, en la intención de invisibilizar el montaje como procedimiento, por ejemplo, uniendo imágenes que tienen los mismos contornos geométricos, de modo de hacer imperceptible la transición y respetar la unidad del espacio diegético. Montar dos imágenes según la dominante implicaría, entonces, unir las según sus líneas convergentes, respetando la composición geométrica del espacio, sobre todo cuando se trata de lugares diferentes (por ejemplo, para pasar de una habitación a un camino, se buscará hacer coincidir los marcos de la puerta con los postes de luz al costado de la carretera, etc.).

El uso trascendente de la percepción tiene en Eisenstein, en cambio, el sentido de un “fisiologismo puro”, según el cual el cineasta debe hacer sentir en cada toma la influencia de los tonos que dan cuerpo a la imagen y que no se limitan a mostrar la dominante, logrando un espesor de la imagen que daba lugar a una “cuarta dimensión fílmica”⁴²². Sin embargo, todavía no se trata, a pesar de las apariencias, de la percepción de lo intolerable que aparecerá, por ejemplo, en el neorrealismo italiano (y que apunta a una nueva imagen del pensamiento). Si bien es innegable que Eisenstein, al elaborar una concepción sublime del cine, busca elevar el ejercicio de las facultades a un uso superior, lo hace con la convicción de poder guiar el pensamiento del espectador hacia una toma de conciencia clara y distinta, hacia un *saber* acerca del mundo. Era la convicción compartida, aún con signos ideológicos opuestos, tanto por el cine norteamericano como por el soviético. Pero, como se dijo más arriba, es a partir de su concepción dialéctica que Eisenstein pudo elaborar una teoría cuya claridad permite erigirlo como paradigma del modo en que el cine previo a la guerra concibió sus relaciones con el pensamiento.

Según esta teoría, la dialéctica cinematográfica retoma por su cuenta los tres momentos antes señalados. El primero va de la imagen al concepto, según el choque sensorial que da la cuarta dimensión fílmica y que ocasiona una toma de conciencia superior como pensamiento del todo. En efecto, este todo sólo puede ser pensado, ya

⁴²¹ Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 218.

⁴²² Para estos temas, cf. Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, traducción de María Luisa Puga, México D.F., Siglo XXI, 2003, sobre todo los artículos *La cuarta dimensión fílmica* y *Métodos de montaje*.

que nunca está dado en sí mismo a la sensibilidad: es *lo abierto* que cambia a partir del movimiento en las imágenes, dando una imagen indirecta del tiempo que conecta con el elemento del pensamiento. El segundo momento recorre el camino inverso, del concepto a la imagen. Si en el primer momento se trataba de lo *orgánico* (en tanto da un pensamiento conciente acerca del todo) en esta segunda instancia se trata de lo *patético*, que da a ese pensamiento claro su correlato en un pensamiento oscuro, subconsciente, inmanente a la propia imagen. Se trata de un doble proceso en el que es imposible decir cuál de los dos movimientos está primero. Mientras en el primer movimiento se iba de la imagen-movimiento al Todo que ella expresaba como claro concepto, aquí vamos del Todo como presupuesto oscuro a su expresión en imágenes concretas, agitadas y confusas. Es que, así como de una imagen se deduce el concepto que ella implica, ese Todo se confunde a su vez con los afectos implicados en cada imagen particular, y cambia necesariamente de una imagen a otra, según el movimiento dialéctico planteado por el autor soviético. Por un lado, las imágenes en su conjunto expresan un Todo (o concepto) cambiante que de algún modo presuponen en forma oscura (segundo momento). Pero por otro, ese Todo sólo puede ser deducido como pensamiento claro a partir de las imágenes (primer momento).

Utilizando el vocabulario deleuziano, podría decirse que, *virtualmente*, el Todo es primero, pero *actualmente*, hay antecendencia de las imágenes. De todos modos, lo importante para Eisenstein, desde el punto de vista de una combinación entre el *fisiologismo puro* de la imagen y la claridad ideológica, era que la claridad del pensamiento conceptual fuera completada con el elemento afectivo, es decir, *patético* según su propia concepción, necesariamente oscuro en tanto apela a las facultades no racionales. La concatenación de estas imágenes da lo que Eisenstein llama el *monólogo interior*, adecuado a su propia concepción del “autómata espiritual”. Se trata de algo así como un pensamiento oscuro que va ligando las imágenes entre sí, como una lengua primitiva que permite vislumbrar un pensamiento colectivo a partir del choque emotivo como movimiento del film entero, en dialéctica constante con el ejercicio superior del intelecto. Estos dos momentos hacen posible un tercero, que es el que le da todo su sentido a esta concepción sublime del cine. El movimiento constante que va de las imágenes al concepto y viceversa culmina por fin en la identidad del concepto con la imagen, que no designa otra cosa que la unión del hombre con el mundo en un pensamiento para la acción de las masas. Así, a lo orgánico y lo patético se suma “lo dramático, lo pragmático, la praxis o el pensamiento-acción”, que designa la relación del hombre con el mundo, “del hombre y la Naturaleza, la unidad sensoriomotriz, pero elevándola a una potencia suprema”⁴²³. Y si Deleuze agrega entre paréntesis que este tercer momento resulta en un particular “monismo” cinematográfico, quiere indicar con eso que todas las líneas abiertas por esta creación (metáforas, metonimias, tonos, sobretonos, choque entre las imágenes, etc.) convergen para la creación de un mundo aprehensible para el saber del hombre y, por lo tanto, transformable a partir de la acción conciente de las masas. De ahí que incluso la potencia aparentemente inhumana de la naturaleza termine no siendo indiferente a los avatares humanos, y que el héroe pase a ser colectivo. En última instancia, lo que da esta concepción sublime del cine es al mismo tiempo la unión del hombre con la naturaleza y del individuo con la masa.

De una manera totalmente distinta, el cine norteamericano también lograba dar consistencia a estos tres momentos (sólo que, por supuesto, sin utilizar la armadura dialéctica). Así, cualquier film del periodo clásico podía ir de la acción a la situación captada como un todo, y de vuelta de la situación a la acción que la encarnaba, en un

⁴²³ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 216.

movimiento que también, a su manera, unía lo orgánico (la situación global como totalidad colectiva) con lo patético (la concatenación de duelos en el interior del film). La unión del hombre con el mundo, la creencia en la acción del hombre sobre la situación, en la posibilidad de aprehender claramente el problema profundo que subyace a cualquier situación dada eran los elementos que daban a esta concepción del cine toda su grandeza, constituyendo el tercer momento: el del pensamiento-acción. Casi cualquier film del periodo clásico del cine norteamericano podría servir de ejemplo, pero sin dudas una de sus expresiones más acabadas la constituye el gran *western* de John Ford. Así sucede en *The man who shot Liberty Valance* (1962), por nombrar un ejemplo caro a Deleuze por su claridad⁴²⁴.

Cuando comienza el *flashback* a partir del cual se contará la historia, aprehendemos el primer aspecto de la situación a partir del violento encuentro con una banda de forajidos que asalta la diligencia que trae un grupo de viajeros, entre los que se encuentra el abogado Ranson Stoddard, interpretado por James Stewart. Se presenta claramente el choque violento de una imagen que nos da indirectamente un pensamiento del todo como situación concreta⁴²⁵: se trata de un hombre educado, del norte del país, que llega a la tierra de los hombres sin ley, el lejano oeste. Queda establecido así el primer duelo: entre el abogado y el territorio al que arriba, entre las buenas costumbres del demócrata del norte y el rudo mundo de los *cowboys*. Más tarde nos enteraremos que con este encuentro quedó determinado también otro de los grandes duelos de la película, ya que el líder de aquella banda no era otro que el temido Liberty Valance. Pero a medida que avanza el relato, se multiplican los duelos, es decir, el movimiento constante que va de las imágenes al todo y viceversa, en un flujo de retroalimentación permanente. Es que con cada duelo, el protagonista adquiere un nuevo dominio de la situación, es decir que el todo cambia a medida que se van sucediendo las imágenes⁴²⁶. Así, del duelo entre el abogado y Liberty Valance pasamos rápidamente al duelo entre éste y el viejo *cowboy* Tom Doniphon, encarnado por John Wayne. Pero al mismo tiempo, el abogado ingresa sutilmente en un duelo con éste último, esta vez por una mujer. Es la ley del *western* clásico: con el encadenamiento de los distintos duelos (nunca hay uno solo), vamos asistiendo a los sutiles cambios en la situación y a las sucesivas reacciones del héroe, que siempre encontrará una manera de ejercer su influencia sobre el mundo que lo rodea, en lo que correspondería a la tercera figura de la imagen-movimiento: la unión del concepto y la imagen en el pensamiento-acción. En el caso del clásico que acabamos de resumir rápidamente, se trata de la génesis del triunfo del ideal democrático estadounidense, encarnado en el abogado Stoddard y su lucha contra los rudos hombres del oeste.

Pero con la crisis que siguió a la guerra y el declive del cine de la imagen acción, no sólo se perdió la creencia en el vínculo que unía al hombre con el mundo, sino también la esperanza en la capacidad del cine de despertar el pensamiento en los espectadores. Y no sólo eso, sino que incluso aquella sana ilusión había mostrado su

⁴²⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Cine 1. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 427 y *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 211, 219 y 220.

⁴²⁵ No hay aprehensión de lo virtual en este cine, lo que no implica que el todo pueda captarse directamente, ya que éste nunca está dado y debe ser deducido por el pensamiento a partir de la concatenación de las imágenes.

⁴²⁶ Esta es una de las tesis principales, de corte claramente bergsonianiano, de todo el primer tomo de los estudios sobre cine: el movimiento en las imágenes siempre expresa un cambio en el todo Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1987, sobre todo los capítulos 1, 2 y 3, aunque como dijimos, se trata de un tema que recorre la obra completa.

lado oscuro: el cine de pensamiento se había transformado en instrumento de propaganda de los peores regímenes totalitarios. La herramienta que pretendía despertar el pensamiento de las masas, se convirtió en una oscura máquina de sojuzgar las ideas y de aplastar el pensamiento. Ésta podría ser considerada una primera causa de la muerte del cine de pensamiento. Un segundo aspecto, no menos importante, puede ser pensado a partir del ascenso de los tópicos que, como se decía más arriba, constituyó uno de los aspectos de la crisis de la imagen acción: el cine ya no aportaba un laboratorio de ideas revolucionarias, sino sólo tópicos, clichés, consignas, haciendo su propio aporte a un estado de banalidad de pensamiento cada vez más omnipresente. Como Deleuze denuncia una y otra vez, la violencia del choque entre las imágenes se transformó en la violencia de lo representado en las imágenes: pornografía, sangre, todo multiplicado en el marco de un arte que, por ser esencialmente industrial, pone en circulación una cantidad tan grande de filmes mediocres que la esencia misma del cine se ve comprometida⁴²⁷.

2. Artaud: el precursor del cine moderno

Pero a la mediocridad extendida y al uso de películas con fines propagandísticos se suma una tercera causa de muerte del cine, “absurdamente capaz de abrir nuevas esperanzas”⁴²⁸, en palabras del propio Deleuze. Allí es donde aparece en escena el singular caso de Antonin Artaud.

El poeta tuvo una relación cambiante, de amor y odio con el séptimo arte. Mientras creyó que el cine podía servir como ningún otro arte a sus propósitos como creador, acuñó algunas tesis en apariencia muy similares a las de Eisenstein y los demás autores del periodo mudo. Así, encontramos también en Artaud una concepción sublime del cine, según la cual de la imagen proyectada en la pantalla debería surgir el choque que despierta al pensamiento. Al mismo tiempo, del pensamiento a las imágenes, tenemos el desarrollo de “una sucesión de estados del espíritu que se deducen unos de los otros, como el pensamiento se deduce del pensamiento, sin que este pensamiento reproduzca la sucesión razonable de los hechos”⁴²⁹. No es otra la concepción eisensteiniana de la trama como monólogo interior, que no se reduce al pensamiento de un personaje, sino al desarrollo del pensamiento en el todo del film. Aquí está también la raíz de las complejas relaciones que Artaud tuvo con el surrealismo, ya que éste parecía limitarse casi siempre a una reducción del inconsciente bajo los problemas del sueño y la represión, mientras que lo que Artaud busca en el movimiento material de las imágenes es reconstruir “el mecanismo puro del pensamiento”⁴³⁰. En ese sentido, lo que buscaba el poeta en el cine era superar el tratamiento surrealista del pensamiento a partir del sueño, mostrando cómo los sueños, la represión y las pulsiones remitían al nacimiento del pensamiento como problema más elevado. Es que, si bien ambos buscaban liberar las fuerzas del inconsciente y bucear en las profundidades del alma, el malentendido entre Artaud y el surrealismo no tardó en llegar, ya que era radicalmente diferente la manera en que uno y otro entendían la naturaleza de ese inconsciente.

Ya en *Diferencia y repetición* Artaud aparecía, de hecho, como un precursor en cuanto a la búsqueda de un nuevo modo de pensamiento, que en aquella obra Deleuze enunciaba como un “pensamiento sin imagen”, justamente contra la imagen dogmática

⁴²⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 219-220.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁴²⁹ Artaud, Antonin, *El cine*, traducción de Antonio Eceiza, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 12.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 13.

del pensamiento⁴³¹. En este sentido, podríamos decir que mientras el inconciente artaudiano era eminentemente corporal, la búsqueda surrealista siempre fue hecha en el campo de lo imaginario, es decir, el de la proliferación de las imágenes. La intención de Artaud en su encuentro con el cine fue, en cierto sentido, utilizar la imagen contra sí misma, destruyendo el carácter representativo aún presente en las prácticas surrealistas y apelando a la materialidad de las imágenes.

Pero el punto culminante y de ruptura definitiva con el surrealismo llegó cuando este movimiento decidió que debía imponer una determinada lógica a sus búsquedas, lógica que encontraron en su unión corporativa al partido comunista. La singularidad de Artaud y su búsqueda hacían imposible una sumisión a cualquier espíritu de escuela, y mucho menos de un partido. La revolución debe ser, para el poeta, de orden ontológico, o como él dice, “una metamorfosis de las condiciones interiores del alma”⁴³². Y la diferencia fundamental sería que el surrealismo tenía aún una concepción restringidamente psicológica del alma (lo que lo llevó a considerar lógicamente necesaria la continuación de su empresa bajo la bandera del comunismo), mientras que para Artaud ésta se expresaba también en sus dolores corporales, en sus propias vísceras (lo que además se expresa en su modo de hablar del *cerebro*, más que de la *mente* como algo inmaterial). En todo caso, no le resultaba posible pensar una revolución que no comenzara por una búsqueda singular. A partir de aquí el problema es, para Artaud, el de la imposibilidad de pensar, y al mismo tiempo el de una búsqueda por cambiar las condiciones de la percepción. La búsqueda de una nueva lucidez, que el poeta solo acepta a partir de la investigación de sí mismo. Una “lucidez de la desesperación, de los sentidos exacerbados y como en el borde de los abismos”⁴³³. Es inevitable percibir, en la búsqueda deleuziana de una nueva doctrina de las facultades, ecos de esta formulación artaudiana (llevar cada facultad a su uso trascendente). El espíritu de escuela del surrealismo, y más aún, su sumisión a la doctrina del partido comunista, no podían no parecerle una cárcel, una lógica extraña. “Para mí, dos o tres principios de muerte y de vida están por encima de toda sumisión precaria. Y cualquier lógica nunca me pareció sino prestada”⁴³⁴.

Ahora bien, volviendo a la comparación con el pensamiento de Eisenstein, es sólo una apariencia que ambos estén hablando de lo mismo. De uno y otro lado, en efecto, la concepción que se tiene del pensamiento es radicalmente distinta. Para el creador del teatro de la crueldad, no se trata de una revelación del Todo como pensamiento claro a partir de la concatenación de las imágenes. Y el pensamiento que se despierta bajo la influencia del choque no remite a un *saber* fundado, en última instancia, en la unión del hombre con el mundo según una praxis superior. Lo que las imágenes muestran no es el esplendor de un pensamiento dominante, sino el “impoder” que afecta esencialmente al pensamiento o el hecho de que todavía no pensamos⁴³⁵. Tanto para Artaud como para Deleuze, el pensamiento nunca tuvo otro problema⁴³⁶. Es así como encaramos, tal como anunciábamos en el inicio de este apartado, una tercera causa de la muerte del cine. En efecto, al margen del crecimiento de la banalidad y la violencia representadas en el interior de las imágenes y del uso propagandístico del cine,

⁴³¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 227.

⁴³² Artaud, Antonin, *El arte y la muerte / Otros escritos*, traducción de Victor Goldstein, Buenos Aires, Caja Negra, 2005, p. 120.

⁴³³ *Ibid.*, p. 127.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁴³⁵ Cf. Heidegger, Martin, *¿Qué significa pensar?*, traducción de Raúl Gabás, Trotta, Madrid, 2005, p. 16, texto citado por Deleuze como correlato universal del problema artaudiano, que plantearía su instancia singular (Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 224).

⁴³⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 222.

mucho se ha hablado de la desventaja que representaba el cine en relación al pensamiento. Según este nuevo punto de vista, el inconveniente con el cine era que el espectador ya no era libre de pensar lo que quisiera, sino que se encontraba preso en una sucesión de imágenes predeterminadas, en las que todo está ya pensado de antemano⁴³⁷. Es incluso la denuncia del sentido común cuando pondera la literatura sobre el cine, afirmando que con esta última el lector al menos es libre de imaginar los paisajes y las personas, mientras que el espectador adopta en el cine una actitud completamente pasiva. El genio de Artaud consistió justamente en haber trocado esta aparente desventaja en la esencial potencia del medio cinematográfico: su capacidad de poner en imágenes un pensamiento que no piensa otra cosa que el problema de su propia existencia, o más bien habría que decir de su propia inexistencia. Es la incapacidad de darse forma lo que afecta esencialmente al pensamiento, su incapacidad de ser. Este y no otro debe ser el objeto del cine tal como lo concibe el poeta francés.

De modo que con Artaud, aún dentro del contexto del cine mudo, nos encontramos ya ante una concepción de las relaciones del cine con el pensamiento totalmente distinta a la que domina el panorama aún dentro de las vanguardias de los años 20. Allí donde el cine clásico nos daba una representación orgánica del todo, el cine según Artaud debía darnos un choque que provocara *la disolución de la realidad pensada orgánicamente*. Allí donde Eisenstein apela a la capacidad del hombre de pensar de manera clara ese todo, Artaud nos propone la impotencia que subyace a todo pensamiento como tema más elevado de todo film. Por último, si Eisenstein representa la teoría y la práctica cinematográfica más clara de la creencia del cine clásico en la acción del hombre para cambiar la historia, Artaud desea que el cine sea la encarnación de la muerte del hombre y supondría el nacimiento de la *momia* como personaje principal. En efecto, para Deleuze la momia aparece como la nueva concepción del “autómata espiritual” en Artaud⁴³⁸. Aquí el autómata no es ya el circuito en el que entra el pensamiento con las imágenes, sino esa instancia muda, impotente y petrificada que aparece como la momia. Ésta se manifiesta como la figura sensible de aquello que acosa al pensamiento en el momento de su nacimiento inconciente: su impotencia, lo impensado que subyace a todo pensamiento. El objeto del film no es ya ninguna historia, sino sólo una sucesión de “situaciones psíquicas entre las cuales, bloqueado, el pensamiento busca una sutil salida”⁴³⁹. Ese bloqueo y esa búsqueda es lo que debe darnos el choque sensorial provocado por el movimiento material de las imágenes. Se trata del problema del nacimiento del pensamiento a partir de su surgir inconciente, a partir de lo impensado y de la impotencia de pensar⁴⁴⁰. Eso y no otra cosa es lo que debe

⁴³⁷ Deleuze invoca las opiniones en ese sentido de Georges Duhamel, pero nosotros podríamos agregar también el caso de Roland Barthes, quien mucho tiempo después seguía siendo presa, en algunos aspectos, de esta incompreensión del fenómeno cinematográfico. Por ejemplo: “¿Es que en el cine añado algo a la imagen? –No lo creo; no me deja tiempo; ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; a una multitud de otras cualidades, pero nada de *pensatividad*” (Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Siglo XXI, Buenos Aires, 1997, p. 95, énfasis original).

⁴³⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁴³⁹ Artaud, Antonin, *El cine*, traducción de Antonio Eceiza, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 12.

⁴⁴⁰ En este sentido, y aún sobre el fondo de un problema similar, es necesario diferenciar claramente la empresa heideggeriana del pensamiento de Artaud. Cuando el poeta francés habla del nacimiento de un pensamiento que todavía no existe, no se refiere a la necesidad de volver sobre el origen de un pensamiento en el que el ser se manifestara en su ocultamiento a partir de un decir auténtico, origen hace siglos olvidado. En Artaud se trata más bien del problema del surgir oscuro e inconciente del pensamiento a partir de una multiplicidad de fuerzas impersonales, *aquello que el pensamiento nunca puede pensar y que permanece como su esencial impotencia*. Este “imponder” del pensamiento no se manifiesta en los versos de ningún poeta, sino que subyace oscuramente en “el divagar del sentimiento y del pensamiento”,

dar el cine en la visión de Artaud, quien dejará de creer en él cuando sienta que se limita a desarrollar un cine demasiado abstracto y formalista por un lado (cine experimental, surrealismo), o bien un cine narrativo y representativo por otro (Hollywood). Pero mientras creyó, pudo desarrollar una perspectiva cuya potencia tardaría años en ser explorada. Por eso puede decirse que, en muchos aspectos, y aún con una carrera cinematográfica truncada (tanto en lo teórico como en lo práctico), Artaud fue un precursor del cine moderno. Se trata de un pensamiento radicalmente intempestivo que nos pone frente al problema del quiebre de los nexos sensoriomotores que unían al hombre con el mundo y a la caída de la representación orgánica que suponía aquellos nexos. Es como si Artaud se encontrara a mitad de camino entre una concepción aún vigente y muy potente en su época, y el nacimiento de un nuevo cine que quizás sólo él supo vislumbrar oscuramente (lo que lo llevó, naturalmente, a claudicar ante la imposibilidad y la incompreensión). Así, determinó el problema del cine por venir sin terminar de resolverlo. En efecto, queda aún por determinar cuál será justamente aquella “sutil salida” que el pensamiento buscaba a partir de su propio bloqueo, de su propia imposibilidad. Para Deleuze, la sutil salida pasará justamente por una cuestión totalmente ajena al poeta: creer en este mundo, aún sobre las ruinas de los lazos rotos. “Crear en ello como en lo imposible”⁴⁴¹, de modo que quizás, a partir de esta creencia, el mundo vuelva a sernos dado, en virtud del absurdo dirá Deleuze recordando al Kierkegaard de *Temor y temblor*⁴⁴².

3. La teoría de la elección: del saber a la creencia

en “los impulsos activos y velados de nuestros actos tenidos por lúcidos” (Artaud, Antonin, *El cine*, traducción de Antonio Eceiza, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 13). Al mismo tiempo, el problema artaudiano del nacimiento del pensar no tiene nada de metafísico: “Todo es físico. Casi exterior. Recuerde que le he hablado de una duración nerviosa, de un obstáculo centelleante que detiene *lo que nacía*. (...) Los dolores son otra prueba. Los pobres cretinos metafísicos que me rodean no sufren” (*Ibid.*, p. 52, cursiva del autor). En ese pequeño fragmento de una carta está todo: el carácter fisiológico del pensamiento, el aspecto impersonal y la relación con un afuera que remite a la impotencia del pensamiento. No se trata de refutar a Heidegger, sino de mostrar que se trata de coordenadas de pensamiento totalmente distintas, a pesar de partir de un problema afín.

⁴⁴¹ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 227.

⁴⁴² Cf. Kierkegaard, Soren, *Temor y temblor*, traducción de Jaime Grinberg, Losada, Buenos Aires, 2004. Como se verá en el próximo apartado, el filósofo danés será fundamental para pensar una primer solución al problema del quiebre del nexo sensoriomotriz que unía al hombre con el mundo en la concepción clásica del cine. Aquí ya asoma su aporte sin que Deleuze lo mencione, aunque la referencia es evidente. En efecto, la cuestión de *la creencia en virtud de lo absurdo* es una de las claves con las que Kierkegaard interpreta la historia de Abraham, ya que desde el punto de vista de la razón, obedecer la orden de Dios y realizar el sacrificio de Isaac, creyendo que se trata de lo mejor sólo puede ser un absurdo o una locura. Es que para Kierkegaard el movimiento de la fe comienza allí donde acaba la razón, y si este movimiento es relevante para Deleuze en relación al problema de la relación del hombre con el mundo es porque en *Temor y temblor* se trata de una fe cuyo objeto no es un mundo del más allá, sino que se dirige a *este* mundo, aquí y ahora. Esta creencia absurda cree que es posible recuperar el mundo aún cuando todo parece perdido, y que aún sacrificando lo más preciado se vuelve a ganar todo, no en una vida futura, sino en ésta. Desde el punto de vista de la razón esto es un absurdo. Por eso Deleuze dirá que con Kierkegaard, pero también con Pascal y Nietzsche, la filosofía operó una conversión del modelo del saber, reemplazándolo por el modelo de la creencia (Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 230). En el caso de Abraham, se trata de ganar a Isaac a partir de su sacrificio. En el caso de Deleuze, se trata de creer en la posibilidad de crear nuevos lazos de unión con el mundo aún cuando todo parece perdido. Es como si el cine, en su corta historia, repitiera a su manera el recorrido que la historia de la filosofía trazó desde la razón moderna hacia ciertas filosofías del siglo XIX: del saber a la creencia. En lo que sigue exploraremos esa conversión.

En la lectura deleuziana, el nuevo cine, luego de atravesar una profunda crisis, se propuso como tarea crear las condiciones en las que fuera posible volver a dar la creencia en el vínculo del hombre con el mundo. Para ello, evidentemente, no se podía volver a los viejos temas del cine clásico. La crisis de la imagen acción, tal como es explorada por el nuevo cine norteamericano (Lumet, Altman, Cassavetes, etc.) y más profundamente por el neorrealismo italiano, no tenía retorno⁴⁴³. Era necesario crear nuevas relaciones del cine con el pensamiento.

Ya dentro del marco de los estudios sobre el cine de la imagen-movimiento Deleuze se había encontrado con un extraño grupo de cineastas que habían explorado una vía alternativa tanto a la del cine soviético como a la del expresionismo alemán: se trata de los autores de la abstracción lírica. El estudio de esta corriente trae una serie de problemas completamente nuevos en el marco del estudio de la imagen-movimiento. Son los autores que, dentro del marco del cine clásico (pero muchos de ellos ya dentro del cine moderno), realizaron una exploración del ámbito de lo que Deleuze llama la imagen-afección. Dentro del esquema de la imagen-movimiento, la imagen-afección ocupa un lugar ambiguo, pero perfectamente determinado: es el momento intermedio en el movimiento que va de la percepción a la acción. En el esquema del régimen de totalidad orgánica del cine clásico, normalmente el héroe tiene una percepción de la situación, se ve afectado por ella, y reacciona en consecuencia. Es el típico esquema del cine de la imagen acción. Como vemos, en dicho esquema también hay imágenes-percepción e imágenes-afección, pero sobre todo esta última opera como un simple pasaje en el que el personaje interioriza la situación y reacciona al desafío que ésta le impone. ¿Pero qué pasa cuando surge todo un grupo de autores que concentran su creación en el marco de la imagen-afección⁴⁴⁴? Significa que, de alguna manera, el lazo que une a la percepción con la acción se torna problemático. La acción correspondiente, si la hubiera, es ahora objeto de una *decisión espiritual*.

Pero no es sólo que el personaje haya perdido la capacidad de reaccionar, sino que la situación misma deja de tener las coordenadas actuales que constituyen el ámbito de la imagen-acción. Estos autores construyen, en el marco de la imagen-afección, un tipo de espacio que perdió las conexiones actuales para transformarse en *un espacio desconectado*, incluso muchas veces vacío. Pero estas palabras no deben ser tomadas al pie de la letra. Son el aspecto negativo de una nueva situación que requiere una determinación ontológica positiva. De hecho, estos espacios están siempre llenos, sólo que no en el sentido en que una situación actual estaría llena de cosas y personas. Lo que aparece cuando las conexiones actuales caen es todo un espacio pleno de afectos y cualidades no encarnados, espacios que pueden ser amenazantes, angustiantes, o cargados de una extraña espiritualidad, aún cuando desde una mirada superficial puedan parecer vacíos. Pasamos de un estado de cosas con sus coordenadas reales, al espacio de los afectos no encarnados, entidades separadas que se conectan en conjunciones virtuales. Deleuze los llama "*espacios cualesquiera*"⁴⁴⁵. Gran parte del cine moderno se desarrollará en este tipo de espacios, determinado tanto por razones internas al cine, a partir de ciertos autores que tuvieron que explorar el ámbito de la imagen-afección y los

⁴⁴³ Para la crisis de la imagen-acción en el cine norteamericano, cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1987, cap. 12, apartado 2. Para la profundización y superación de esta crisis en el neorrealismo italiano, cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, cap. 1.

⁴⁴⁴ Esto no significa, por supuesto, que en este cine no haya imágenes-acción, imágenes-percepción y otros tipos de imagen. Es sólo que, dentro del esquema de la imagen-movimiento, la dominante de la composición en el montaje pasa en estos casos por el predominio de la imagen-afección.

⁴⁴⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 159 y ss.

distintos tipos de imagen-tiempo, pero también determinado por razones externas. Es que después de la guerra, este tipo de espacios proliferó en una Europa en ruinas. Por todas partes se multiplicaron espacios con ruinas amontonadas, viejos puertos caídos en desuso, espacios industriales, edificios a medio construir, etc. Los nuevos cines aprovecharían este tipo de espacios de múltiples maneras, cada autor y cada corriente creando sus propios procedimientos.

De todas formas, los espacios en ruinas disponibles en el exterior de los estudios son sólo un tipo posible de “espacios cualesquiera”. Los autores de la abstracción lírica (principalmente Sternberg, Bresson y Dreyer) supieron construir espacios afectivos sin necesidad de dichos exteriores, y algunos incluso lo hicieron antes de la guerra. Su procedimiento implicaba principalmente un juego del blanco con la luz, que Deleuze contrapone al procedimiento expresionista, que contó quizás con los primeros espacios cualesquiera de la historia del cine a partir del choque de la luz con las tinieblas⁴⁴⁶. Tampoco las sombras cumplen aquí el mismo rol que en el expresionismo, en donde extendían el espacio concreto hasta lo ilimitado. Ahora, las sombras, en su relación con el blanco, expresan una alternativa entre el estado de cosas y la virtualidad que lo supera. Entonces, la composición del espacio ya no tendrá el matiz de conflicto típicamente expresionista (conflicto entre la luz y las tinieblas, entre el bien y el mal metafísicos), sino el de una composición enladrillada que puede pasar por todos los tonos del gris en función de la luz que se propaga. Así, por ejemplo, al comienzo de *La palabra* (*Ordet*, 1955) de Dreyer, vemos al personaje que se cree Jesucristo dando su propia versión del discurso de la montaña, y el espacio en el que está parado va atravesando todas las tonalidades del gris hasta confundirse con la claridad del cielo. O bien, en Sternberg, el procedimiento se logra multiplicando los tules y todo tipo de transparencias colgantes, que permiten jugar con distintas intensidades lumínicas, deteniendo parte de la luz, pero también dejando que se difunda por el espacio según distintas tonalidades en las que siempre se trata de llegar al blanco (aún en el policial negro *Macao* –1952–, en el que los distintos tonos sombríos y grisáceos culminan en el blanco de los trajes de los protagonistas).

Al mismo tiempo, el espíritu del personaje tampoco se haya atrapado en un conflicto sino en una alternativa. Y esta alternativa no será fruto de una lucha sino de una *elección*. Tenemos por un lado la alternancia blanco-negro, y a veces el gris como punto de indiscernibilidad. Muchas veces la alternancia se produce entre imágenes o dentro de la misma imagen. Por ejemplo, en *Mouchette* (1967), de Bresson, vemos la historia de una niña cuya alternativa se verá capturada entre la noche tormentosa en la que se hace amante del criminal y la luz del día en la que debe acomodarse a la dura disciplina impuesta por el padre, por la escuela y por el trabajo. Este ejemplo sirve para ver que, pese a las apariencias, no necesariamente el blanco es la mejor opción. Es que la alternativa del espíritu no se corresponde con los términos en pugna, aunque éstos le sirvan de base. En realidad, la alternativa recae sobre el modo de existencia de la persona que elige. Y, en rigor, los valores del blanco, el negro y el gris, no son muy distintos entre sí. Corresponden al estado de cosas tal como se da en el plano de lo actual. El blanco será el color de los representantes del bien (en *Pickpocket* –1959– de Bresson: el comisario, el amigo Jacques), el negro será el color del mal (los robos, sobre todo en el personaje del maestro de los trucos, que aparece siempre vestido de negro), y el gris, finalmente, será el tono de la *incertidumbre* (en un principio, éste iba a ser el título de *Pickpocket*).

⁴⁴⁶ El ejemplo clásico y más conocido que da Deleuze en este punto es *Nosferatu*, de Murnau, en donde es la sombra del vampiro la amenaza que tiñe el espacio de un terror metafísico que procede a partir de la desconexión de las coordenadas reales del espacio en el que transcurre el relato.

Ese tipo de espacio, en tanto se construye a partir de la alternancia del blanco con la luz y las sombras, va a implicar, por el lado del personaje, una teoría de la elección. Ya no se trata, como en el expresionismo, de una lucha de la luz contra las tinieblas, sino de una verdadera alternativa espiritual. Así, surgirá un extraño grupo de cineastas de inspiración religiosa y moral, cuya obra entra en relación directa con el problema filosófico de la elección, tal como fue tratado por Pascal y Kierkegaard. No se trata de un contenido filosófico de los filmes, sino de una estirpe de cineastas que con las herramientas propias del cine llegan a tratar un problema que resuena con una corriente subterránea de la historia de la filosofía, que se puede extender incluso hasta Sartre.

Al romperse los lazos que unen al hombre con el mundo, al caer la esperanza en una acción transformadora, el cine pasó también del viejo modelo del saber al de *un pensamiento fundado en la creencia*. Se trata, efectivamente, de *una nueva imagen del pensamiento*. Ya no se trata, como en el cine clásico, de la certeza de un saber acerca del hombre y del mundo. Con la crisis de la postguerra, la esperanza en la acción transformadora del hombre recibió un golpe de muerte, y todas las grandes declaraciones revolucionarias se revelaron como lo que eran: clichés, nada más que clichés. A partir de ahora, el nuevo cine, con su construcción de los espacios cualesquiera, debe devolvernos la creencia en el hombre y el mundo. Y lo hace justamente a partir de una decisión espiritual, más allá del bien y del mal. En el nuevo contexto, se trata de creer en la unión del hombre con el mundo, creer en ello como en lo imposible. De ahí la inspiración profundamente kierkegaardiana que Deleuze explora en autores como Dreyer, Rohmer y Bresson.

En efecto, ya en el segundo tomo de *O lo uno o lo otro*, Kierkegaard desarrolla una teoría de la elección que será fundamental en el resto de su obra. Allí expone un concepto de elección en el que, a pesar de la apariencia concreta que pueda tomar, no se elige entre dos términos externos al hombre que elige, sino que se elige un determinado modo de existencia del que elige. Al mismo tiempo, según este filósofo no se elige entre el bien y el mal, sino que primeramente se elige la posibilidad de elegir entre el bien o el mal. Esto es lo que determina la diferencia entre la elección ética y la estética. Esta última no es el mal, sino la indiferencia que cree que no tiene nada que elegir. El hombre que se elige a sí mismo de modo absoluto, y que al mismo tiempo elige lo absoluto que le sirve de fundamento, es el único que realiza la verdadera elección⁴⁴⁷. Deleuze cita también el pensamiento pascaliano en cuanto a la apuesta por la existencia de Dios. De la misma manera que en la elección kierkegaardiana entre lo ético y lo estético, aquí no se trata de la existencia concreta de Dios, sino del modo de existencia del que elige. Para Pascal, no implica la misma existencia aquel que apuesta por la existencia de Dios que aquel que prefiere no creer, o que aquel que decide no apostar (el escéptico). Estos dos últimos son, en realidad, los modos falsos de la elección, ya que, según estos pensadores, de lo que se trata en el fondo es de elegir la elección o no elegirla. De todas maneras, se está eligiendo, consciente o inconscientemente. La elección se da entre el modo de existencia de aquel que elige a condición de no saberlo y aquel que sabe que se trata de elegir. Se trata entonces de diferenciar el modo de existencia de aquél que cree en Dios del que no lo hace o que se abstiene de emitir juicio. A Pascal no le interesa en este punto demostrar la existencia de Dios, sino mostrar que, en última instancia, se trata de una elección moral. Según Pascal, sólo el que elige creer, aún cuando no sea posible demostrar nada, es el que realiza la verdadera

⁴⁴⁷ Cf. Kierkegaard, Soren, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, Madrid, Trotta, 2007, pp. 154 y sigs. La teoría de la elección es fundamental en toda la obra kierkegaardiana. Aquí nos limitamos, evidentemente, a los aspectos relevantes para el desarrollo deleuziano.

elección, el que elige elegir. El resto, sólo elige a condición de creer que no hay nada que elegir. Sartre nos da la versión atea de esta cuestión. Seguimos también pensando que elegir no es elegir entre los elementos sino entre los modos de existencia del que elige, y que hay elecciones que sólo podrán hacerse bajo la condición de creer que no se puede elegir, que no hay opción. Al mismo tiempo, una vez que se toma conciencia de que se trata de elegir habrá elecciones que ya no podrán hacerse: justamente, aquellas que se toman a condición de no saber que se está eligiendo. Y ahí Deleuze cita en sus clases un texto que Sartre publica en el diario *Le Figaro*, que es como una bomba lanzada a la población francesa. Dice: “Nunca hemos sido tan libres como durante la ocupación”⁴⁴⁸. Lo que les está diciendo a los franceses es: “Ustedes, en ese momento elegían: resistencia o colaboración”. Claro que uno siempre puede decir que no tenía otra opción. Pero es evidente que ser colaborador de la ocupación nazi o no serlo tiene que ser, en algún momento, consciente o inconscientemente, objeto de una elección. Se trata claramente de una elección, pero es una elección que sólo se puede hacer a condición de decir “yo no lo elegí”.

¿De qué se trata, entonces, en la elección? Se trata de elegir entre dos modos de existencia: el modo de la verdadera elección, del que elige elegir, y el modo del que cree que no tiene opción o que elige la falsa elección (por un término exterior, sin ser consciente de que elige un determinado modo de existencia). Entonces se elige de hecho entre la elección y la no elección, la no-elección misma es una elección, puesto que es la forma de la elección la que se opera cuando se cree que no se tiene elección. No es necesario, con todo, limitar este pensamiento a elecciones extremas del tipo “creer en Dios”, “colaborar o no con los nazis”. La vida está plagada de decisiones que implican modos de existencia, y plagada de momentos en los que creemos que no tenemos opción o que no hay nada que elegir. Según este extraño moralismo extremo, se trata de ser conscientes de que, en todo caso, *siempre estamos eligiendo*.

Entonces, volviendo al cine, tenemos todo este tipo de personajes que representan distintos modos de existencia y que se caracterizan por un cierto tono de gris, blanco o negro. Ahora bien, aquellos personajes que vimos someramente en *Pickpocket* son justamente los que eligen un modo de existencia sin saber que eligen. El hombre blanco del bien elige en virtud de leyes morales incuestionables, que se le imponen como mandato (cree que no elige); el hombre del mal realiza los robos creyendo que no tiene alternativa (comienza como un hobby y luego se transforma en su medio de vida, como si realmente nunca lo hubiera elegido). Podríamos decir que el protagonista de este film se encuentra entre el gris de la incertidumbre y el negro del mal, mientras que es el blanco de la ley que lo persigue para encamilarlo. Por eso estos tres tipos de personajes forman parte de la falsa elección, aquella que se hace a condición de no saber que se elige. Así, más allá del blanco y el negro, la verdadera elección, que será una elección espiritual, no pasa por elegir el bien o el mal, sino por la elección de la Luz, por el modo de existencia de aquel que elige elegir, en un elemento lumínico más allá del bien y de mal. Es lo que aparece evidentemente hacia el final de *La palabra* de Dreyer, probablemente el único cineasta que fue capaz de filmar un verdadero milagro. A partir de ese momento culminante, entendemos porqué a lo largo de toda la película el rostro de Inger aparecía siempre iluminado, la mayoría de las veces de forma casi accidental. Pero una vez terminada la película, esa iluminación revela todo su sentido, ya que Inger encarna una existencia casi santa. Del mismo modo,

⁴⁴⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *Cours Vincennes - 17/05/1983*, versión en español en www.webdeleuze.com (link directo: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=205&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=3>)

cuando Johannes ve la luz de un auto atravesar la habitación elige creer que se trata de la presencia de la muerte, mientras todos se burlan de su torpe confusión. Sin embargo, ¿no era efectivamente la muerte la que se estaba presentando en ese momento? Tanto en Dreyer como en Kierkegaard, se trata de poner en escena al individuo de la elección verdadera, aquel que, como vimos, al elegirse a sí mismo, a su capacidad de elegir, elige al mismo tiempo al Poder que le sirve de fundamento (es decir, Dios). En *La palabra*, se trata de Inger y de Johannes, pero también, por supuesto, hay que mencionar a la *Juana de Arco* del gran clásico de 1927, del mismo autor. Se trata, en todos los casos, de personajes que eligen la creencia y el sacrificio contra todos los obstáculos puestos por el mundo establecido del bien y el orden. Éstos son los personajes del *afecto puro*, ya que los anteriores vivían el afecto sólo en tanto encarnado en un estado de cosas, mientras que éstos, los personajes de la verdadera elección, viven el afecto como pura potencia, imposible de ser demostrado en el estado de cosas actual. Es un moralismo extremo que, justamente por ello, cuestiona las bases de la moral tradicional⁴⁴⁹. Lo importante de esta elección radica en que sólo después del sacrificio que implica (elegir la luz, sacrificando el blanco, negro y gris mundanos), se supone que todo nos será restituido, tal como sucede con el Abraham de Kierkegaard, quien sacrifica a su hijo en virtud de una fe imposible, hiperbólica; ese hijo que luego le es devuelto.

Tenemos ahora la posibilidad de trazar el recorrido de esta historia de la abstracción lírica: partimos primero de un estado de cosas tal que está constituido por la alternancia blanco-negro-gris. El blanco señala nuestro deber, el negro nuestra impotencia y el gris nuestra incertidumbre. El paso siguiente consiste en elevarnos hasta la alternativa espiritual, que implica dos posibilidades: la primera consiste en la elección inconciente entre estos tres valores de los blanco, lo negro y lo gris (la elección que se hace creyendo que no se tiene elección); pero por otro lado, la verdadera elección es una decisión conciente que elige la luz espiritual o la elección de la elección. Una vez hecha, esta elección nos lo devuelve todo: el blanco, pero éste ya no aprisiona la luz, el negro que ya no detiene lo blanco, y el gris, que deja de ser incertidumbre. Así, Deleuze dirá que hemos pasado de un espacio a otro sin movernos del lugar en tanto estado de cosas actual⁴⁵⁰. Hemos alcanzado el espacio espiritual, la cuarta y quinta dimensión de las que hablaba Dreyer, donde lo que elegimos no se distingue de la elección misma. Nos movemos así del espacio físico al espacio espiritual. Pero el segundo no es otro que el mismo lugar, pero en tanto ha encontrado una apertura espiritual que supera los límites impuestos por el estado de cosas. Así, el espacio se ha transformado en “espacio cualquiera” idéntico a la potencia del espíritu, en un pensamiento del cine que no permite distinguir qué corresponde a la forma y qué al contenido. Ya que el tema de la elección sólo es posible a partir de esta aventura de la luz con el blanco, al mismo tiempo que, en Dreyer, tiene que ver con la abolición de la tercera dimensión a favor de una cuarta y quinta dimensiones, del tiempo y del espíritu, más allá del espacio concreto y transformando a éste en “espacio cualquiera” (este es el sentido de la famosa *planitud* de la imagen dreyeriana, fácilmente perceptible, sobre todo en *La palabra*).

⁴⁴⁹ Nuevamente resuenan aquí los ecos del Kierkegaard de *Temor y temblor*, ya que en el caso de Abraham, el salto de la fe implica un cuestionamiento del estadio ético encarnado en la moral que rige el mundo histórico, temporal (en contraposición a lo eterno, siguiendo el lenguaje del danés). “La moral es como tal lo general, y bajo este título lo que es aplicable a todos; lo cual puede expresarse todavía desde otro punto de vista diciendo que es aplicable a cada instante” (Kierkegaard, Soren, *Temor y temblor*, traducción de Jaime Grinberg, Losada, Buenos Aires, 2004, p. 61). Y luego: “la fe es la paradoja según la cual el Individuo está por encima de lo general” (*Ibid.*, p. 62).

⁴⁵⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1987, p. 170.

Cuando, en el capítulo siete de *La imagen-tiempo*, Deleuze explore la constitución de un campo problemático en el cine moderno, volverá sobre estos autores para profundizar esta teoría de la elección que sirve de sutil salida al problema de la crisis de los viejos esquemas (crisis de la imagen acción, crisis de la experiencia en el mundo contemporáneo). Ligando la cuestión de la elección que nos devuelve la fe en el mundo con el concepto de *problema*, la cuestión adquiere una nueva dimensión. Se trata, a partir de la construcción del espacio cualquiera, de arribar al trazado de un *problema*, a sus condiciones, en el marco de una situación en la que se hace imposible reaccionar, ya que el lazo que une al hombre con el mundo está roto. Y la determinación del *problema* en un espacio semejante va de la mano de una *elección*, ya que el problema no trae consigo una solución unívoca. Estamos realmente ante un cine de pensamiento, en el que la concatenación del pensamiento sustituye al encadenamiento sensoriomotor de la imagen acción clásica. Y en el caso de los autores que venimos desarrollando, se trata de un pensamiento que se confunde con la elección en el marco del nuevo problema trazado. Tanto para Dreyer, como para Bresson y Rohmer, pensar es elegir, en tanto se concibe a la potencia del pensamiento en conjunción con la elección como determinación de lo indeterminable (la creencia en el mundo).

Pero aún falta una determinación más para hacer de la teoría de la elección una verdadera respuesta al problema de la imagen del pensamiento. Y es que en esta elección hiperbólica en la que se juega el modo de existencia de quien elige, se trata de una relación con el *afuera*. Esta relación determinará en definitiva la posibilidad de plantear un verdadero *problema*, de la misma manera en que un pensamiento solo puede ser planteado a partir del choque con un impensado⁴⁵¹. “Este *afuera* del problema no se reduce más a la exterioridad del mundo físico que a la interioridad psicológica de un yo pensante”⁴⁵². Tanto la exterioridad del mundo como la interioridad del yo remiten a estados de cosas actuales que no son más que una solución posible (actualización) de un problema que los excede. Por eso en este punto es importante diferenciar claramente entre el afuera y el exterior (confundirlo con el interior psicológico es más difícil). El *afuera* no remite a las cosas o al espacio de un mundo exterior a un sujeto pensado como interioridad, sino a una *potencia disociadora* que impide una clausura del mundo de las cosas y las personas en conjuntos cerrados. Y será ese elemento de *afuera* el que rompa con la tranquila situación sensoriomotriz provocando la crisis de la imagen acción y el surgimiento de la nueva imagen, con el planteamiento de nuevos problemas para el pensamiento.

Esta cuestión de la relación del problema con un afuera que lo determina en conjunción con una teoría de la elección es uno de los aportes más importantes de la investigación del cine en la obra deleuziana. El ejemplo más claro que tenemos de la cuestión del problema y su relación con el afuera llevada al cine es *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini. En esta obra vemos cómo la existencia tranquila de una típica familia burguesa se ve trastornada por la llegada de un personaje venido del exterior. Allí donde cada miembro de la familia contaba con una serie de hábitos que determinaban su existencia sin plantear mayores inconvenientes, el encuentro con este extranjero implica un acontecimiento que lleva a cada uno hasta el límite de lo que puede tolerar (ya sea por exceso de placer o de dolor, aunque en todos los casos es el sexo lo que funciona como elemento de choque). Así, este enviado del afuera produce un quiebre en los esquemas de cada personaje, transformándolos en los distintos casos

⁴⁵¹ Cf. Etchegaray, R., et alia, Informe final de la investigación A-155 *Una filosofía intempestiva*, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM, 2013, Capítulo 1. 2. Los problemas de la filosofía.

⁴⁵² Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 233.

de un problema que excede su actualización en los conflictos concretos que vemos. Aquel extraño personaje, el enviado del afuera, determina el desarrollo del film yendo de un personaje a otro, provocando en cada uno el nacimiento de la momia que ya no puede reaccionar a la situación, pero que por ello mismo se ve enfrentada a la potencia del afuera que hace nacer en él al “autómata espiritual” como nueva figura de pensamiento. La llegada del extranjero constituye, entonces, el acontecimiento a partir del cual se desencadenan una serie de acontecimientos que no hacen otra cosa que desplegar las condiciones de un problema, empujando a cada personaje hacia una fuga irresistible, ya sea a partir del éxtasis sexual, la animalización, la parálisis o el delirio místico (casos que va desarrollando la película uno por uno a partir de cada miembro de la familia).

De todas formas, si bien privilegiado, el de Pasolini no deja de ser un ejemplo más. Otro caso que vale la pena destacar es el de Kurosawa, quien no deja de plasmar personajes que todo el tiempo se preguntan por el problema que subyace a la situación, lo que no implica una carencia en la acción. Este problema se encuentra en toda la obra del autor japonés, pero se puede ver desarrollado con particular intensidad en *Los siete samurais* (1954). Allí, al mismo tiempo que se desarrollan los distintos enfrentamientos y se elaboran las estrategias de lucha, es como si los héroes estuvieran en realidad captados por un problema más profundo: no ya qué hacer para enfrentar al enemigo (lo que remite a un *saber* acerca de la situación actual y que los samurais manejan con innegable destreza), sino qué significa ser un samurai en este mundo. Pregunta que remite al quiebre del nexo que une al hombre con el mundo y que en última instancia implica más a una creencia que a un saber, ya que la pregunta es literalmente imposible de contestar. Pero justamente la creencia es lo que les falta a estos viejos guerreros. Se sienten inútiles, en un mundo que ya no los necesita. Ese es su problema, que insiste más allá de la situación en la que se desarrolla la acción. Las imágenes de la lluvia de Kurosawa podrían tener ese sentido: se trata de la insistencia del problema que no deja de azotar el espacio⁴⁵³. Pero por supuesto, este procedimiento sólo es válido para él (no alcanza con filmar la lluvia para plantear un problema). Habría que investigar la forma en que cada cineasta determina sus propios procedimientos para lograr ese objetivo (también en este sentido se podría analizar, por ejemplo, la profundidad de campo en Welles, la plenitud de la imagen en Dreyer, los espacios topológicos de Resnais, etc.). Lo que hay que retener es esta relación con el afuera en tanto surgimiento de un problema que excede el estado de cosas actual, y que interpela (arrastra) a los personajes y al espacio en el que se mueven hacia coordenadas totalmente distintas. Y esta exposición a la violencia del afuera como aquello que fuerza a pensar determinará necesariamente una nueva relación del personaje con el mundo que lo rodea.

Es que “lo que caracteriza al problema es que es inseparable de una elección”⁴⁵⁴. Decíamos que para Dreyer, Bresson y Rohmer, pensar es lo mismo que elegir. Ahora vemos que la elección a su vez se plantea en el marco de un problema que subyace a la

⁴⁵³ Aunque en el capítulo 7 de *La imagen-tiempo* el ejemplo de Kurosawa no se desarrolla en profundidad, Deleuze vuelve sobre él en más de una oportunidad. Cf. Deleuze, Gilles, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975 – 1995)*, traducción de José Luis Pardo, Pre-textos, Valencia, 2007, p. 284. Allí se encuentra el desarrollo más acabado de esta cuestión a partir de la relación entre cine y literatura, que permite pensar el nacimiento de un nuevo personaje tan potente como el vidente neorrealista. Se trata del *idiota*, figura que el cineasta japonés comparte con Dostoyevski, y que no es otro que aquel que, dentro de una situación dada, no deja de preguntarse por un problema más profundo que lo aqueja. La frase de *Teorema* que cita Deleuze es particularmente aplicable al cine de Kurosawa: “me acosa una pregunta a la que no puedo responder” (Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 234. El ejemplo de Kurosawa aparece en el párrafo siguiente).

⁴⁵⁴ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 236.

situación y que se produce como relación con un afuera que la anima (aquello que fuerza a pensar, la necesidad, o el hecho de que todavía no pensamos). Ya era así, de algún modo, en *Diferencia y repetición*, donde resolver el problema consistía en “engendrar las discontinuidades sobre el fondo de una continuidad que funciona como Idea”⁴⁵⁵. Reconstituir ese fondo de continuidad (la Idea) en filosofía es permanecer atentos al problema que subyacen a todo planteo, más allá de las proposiciones que lo encarnan. Pero resolver ese problema es en cada caso una *elección*, en el sentido en que necesariamente se elige una de las líneas posibles en detrimento de otras, o bien se explora más de una sucesivamente. Este último es el caso de *Teorema*, de Pasolini, como ya se vio. De modo que leyendo retrospectivamente los capítulos tercero y cuarto de *Diferencia y repetición*, habiendo pasado por la teoría de la elección y el cine del pensamiento, vemos que el pensamiento acerca de la categoría de problema y su relación con la cuestión de la elección es también un tema que subyace a la determinación de una nueva imagen del pensamiento en las obras deleuzianas de los años 60⁴⁵⁶. Allí, con distintos matices, pero sin que cambie lo esencial, se determina la imagen clásica del pensamiento (aquella que subyace como presupuesto a lo largo de toda la historia de la filosofía, al menos en su línea hegemónica que va de Platón a Hegel) a partir de tres características fundamentales.

En primer lugar, se plantea una comunidad esencial, de derecho, entre el pensador y la verdad. Habría, según este postulado, una tendencia natural del pensamiento hacia lo verdadero, a la que el filósofo no haría más que serle fiel. La segunda característica, íntimamente relacionada con la determinación de lo verdadero como elemento del pensamiento, postula que esa facultad natural es constantemente desviada de la verdad por fuerzas externas que la inducen al error, a confundir lo falso con lo verdadero. Por último, el tercer postulado propone la necesidad de elaborar un método que evite justamente el influjo de esas fuerzas extrañas que nos inducen a equivocarnos. Esta última característica implica una decisión consciente, un control del pensador ejercido sobre sí mismo (aquí, como casi siempre, el ejemplo más claro es Descartes).

La nueva imagen del pensamiento, en cambio, pondrá en cuestión el elemento de lo verdadero como lo esencial a la filosofía. En efecto, contra la primera característica de la imagen clásica del pensamiento, Nietzsche postula una pregunta más radical: “¿por qué también la verdad a toda costa?”⁴⁵⁷. Se trata de la pregunta por el sentido de semejante búsqueda, y también por su valor, es decir, por el modo de existencia que implica. A partir de allí el elemento del pensamiento no será lo verdadero, sino la determinación del sentido y el valor de determinado fenómeno, la pregunta por el tipo de fuerzas que subyacen al mismo. Esto implica, como segunda característica, que la nueva imagen hará de lo involuntario (y no de la clarividencia de un método elegido concientemente) la característica fundamental del pensamiento. El filósofo no piensa por su buena voluntad y pensar no es el ejercicio natural de una facultad. Al contrario, el pensamiento sólo surge bajo la influencia de un choque, de una violencia que se ejerce sobre el pensamiento y lo obliga a ponerse en actividad. El enemigo del pensamiento deja de ser el error, y comienzan a ser las fuerzas de la opinión, de la costumbre, y del sentido común, que lo despojan de la posibilidad de plantear los verdaderos problemas,

⁴⁵⁵ Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 248.

⁴⁵⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, op. cit., tercera parte, capítulo 15; *Proust y los signos*, traducción de Francisco Monge, Anagrama, Barcelona, 1974, conclusión de la primera parte; Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, capítulo tercero.

⁴⁵⁷ Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 1997, p. 37.

que no son otros que los del sentido y el valor de las verdades que se nos proponen. Esto es, nuevamente, preguntarse por el modo de existencia que implican ciertas verdades, y por la posibilidad de plantear los verdaderos problemas, lo que, necesariamente, implicará nuevos modos de existencia. En esto consiste, como vimos, la verdadera elección (y no la falsa elección conciente que supone la elaboración de un método para evitar el error). Una elección que supone la apertura a un elemento esencialmente involuntario: el encuentro con lo que fuerza a pensar, es decir, con lo que introduce lo impensado en el corazón del pensamiento y lo fuerza a un ejercicio trascendente.

En el caso del cine de pensamiento que venimos analizando, “la identidad del pensamiento con la elección como determinación de lo indeterminable” se da “como el tema más elevado del film”⁴⁵⁸, es decir, también, como una continuidad que subyace (en tanto Idea que da sentido) a estas obras, más allá de los casos concretos de solución propuestos. Estos realizadores encuentran por su cuenta las condiciones de un problema que excede el estado de cosas que vemos, y que alienta el *pathos* de unos personajes que en cada decisión encuentran implicada la elección más profunda por un determinado modo de existencia. Ya lo vimos en Dreyer y Bresson. En Rohmer, de la misma manera, vemos una serie de personajes que parecen tener que elegir entre dos alternativas (una mujer debe elegir entre dos hombres, o viceversa) cuando en realidad se trata de una elección por el modo de existencia que implicaría elegir conscientemente, o creer que no hay nada que elegir, o que es imposible hacerlo (es el tema de los *Cuentos morales*). Y en la serie de las *Comedias y proverbios*, el tema gira muchas veces en torno al problema del matrimonio, es decir, a la elección por un estadio ético tal como sucede en Kierkegaard.

A partir de allí, se da para Deleuze una nueva concepción del Todo en el cine moderno, y el predominio de la unión entre las imágenes que daba unidad a la totalidad del film clásico da lugar a una importancia cada vez mayor al intervalo, al *intersticio* que separa las imágenes. Ya no se trata de un Todo que cambia a partir del movimiento de las imágenes, en un movimiento perpetuo de exteriorización del Todo en las partes e interiorización de las partes en el Todo. Esta era la concepción del cine clásico, según la cual el Todo era lo Abierto que no deja de cambiar y que daba una imagen indirecta del tiempo a partir del movimiento de las imágenes, según encadenamientos racionales. Ahora el Todo es el Afuera, como potencia que introduce lo impensado en el pensamiento, al tiempo que opera como una fuerza disociadora que impide una totalización orgánica a favor de una presentación directa del tiempo y el pensamiento en la imagen. De ahí el método del “*entre*” que Deleuze adjudica principalmente a Godard: se trata de enfrentar una imagen a otra, no ya desde el punto de vista de su asociación, sino de su diferenciación⁴⁵⁹. Contra el *uno-todo* de la representación orgánica, cada vez gana más importancia la conjunción “y”, que remite al espaciamento entre las imágenes como potencia del afuera.

De aquí surgen varias consecuencias: por un lado, cambia el estatuto del “fuera de campo”, ya que la imagen ya no remite a un exterior sino a lo que la diferencia de la imagen anterior, así como de la siguiente. En rigor, ya no hay fuera de campo, ya que no hay un exterior que remitiría al todo como lo abierto que cambia, sino que lo que hay es un afuera que introduce un vacío entre las imágenes. Por otro lado, una segunda consecuencia es el quiebre de lo que Eisenstein llamaba el monólogo interior, en la medida en que las imágenes ya no “armonizan” (recordemos que el cineasta soviético tenía una concepción del monólogo interior como unión de todas las imágenes no sólo a partir de la dominante, sino que remitía a un montaje que tuviera en cuenta los

⁴⁵⁸ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 237.

⁴⁵⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 240.

armónicos como otras dimensiones de la imagen, procedimiento que también fundaba la concepción de la metáfora en el cine –dos imágenes pueden funcionar como metáfora cuando sus armónicos coinciden–). Aquí no sólo se rompe la unidad del monólogo interior, sino que se hace imposible la metáfora, en tanto los armónicos de la imagen ya no forman series convergentes, sino tonalidades desencadenadas que sólo forman “acuerdos disonantes o cortes irracionales”⁴⁶⁰. El autor, los personajes y el mundo ya no forman una unidad y hacen imposible un *saber* claro y distinto. El cine moderno se basa en el quiebre de la unión del hombre con el mundo al mismo tiempo que produce el borramiento de cualquier totalización de las imágenes, en favor de un afuera que las separa. Así, no remite a un *saber* sino tan sólo a una *creencia*, que puede ser considerada, entonces, como una de las determinaciones posibles de la nueva imagen del pensamiento.

4. Conclusión

Del desarrollo de este trabajo se sigue que el cine no es, dentro de la obra deleuziana, un capítulo menor. Tampoco se trata de un abordaje limitado al campo disciplinar de la estética filosófica. Sin negar los aportes (incuestionables) que los dos tomos dedicados al séptimo arte suponen para la estética contemporánea, hemos preferido explorar esta parte de la filosofía de Deleuze desde el punto de vista de una teoría acerca del pensamiento. Desde esta perspectiva, los estudios sobre cine se pueden considerar como un capítulo más en la construcción de la noología deleuziana. Se trata de un desarrollo en tres actos, que hemos abordado a partir de la confrontación con tres de sus fuentes principales. Así, hemos visto que el pensamiento del cineasta Sergei Eisenstein está a la base de la teorización deleuziana de la imagen clásica del pensamiento, a partir de su teoría dialéctica del montaje. En un segundo momento, de la mano de Antonin Artaud, se plantea el problema de la crisis de esa imagen clásica del pensamiento a partir del concepto de “impoder”. Esta crisis, que supone la ruptura del modelo clásico basado en el saber, rompe al mismo tiempo con el lazo que une al hombre con el mundo de manera orgánica. Ahora bien, este resultado parcial puede resultar paralizante (de hecho el mismo Artaud abandonaría tempranamente su actividad cinematográfica). Es por eso que Deleuze da un paso más y ofrece, si se quiere, una respuesta kierkegaardiana al problema planteado desde una perspectiva artaudiana. Si el *saber* ya no es posible, si el objeto del pensamiento no es otro que su propio *impoder*, lo que el cine construye es un modelo de pensamiento basado en la *creencia*. Aquí es la teoría de la elección, elaborada por el filósofo danés en sus primeras obras, la que sirve de guía. Se trata entonces de tres figuras del pensamiento: el saber, el impoder y la creencia. A partir de ellas el cine interpela a la filosofía y permite su renovación. En efecto, al final del segundo tomo, Deleuze deja planteada la pregunta que ocupará su última obra importante: “siempre hay una hora, una hora precisa, en que ya no cabe preguntarse “¿qué es el cine?”, sino “¿qué es la filosofía?””⁴⁶¹. El presente artículo deja abierta la posibilidad de profundizar el estudio de la filosofía deleuziana del cine más allá del campo de los estudios cinematográficos, entendiendo que esta disciplina significó para Deleuze un campo de exploración que hecha luz sobre la propia práctica filosófica.

⁴⁶⁰ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 244.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 371.

CAPÍTULO 5

UNA NUEVA IMAGEN DEL PENSAMIENTO: TEATRO POSIBLE E IMPOSIBLE

1. Introducción

Las consideraciones surgidas de estas reflexiones tienen origen en un texto de G. Deleuze titulado “Un manifiesto menos” publicado en *Superposiciones* de 1979, junto al cual se encuentra compilado otro texto, *Ricardo III*, del director y escritor teatral italiano Carmelo Bene. Precisamente, a raíz de la concepción del teatro de éste último, Deleuze ofrece, tal vez más allá de él o superponiéndose con él, una serie de conceptos, que vinculados a su estética y a su ontología, permiten pensar en qué sentido sería posible entender hoy al teatro luego de las crisis ético-políticas y estéticas de las representaciones. Este trabajo también se apoya en algunos otros autores que han meditado acerca del hecho teatral en función de una *resistencia* ejercida a los clichés dominantes, a lo meramente doctrinario, al simple conflicto dramático preestablecido y a cierto lenguaje prefigurado, repetitivo y por cierto, letal para el arte, entre otras cuestiones. Tal es el caso de dramaturgos, directores y pensadores como Jerzy Grotowski, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, y Tadeusz Kantor.

El propósito de este capítulo es mostrar que la ruptura con el teatro de texto tradicional y con el de la representación orgánica no se debe a un simple tránsito vanguardista, sino que se corresponde con una posición estética, que a su vez se liga estrechamente a un pensamiento ético y político. En ese sentido, el problema de la representación también debe alinearse, por un lado, con el aire de época luego de los exterminios vividos en el siglo XX, en tanto emerge la pregunta por lo irrepresentable o el sinsentido, y por otro lado, con la propuesta deleuziana ya expuesta en *Diferencia y repetición* acerca de la dificultad de articular un verdadero pensamiento de la diferencia a partir del elemento de la representación, juntamente con el dilema que eso conlleva en relación con la concepción del tiempo. Por último, se sugieren algunas articulaciones entre el psicoanálisis de Lacan y el *acontecimiento* teatral en torno a las nociones de ver y mostrar.

Este capítulo se desarrollará siguiendo el orden esquemático que proponemos a continuación:

- La operación de sustracción. El teatro como no representación.
- El teatro como lengua minoritaria. Lo extranjero, lo extraño.
- Cierta problema de la ética en la estética.
- Tachar el vacío. Articulaciones entre el objeto escópico del psicoanálisis y el acontecimiento teatral.
- Articulación final.

2. La operación de sustracción. El teatro como no representación

Para Deleuze, el teatro es o debería ser una operación. Esta postura es la primera que se deja ver en “Un manifiesto menos”. El teatro no puede resolverse en la tríada: autor, actor, director, y mucho menos en la simple reproducción de un texto. El teatro hay que concebirlo como producción de operaciones. Y cuando Deleuze utiliza el verbo “operar”, inmediatamente indica que hay que comprenderlo como movimiento de sustracción. O sea, el teatro como operación implica sustraer una parte de la obra, de tal manera que ese procedimiento, en tanto creador, transforme los tiempos, los objetos, las

acciones y por supuesto a los actores, según el tipo de operación de que se trate. Tal efectucción dirá que es propia del proceder de Carmelo Bene y muestra un simple ejemplo. En *Romeo y Julieta*, Mercuzio muere rápidamente, sin embargo C. Bene, al operar sobre la obra de Shakespeare, hace que no llegue a morir, porque va a ser importante para el inicio de una nueva trama. Este tipo de intervenciones o amputaciones se sustentan sobre la idea de pasajes y superposiciones de lenguajes, de surgimientos expresivos inesperados que en cierto sentido pueden considerarse como independientes del texto propuesto, aunque sería más adecuado pensarlas como virtualidades que estaban implicadas en el texto, y que emergen con la operación sustractiva.

La experimentación teatral tiene que lograr “que las palabras cesen de hacer texto”. Uno se pregunta, hasta dónde es posible sustraer, y si bien se está planteando un recorte sobre una obra, en realidad no se sugiere que esta forma de construcción tenga que ver con parodiar textos o con enriquecer una literatura o con pretender quitar lo que es supuestamente incorrecto. Nada de estas cuestiones parece estar presente cuando Deleuze propone la idea de sustracción. No se trata de cantidades a sustraer, porque hasta se podría pensar en una sustracción casi total. Por lo tanto, el punto a descifrar en este procedimiento, que supone cierta estructura previa, es despojar todo aquello que se haya instalado como forma establecida previa e inamovible, sobre todo si dicha instalación continuamente se encuentra avalada desde hábitos estéticos dominantes y desde sentidos prefijados dados como válidos. Tanto lo preestablecido como la complejidad del cruce entre experimento y lenguajes posibles darán pie para abordar la cuestión de la “no representación”.

Si alguien adujera cierta irreverencia o falta de respeto por un autor y su obra, Deleuze se adelanta y comenta respecto a Bene: “Es un teatro–experimentación, que incluye más amor hacia Shakespeare que todos los comentarios sobre él”.⁴⁶² Con lo cual se está diciendo que no se trata ni de cualquier tipo de operación, ni una simple asociación libre que se puede disparar precisamente de modo arbitrario hacia cualquier lado, sino que se trata de algo quirúrgico, que nos pone frente a las sospechas que suscita el fenómeno de la representación. Por otra parte, no hay un procedimiento ingenuo sin que se pongan en juego en la sustracción pensamientos y hasta actitudes ético–políticas. En el caso de *Ricardo III*, por ejemplo, no es inocente que Bene haya sustraído de la escena nada menos que todo el mundo del sistema de la realeza y el principado. Pareciera incluso que esa sustracción podría ser calificada como excesiva. Sin embargo, es inadecuado sostener una calificación de cantidades o excesos cuando de producción reveladora o inesperada se trata. A partir de dicha ejecución, Bene puede hacer aparecer a las mujeres de la obra como las verdaderas artífices de la guerra, aunque no aparecen en primer plano en el texto original. En esa decisión de amputación como en otras, se abren las superposiciones que están en potencia en el texto, a modo de capas o virtualidades coexistentes. De allí que haya que insistir en este concepto de superposición, por cuanto una obra no sólo es lo que se ve sino todo lo que puede mostrarse en el atravesamiento de líneas posibles. Si se utiliza la noción de *potencia* es porque hay que enlazarla con una visión spinoziana de la misma, puesto que no se trata de ocultamientos secretos que el texto retiene previamente, sino de potencialidades surgidas a través de las pruebas e intervenciones.

Por lo tanto, la “no representación” se propone desde cierta imposibilidad que todo tratamiento textual sugiere. Esto es, la complejidad de las fuerzas intervinientes en una trama, las potencias a desarrollar, los lenguajes posibles según las actuaciones y

⁴⁶² Deleuze, G.-Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 78.

estilos, lo inesperado de cada *acontecimiento* ubican a la representación como un imposible. Sumado a lo cual, habrá que mencionar los problemas éticos sobre los que se puede girar y que serán retomados en el punto cuatro a raíz de un texto de Jacques Rancière. Pero en función de concebir a la escena como un laboratorio, a propósito y en conexión con todo lo aportado, por ejemplo, por Jerzy Grotowski en “*Hacia un teatro pobre*”, o lo aportado por Tadeusz Kantor, hay que decir que no se puede comprender la teatralidad desde formas rígidas que hay que reproducir ni de personajes estereotipados que hay que imitar. Por el contrario, la rebelión se produce no solo porque tales modelos han sido letales para el arte y estrictamente son modelos muertos que no conmueven en absoluto, sino porque la misma noción de representación desde un punto de vista filosófico, tanto en la estética como en la política, ha entrado en crisis según se postule como forma permanente y constante. La crisis remite entonces a la imposibilidad de fijar aquello que, como se ve, ofrece intensidades diversas y movibilidades expresivas abiertas, novedosas y disponibles al ejercicio de la intervención–sustracción. Pero también habrá que decir que se trata de una crisis ética, dado que la imposibilidad de representar, en el transcurso de las atrocidades del siglo XX, se refiere al problema de cómo abordar lo irrepresentable e incomprensible en relación al sufrimiento humano o cómo sostener una escena equiparándolo sin más al planteo de un conflicto que es llevado habitualmente hacia un despliegue de sentidos esperables, cuando en realidad el entramado final remite todo el tiempo a sinsentidos.

Es indudable que toda representación no puede no fallar, sobre todo si absurdamente se pretende representar lo inesperado o lo que aún no ha advenido y hay que suscitar. En ese sentido, dice Deleuze que “no se trata de un teatro de autor, ni de una crítica de autor”⁴⁶³. Supone otro proceso crítico y es que hay que romper con la idea clásica de representación entendida bajo la presunción de un tiempo pasado que hay que reproducir, porque imbricado en esa repetición hay un poder en juego, que es precisamente lo que la sustracción debe tener en cuenta. Justamente, lo que muestran los ejemplos apuntados, tanto el de Mercuzio en *Romeo y Julieta*, como el de la sustracción en el *Ricardo III* de Bene, es que desaparece el personaje entendido como un “yo” o desde cierta psicologización, aparecen fuerzas en puja y en fuga, aparecen variaciones y metamorfosis que transforman al acontecimiento teatral como una potencia en sí misma más que como representación de lo mismo. La fuerza reside inclusive en lo que ni el actor sabe que va a ocurrir y se deja sorprender. Por eso Deleuze sostiene:

El propio poder del teatro no es separable de la representación del poder en el teatro, aunque ésta sea una representación crítica. Ahora bien, C. Bene tiene otra concepción crítica. Cuando elige amputar los elementos de poder, no solamente cambia la materia teatral, sino también la forma del teatro, que deja de ser representación, al mismo tiempo que el actor deja de ser actor.⁴⁶⁴

Este enfoque que se le dio a la sustracción hay que conjugarlo, entonces, con el poder.

3. El teatro como lengua minoritaria. Lo extranjero, lo extraño

El punto anterior da motivos para interrogarse brevemente en qué sentido hay que entender la articulación entre la operación de sustracción con los elementos de poder y en qué sentido se hablará de una lengua posible para el teatro.

Respecto a la primera cuestión dice Deleuze sobre la originalidad del recorrido de

⁴⁶³ Deleuze, Gilles – Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 80.

⁴⁶⁴ Deleuze, Gilles – Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 80.

Bene que "... la sustracción de los elementos estables de poder, libera una nueva potencialidad de teatro, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio".⁴⁶⁵ Por lo tanto, se ve más claro que, además de lo dicho hasta aquí, hay que vincular la operación de sustracción con el poder implícito y establecido que un texto o escena conlleva. Y es en ese sentido que introduce la noción de lengua mayoritaria y lengua minoritaria que trasciende el hecho teatral.

Entonces, en este caso, cuando se habla de "lengua" no se hace referencia estrictamente a lo que entendemos por una estructura lingüística o un modo de articulación sintáctica o semántica determinada, sino al reconocimiento de un factor predominante por sobre otros. Con predominancia se quiere indicar elementos estables y reiterativos según un modo de producción habitual. Precisamente eso que hay que sustraer. Pero para poder comprender mejor hacia dónde se apunta con este dispositivo, hay que distinguir entre Historia y devenir. Deleuze cita concretamente a Bene al hacer alusión a la cuestión del tiempo. En una producción no hay llegadas, no hay final, al modo de la supresión de las causas finales spinoziana. Lo que hay, dice Bene, es todo lo que ocurre *en el medio*, en ese medio donde se producen excesos, rupturas, acontecimientos en tanto lo inesperado de la lengua. Todo ello se contrapone a lo dicho sobre la o las lenguas mayoritarias, que no necesariamente tienen que ver con el aspecto cuantitativo de las mayorías, sino más bien con la influencia que ejercen. Por lo tanto, a la inversa, lo minoritario es lo intempestivo que produce cortes en la construcción esperable y habitual. El devenir es la lengua propia de lo intempestivo, porque es todo lo que ocurre en ese medio incierto sin final, mientras que la Historia o el historicismo es propia de la lengua mayoritaria que organiza el tiempo, le da un sentido fijo y lo lanza a una repetición sin vida. El teatro debe llegar a ser una lengua minoritaria. Para ilustrarlo se cita textualmente a Bene:

...Goethe por ejemplo, no se lo puede ver fuera de la Alemania de su tiempo, o bien, si deja su tiempo, es para reunirse enseguida con lo eterno. Pero los verdaderos grandes autores son los menores, los intempestivos. Es el autor menor quien da las verdaderas obras maestras, el autor menor no interpreta su tiempo, el hombre no tiene un tiempo determinado, el tiempo depende del hombre.⁴⁶⁶

Se pueden apreciar dos operaciones opuestas. Hay un proceder doctrinario que produce una lengua mayor normativizante, donde el devenir se va cristalizando en cultura e Historia. Por el contrario, el trabajo minoritario lo que logra es desprender los devenires a la Historia o más precisamente contra ella y contra la cultura. Este es el valor que para Deleuze encarna un teatro como el de Bene. Frente a toda la expectativa normalizadora que suscitan las obras de Shakespeare, él logra una escritura minoritaria, sustrayéndose a los elementos de poder. Para ello habrá que reparar en el problema del planteamiento del conflicto como parte de la estructura y no como elemento de ruptura. Este tema será tocado en el punto siguiente.

Entonces, para concluir el abordaje de la construcción de la lengua propia de lo teatral, hay que considerar que las denominaciones "mayor" y "menor" también pueden entenderse en sentido amplio, es decir, advertir que hay lenguas "altas" y lenguas "bajas", que no aluden estrictamente un problema de clase pero tampoco parecen estar tan lejos. El foco está puesto en lo invariante. Ya se dijo que no necesariamente la lengua alta tiene que ver con las mayorías, más bien hay que pensar que la lengua mayoritaria es tal por el dominio que ejerce y la inmovilidad a la que ata. Mientras que

⁴⁶⁵ Deleuze, Gilles – Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 81.

⁴⁶⁶ Deleuze, Gilles – Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 83.

la lengua menor es aquella que provoca variaciones. Sólo en ese sentido se puede hablar de una lingüística propia frente a una lengua mayor como, por ejemplo, estructuras propias del francés o el alemán. Al respecto y en conexión con lo que se mencionará acerca del problema del conflicto en teatro, Bene afirma: “Los teatros franceses son museos de lo cotidiano, una repetición desconcertante y aburrida, porque en nombre de una lengua hablada y escrita, uno va a ver y a escuchar a la noche lo que escuchó y vio durante el día.”⁴⁶⁷

Más concretamente se expresa que las lenguas mayores son las lenguas del poder y a ello tendrá que oponerse mediante la sustracción la lengua menor. Pero una vuelta más nos mostrará que esa minoridad no es algo exterior, y de allí la idea de potencia mencionada anteriormente. Lo intempestivo es variación y negación de lo mayoritario, por lo tanto, no es ajeno. Es lo extraño que aparece en lo familiar, lo que Freud señalaba como lo siniestro. Si algo es extraño, o se presenta como lengua extranjera, no es porque se plantee una exterioridad, sino porque dentro de ella misma surge lo irreconocible. En ese sentido, desaparece el personaje y asistimos a los acontecimientos que se provocan en el actor y en la escena en general. No puede haber personaje dado que la idea de personaje se inscribe en la lógica mayoritaria, es decir en el reconocimiento de lo familiar, en la Historia como indicador temporal del poder, mientras que lo extraño surgido del propio hogar suprime esa estructura previsible. De alguna manera es la ruptura que propone Kafka en *La metamorfosis* cuando, dentro del seno familiar, Gregorio Samsa se convierte en insecto. No parece adecuado reducir ese hecho extraordinario de transformación ontológica que allí se plantea a un proceso psíquico delirante de un sujeto enfermo como se suele ver en algunas puestas.

5. Cierta problema de la ética en la estética

Suprimir los elementos estables y constantes porque pertenecen al uso mayor, tiene su explicación en el hecho apuntado sobre la necesidad de producir variabilidad, y tienen a su vez la apoyatura de despojarse del pasado rígido de la Historia, pero también hay que volver a acentuar el costado ético del mismo. La posición ética en la estética desde esta perspectiva no se presenta justamente como una disciplina previa a la creación que permite o prohíbe determinadas cosas o temas. Ser un extranjero en la propia lengua y de allí construir la propia lengua menor manifiesta un reconocimiento de la dominación ejercida por la lengua mayor. Deleuze, lo expresa de un modo original, mostrando como en el teatro hay que hacer irreconocible la propia lengua. “Tartamudear es en general, un trastorno del habla. Pero hacer tartamudear la lengua es otra historia. Es imponer a la lengua, a todos los elementos invariantes de la lengua, fonológicos, sintácticos, semánticos, el trabajo de la variación continua.”⁴⁶⁸ En otros pasajes habla de “hacer balbucear, cuchichear, volverla intensa”. Incluso estableciendo un paralelo con la afasia. Recordemos que la afasia es un trastorno del habla, y en realidad hay dos tipos bien marcados, aquellos trastornos en los que el sujeto sabe el significado de algo pero no puede expresar la palabra, y los trastornos en los que el sujeto expresa una palabra pero no puede decir su significado.

Retomando la cuestión ética, y articulando lo dicho acerca de la liberación de los elementos insistentes de poder como elección estética que no puede obviar o prescindir de una posición política, ya se había mencionado, en el tratamiento de *Ricardo III* en tanto paradigma de los entretejidos de las pujas de fuerza, cómo Bene, elige sustraer de la escena el esperable “aparato del Estado” para mostrar la construcción de una

⁴⁶⁷ Deleuze, G.-Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 84.

⁴⁶⁸ Deleuze, G.-Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 89.

verdadera “máquina de guerra, inseparablemente política y erótica”.

Se elimina, la representación del poder en las figuras del rey, los príncipes, etc. lo que constituye no sólo una operación contra la significación estable que esas figuras representan, sino que se va contra el poder del teatro mismo. Se está apuntando quizás al núcleo del problema ético y estético. El teatro concebido desde la lengua mayoritaria, impone conceptos donde incluso los supuestos conflictos dramáticos ya están normativizados de antemano al tiempo que también sus soluciones son invariantes restringidas. Esto, evidentemente, convierte al teatro en un juego sin consecuencias ni rupturas reales, pero a su vez lo dota de un gran poder de formación cultural dado que no se priva de las normas hacia sus espectadores que aguardan por ellas. Lo paradójico, es que esa normatividad aquí está presentada justamente como obturación de la que hay que liberarse. Contra ese poder es que se produce lo intempestivo y minoritario.

De alguna manera lo dicho se refleja notablemente en las reflexiones y en los trabajos propuestos por Jerzy Grotowski. En efecto, en sus términos, él distingue entre el actor santo y el actor cortesano, no porque se reduzcan a nominaciones o conductas morales en sentido habitual, sino porque sugieren una ruptura con el teatro tradicional que se apuntala en el espectáculo y no en el acontecimiento singular del actor. El actor cortesano está entregado a la escena prefabricada de emociones esperables y de ciertas destrezas que deberá mostrar como parte de un sistema acordado con los espectadores. El actor santo, entrenado en sus potencias corporales, debe despojarse de todo lo que no es lo propiamente teatral, no porque sea malo, sino porque eso fue inyectado culturalmente a modo de obstáculo, de elemento de poder sobre el mismo actor y de norma en detrimento del fin creador. De allí la idea del teatro pobre como despojo de lo que no hace falta ni importa, y la relación que tiene con la idea de sustracción. El actor:

Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras.⁴⁶⁹

Para concluir este pasaje por el plano ético-político, Deleuze no podía menos que mencionar a Bertolt Brecht. Si bien siempre se le reconoce un lugar destacado, en este caso Deleuze sostiene que la representación de conflictos y el mismo teatro popular no dejan de ser modos de representación. O sea, no implican una real salida del dominio de la representación. Bene sustituye la representación de los conflictos con la presencia de la variación, mientras que, si el teatro se subordina al conflicto dramático y a las oposiciones, eso es ya indicador de subordinación a la representación, porque los conflictos y, peor aún, sus resoluciones son productos institucionales, y todo vuelve a quedar envuelto en el teatro oficial. El conflicto es lo que la institución no sólo prevé sino que también controla. Deleuze va más lejos, porque en esos conflictos supuestamente jugados como revolucionarios, no encontramos sólo amos y esclavos como ruptura real, sino que los encontramos en un mismo sistema. De esta manera, por más conflicto que se plantee, se hace convivir, bajo cierto “consenso” diría Rancière, a amos ricos, amos pobres, esclavos ricos y esclavos pobres. Es absolutamente esclarecedor este punto que muestra cómo, a pesar de los esfuerzos revolucionarios, el dominio de la representación lleva implícito la permanencia en la subordinación.

A propósito del consenso y enlazando lo dicho con el problema de lo irrepresentable, de las imposibilidades y de las prohibiciones, Jacques Rancière trata muy profundamente el problema en *El malestar en la estética*, cuando aborda el giro

⁴⁶⁹ Grotowski, J. *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 1994, p. 29.

ético de la estética y de la política. En efecto, sugiere al comienzo, a modo de panorama actual con el que tendrá que vérselas la estética, que uno de los problemas es la disolución de las normas en los hechos y la identificación de todas las formas. O sea, la imposibilidad de distinguir corte alguno entre hecho y ley y la supresión de toda división. Precisamente, dirá Rancière casi irónicamente, que la división de la moral y el derecho tiene un nombre: se llama política. Sea el planteo operado por Hegel respecto a la división de la conciencia que se manifiesta dividida entre ley humana y ley divina, sea la posición más antigua de Antígona que encarna, según Lacan, lo irreductible al saber, y todos los resabios entre conciencias independientes y conciencias dependientes, la división siempre se presentó como lo medular de lo político y ruptura entre un hecho y una ley (también ruptura entre distintas leyes). Y la ley aquí no tiene la connotación de mera normatividad vigente instituida, sino que reviste el carácter de fundante de la política. Sin embargo, dice Rancière, asistimos paradójicamente a la supresión de toda división en nombre de lo verdaderamente político. El consenso pasa a ser una intervención por la cual todos forman una unidad o comunidad política. Se reduce el pueblo a población. El excluido “se hace incluir” como sujeto testigo de la injusticia, pero incluido como suplemento. Todo conflicto queda subsumido en la resolución común, si no ahora, a futuro. Lo que se presentaba como derechos humanos no reconocidos por el Estado, revelaban precisamente la división misma del derecho, sin embargo, surge la idea de derecho universal ligada a la idea de seguridad universal. Un ejército de intervención puede incursionar sobre un territorio aduciendo el derecho de seguridad y preservación del bien mundial. Tales intervenciones han sido hasta nominadas, por ejemplo, como “justicia infinita” o como “guerra sin fin contra el terror”, pero en realidad son nombres encubridores. Luego, solo resta dar un pequeño salto para constatar que la “justicia infinita” no sólo falla sino que revela su verdadero rostro atroz. En nombre de una organización racional se han cometido atrocidades, como el exterminio nazi, y que el arte, en tanto también racional, se ha visto frente al desafío de representar. ¿Cómo representar lo irrepresentable? ¿Cómo no caer en una lógica común consensuada y justificatoria? A su vez, aparecieron todo tipo de argumentos respecto a la prohibición de todo goce estético que se apoye en el exterminio.

Rancière formula dos posturas frente a lo irrepresentable que de alguna manera resignifica el concepto de “lo sublime” en Burke y en Kant: 1) Lo irrepresentable no imposibilita la ficción. 2) Hay una distancia insalvable entre presentación real y representación artística. Su postura sigue otra vía pero que parece cruzarse con la de Bene y Deleuze. La impotencia misma de la representación para Rancière no se juega en si se puede o no representar, se juega en la elección que se hace. Qué se decide mostrar, qué se elige construir bajo la condición de presentar en el fondo el sin sentido. En *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, hay “una forma de narración que gira entorno a un acontecimiento o a un personaje inaprensible y que se esfuerza en captar su secreto a riesgo de no encontrar sino la nada de la causa o la ausencia de sentido del secreto.”⁴⁷⁰

Para Rancière, también hay una ruptura con la representación, pero ello no supone lo irrepresentable, sino liberar las normas que prohibían representar el sufrimiento. Y es en ese sentido de despojo, de liberación de las lógicas verosímiles, que los caminos de Bene, Deleuze y Rancière se interceptan.

⁴⁷⁰ Rancière, J. *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Clave Intelectual, 2012, p. 111.

6. Tachar el vacío. Articulaciones entre el objeto escópico del psicoanálisis y el acontecimiento teatral

Lacan solía mencionar un ejemplo muy sugerente respecto al sujeto hablante y a la acción humana. Se refería simplemente a los potes o a los tarros. Al vacío que siempre los constituyen por más colmados que se encuentren:

... lo sustituible entre los tarros, es el vacío en torno al cual está hecho un tarro (...) la acción humana empezó cuando este vacío fue tachado, para llenarse con lo que constituirá el vacío del tarro de al lado, dicho de otra manera, cuando estar medio lleno es para un tarro lo mismo que estar medio vacío.⁴⁷¹

Y agrega:

En todas las culturas, se puede estar seguro de que una civilización está ya completa e instalada cuando se encuentra la primera cerámica (...) en esta vasija está todo. Con la vasija, basta, la relación del hombre con el objeto y con el deseo está allí entera, como algo sensible y que sobrevive.⁴⁷²

Desde los comienzos del psicoanálisis siempre se trató también de representaciones, pero inconscientes. De agujeros que hay que llenar y no se llenan, de vacíos que se tachan, de escenas que se repiten, y de segundos momentos que atraen elementos de momentos más originales o significantes que se desplazan, como en el caso de *La Carta robada* analizado por Lacan, dónde no importa tanto el contenido de la carta, que de hecho nunca se revela, sino la posesión de la misma. La posesión indica un lugar significativo, la misma carta cumple esa función, y al poseerla produce marcas y transferencias. Si el Ministro roba la carta a la reina, no roba sólo un objeto sino que roba también la posición de la reina. Es decir, es él quien quedará entonces en riesgo de ser mirado y descubierto, como lo estaba la reina anteriormente.

Cabe entonces aquí hacer algunas breves aclaraciones en función del tema que convoca. Desde el momento que el sujeto humano produce tachaduras al vacío es que ha ingresado al mundo del significante. Pero lo que hay que tener en cuenta es el vacío previo sobre el cual se despliegan las acciones y todo tipo de simulacros. Ese agujero adviene por ser hablantes y no antes. Lo Real en Lacan es lo que queda por fuera del lenguaje y por cierto es también irrepresentable, pero es lo que suscita la producción y el juego de los llenados.

Toda la crítica que Deleuze y Guattari despliegan en el *Anti-Edipo* se asienta sobre este punto, que por supuesto posee conexiones estrechas con lo trabajado anteriormente respecto a la confrontación con elementos de poder imbricados en la lengua y escritura mayoritarias. Es decir, se le critica al psicoanálisis, tal vez más al freudiano y a ciertos lacanianos que al de Lacan mismo, que la edipización del ser humano, lo simbólico por sobre los flujos potenciales constituyeron en realidad un aplastamiento del deseo. De alguna manera es el modo como entienden los procesos represivos en todo sentido, aún los que se derivarán y expresarán en las instituciones y aparatos del estado. Entonces los flujos y potencias son anteriores y lo que ha hecho el psicoanálisis, vía los elementos simbólicos dominantes, es de alguna manera ahogar o retener esos flujos o intensidades originales previas de los sujetos. Por lo tanto se trata de liberar esas fuerzas en cierta manera atrapadas en la rigidez simbólica de Edipo. Esa liberación sería un poco la tarea ética y política y está perfectamente en línea con lo trabajado respecto al teatro. Cuando Deleuze sostiene que Bene está produciendo lengua

⁴⁷¹ Lacan, J. *La Angustia*, Seminario X, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 202.

⁴⁷² Lacan, J. *La Angustia*, Seminario X, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 203.

minoritaria, se ha visto que se trata justamente de sustracciones y de liberaciones que hay que efectuar, de amputar los elementos de poder que están estereotipando la escena.

Ahora bien, una lectura atenta de Lacan, sobre todo después del *Seminario X* (1963) indica que el significante es mortificante. El sujeto humano no puede deshacerse de ese ingreso, ya ha tachado el vacío con sus marcas. Pero el vacío adviene por haberlo tachado y no antes. El silencio adviene por haber gritado. El deseo en Lacan adviene por ser hablantes. Es delicada la diferencia y delicada la explicación. La pulsión en el sujeto humano ya implica un atravesamiento del lenguaje. Estrictamente no existe el concepto de pulsión “pura”, o instinto puro, sino que no es sin objeto para Lacan, es pulsión en tanto ya se ha efectuado un atravesamiento simbólico y hay demanda. Demanda que implica un resto deseante, y por eso en Lacan el deseo no está ligado a puros instintos o intensidades que deben ser liberados. Ello no implica que no se experimente ese flujo y que no provoque efectos. Allí radica una concepción distinta del deseo. Es como si uno dijera, que se pueden distinguir los colores de la luz, pero lo que no se puede es separarlos.

Lacan reconoce esos flujos o intensidad en tanto Real pero estrictamente surgen con el atravesamiento. Como Freud, teme quedar al borde del biologicismo. La pura energía o flujo no puede recibir el honorable nombre de deseo. Si hay elementos a-significantes o pre-significantes, es porque se ha ingresado al significante, y es la experiencia del resto siempre perdido. De todos modos nada impide que en la escena haya flujos, movimientos, intensidades y velocidades. Pero el puro movimiento o intensidad diferencial puede quedarse en eso o agenciarse como signo.

Planteada la diferencia, hay que señalar que en Lacan todo el análisis también puede ser entendido como operaciones de sustracción de sentidos. Pero, no se podría, según lo dicho, desprenderse del significante como quien tira un objeto a la basura. Al igual que la intervención teatral, sobre la lengua mayoritaria, el sujeto puede operar y confrontar con los sentidos impuestos por el Otro, sólo que puede confrontar y desplazarse gracias a que es un sujeto hablante. Su crisis, caída o desaparición, que Lacan nombra con el verbo griego *afanisis*, se deben precisamente a los tropiezos de su constitución como portador de una lengua.

En relación al arte visual, puede ser interesante decir algo sobre la esquizia en la pulsión escópica⁴⁷³. En el *Seminario XI*, Lacan dice que el ojo cumple con la función de ver, pero la mirada es mostrar. De modo que, una cosa sería “ver” un espectáculo y otra cosa es lo que se muestra. El problema es que la mirada es lo que se elude, porque es lo que queda por fuera. El valor escópico de la mirada equivale al valor de una mancha.⁴⁷⁴ El sujeto no se reconoce en esa mancha, desaparece (*afanisis* del sujeto) porque lo que ocurre es que se le presenta su propia mirada. Lacan dice que se trata de un “viéndose ver”, el sujeto se conmueve, se excede en su comprensión. Es de alguna manera lo que ocurre en el sueño. El sueño muestra, pero no se ve, no es la ilusión del *Cógitio* cartesiano del saberse sino de un saber no sabiéndose. Se ve una escena o un cuadro, en el momento que el cuadro o la escena o un muñeco, muestra o mira, el sujeto por ser sujeto hablante se diluye en él, se pierde como objeto, se hace mancha en él. La mirada da cuenta del encuentro con lo Real, la mirada es desprendimiento del sujeto, es objeto *a*, “donde el sujeto viene a caer”. Por eso, vale aquí también la noción de irrepresentable, aún con más fuerza que la mera imposibilidad. Es inherente a la constitución del sujeto el desvanecimiento de su representación. De esta manera el

⁴⁷³ Este desarrollo valdría también como esquema subjetivo aún para un ciego.

⁴⁷⁴ Lacan trata el tema a propósito del mimetismo en los animales, que es interpretado no desde la adaptación, sino desde la fascinación que produce la mirada paralizante de un adversario como si se tratara de la propia mirada.

acontecimiento teatral no es cualquier experiencia estética, sino la experiencia de una conmoción, de lo que se muestra más allá de todo texto y sentido establecido.

Quienes, en materia teatral expresan más fielmente lo apuntado son Antonin Artaud y Tadeusz Kantor, entre otros. El primero lo expresa mediante una rebelión a las obras maestras en sintonía con Bene:

Uno de los motivos de la atmósfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio (...) es ese respeto por lo que ha sido escrito, formulado o pintado, y que hoy es forma, como si toda expresión no se agotara al fin y no alcanzara un punto donde es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo.⁴⁷⁵

Y Kantor, al referirse a la no-representación dentro de la experiencia que llamó “Teatro cero”, expresa: “El estado de no-representación es posible, cuando el actor se acerca a su propio estado personal y a su situación, cuando ignora y supera la ilusión (el texto) que sin cesar lo arrastra y lo amenaza.”⁴⁷⁶

7. Articulación final

Se podría concluir diciendo con Deleuze que la función anti-representativa del teatro como posibilidad en su imposibilidad, se concibe a partir de “la figura de la conciencia minoritaria, como potencialidad de cada uno. Convertir en presente y actual una potencialidad, es algo completamente diferente a representar un conflicto.”⁴⁷⁷

En ese sentido, el arte critica al poder, pero no puede constituirse sin contradicción en otro poder. Por eso, la conciencia minoritaria ubica al artista ligado a la potencia del devenir y no al poder. Hacer vacilar la lengua, hacerla tartamudear es precisamente un desvanecimiento del poder que había allí implícitamente. El teatro está atravesado por el poder, pero el ejercicio de sustracción y despojo lo ubican en una práctica minoritaria que rompe con la hegemonía de las lenguas mayoritarias.

Si no se da tal ruptura no se podría plantear el verdadero problema ético y político que se está jugando. La no-representación no es ni un esnobismo ni un impedimento impuesto por alguien. En todos los autores mencionados, es una toma de posición ética. En el caso de Deleuze, la variación debe desplazar a la rigidez de los sentidos dominantes, pero esas variaciones no pasan por los conflictos entre amos y esclavos o entre ricos y pobres, porque sea un esclavo rico o un amo pobre todo ese conflicto se sostiene dentro del seno del sistema mayoritario. Tampoco pasa por la Historia sino, por el contrario, por todo lo que escapa a la Historia. Lo que se sustrae, no es una maniobra más entre otras, es también traer el devenir de la Historia. La variación tiene que llegar no al conflicto que reitera los elementos mayoritarios, sino a la anti-Historia, a la etnia, más allá de la cultura establecida o pueblo normativizado. Sólo en ese sentido se advierte la función política del arte y del teatro, como potencialidad y como un devenir de cierta conciencia intempestiva.

La ética en el arte también se enfrenta a lo imposible de representar. Allí, según Rancière, cuando se está por ejemplo frente al sufrimiento de un exterminio real, se abren dos caminos, uno insalvable que imposibilita toda ficción debido a la atrocidad humana y otro que establece distancias pero que no imposibilita ni prohíbe la escena, aunque requiere hacer elecciones que eviten reproducir el sistema de poder al tiempo que se considere siempre la ausencia de causas y de justificaciones de esos exterminios.

⁴⁷⁵ Artaud, A. *El teatro y .su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 77.

⁴⁷⁶ Kantor, T. *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1987, p. 118.

⁴⁷⁷ Deleuze, Gilles – Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 98.

El teatro no es una práctica del ver o del espectáculo, como lo denuncia Grotowski, sino del mostrar. Es una práctica de despojo, de acallar lo que hace obstáculo enquistado en los clichés culturales dominantes, y de mostrar la propia mirada invertida. En el acontecimiento teatral, a diferencia de la empatía, el sujeto no se reconoce, se desvanece porque aparece lo extraño, lo extraño en lo familiar, el extranjero que es en su propia lengua. Por ser hablante puede tchar el vacío. De allí la conmoción no emocionante sino transformante y productora, y de allí las variantes inesperadas no para los personajes de la escena sino para los propios actores, no para el público sino para espectadores evanescentes.

CAPÍTULO 6

UNA NUEVA IMAGEN DEL PENSAMIENTO EN LA MUSICA: LA CREACIÓN ARMÓNICA COMO PROBLEMA ONTOLÓGICO, ESTÉTICO Y POLÍTICO

“SOMOS MÚSICA PURA”. ESBOZOS PARA TRES LÓGICAS ARMÓNICAS

Me llama la atención lo mucho que se ocupan de mi obra precisamente los *músicos* —parece que soy para ellos una especie de hombre de confianza⁴⁷⁸.

Un verde al lado de un rojo no da un marrón rojizo, como ocurre al mezclarlos, sino dos *notas vibrantes* [...] El color, en este arte, se hace esencialmente *musical*. En la catedral nos gusta percibir esta ordenación, traducción auditiva de nuestros pensamientos; el color es, en este sentido, polifonía, sinfonía⁴⁷⁹.

Y en un cuadro yo querría decir algo consolador como una *música*. Yo querría pintar hombres o mujeres con no sé qué eterno, cuyo símbolo en otros tiempos era la aureola, y que nosotros buscamos por la misma irradiación, por la *vibración* de los colores⁴⁸⁰.

1. Introducción al problema

Partimos de una serie de preguntas bajo la inspiración deleuzeana: ¿Cómo pensar el problema de la *creación* de la pura novedad (acontecimiento) sin caer ni en una teoría de la voluntad creadora, ni en la idea de ‘genio’, ni en un estudio de las ‘facultades’ del sujeto, ni en un despliegue histórico-dialéctico de las formas/contenidos, e incluso sin reactivar la vieja ‘máquina-interpretativa’⁴⁸¹ propia del análisis lingüístico-estructural (anclado en la posición significante, en la tríada edípica,

⁴⁷⁸ Nietzsche, F., carta del 20 de agosto de 1887.

⁴⁷⁹ Gauguin, P., carta del 8 de julio de 1885.

⁴⁸⁰ Van Gogh, V., carta del 1 de septiembre de 1888.

⁴⁸¹ Cf. Deleuze, G., *Derrames entre Capitalismo y Esquizofrenia* (trad. Equipo Editorial Cactus), Cactus; Bs. As.:2005; pp. 211-12: “En la maquina psicoanalítica el estrato que devora casi todo, en última instancia, es el estrato de *significación*. Según las normas de significancia del psicoanálisis, cualquier cosa que haga quiere decir algo. Noten ustedes que esto corresponde más a la relación conyugal actual que a los hechos de la infancia. En la relación conyugal ustedes tienen esa *máquina de interpretación*, esa máquina donde todo quiere decir algo: “¿Que quiere decir lo que ha hecho?”; “¿Vaya, no le ha gustado su sopa hoy! ¿Qué es lo que está pasando?”. *Se trata de la exclusión de todo derecho a la a-significancia*. Todo tiene una significación, no puede hacerse nada a-significante. Esta es la máquina de interpretación. [...] Realmente es igual a toda *máquina despótica*. Se trata del trazado de un real dominante en el que uno está subjetivado [...] ¿Y qué quiere decir hacerse un ‘cuerpo sin órganos’ *que funcione*? Quiere decir, evidentemente, hacerse uno que haya roto su *triple vendaje*, su triple ligadura, sus tres estratos; hacerse uno que, de cierta manera, haya roto con la organización del organismo, que de otra manera, haya roto con el ángulo de *significancia* y que de otra manera, se haya desubjetivado. En otras palabras, un cuerpo que sea “discretamente” el más depravado o el más desorganizado, a-significante y desubjetivado. Todo esto refiere evidentemente a lo que pasa sobre el ‘cuerpo sin órganos’, son tareas muy prácticas, que aquí no defino más que negativamente: “Maten en ustedes la interpretación”. *La máquina de interpretación es la aplicación del ángulo de significancia*”.

y en el inconsciente-teatro) tan propia del psicoanálisis, cuando intenta volcarse a analizar las obras de arte?⁴⁸² ¿Y cuál es la relación entre el acto creador (acontecimiento) y el *socius*, —y esta vez, sin caer en un análisis del arte como expresión de una *conciencia* de clase y de una posición de interés de clase, únicamente?

Entonces, ¿es posible pensar el problema del acontecimiento creador artístico desde la perspectiva de la *potencia*, —y, desde entonces, desde la perspectiva de la producción de agenciamientos colectivos de deseo (el inconsciente como fábrica), de posiciones de deseo (más allá de las posiciones ‘de interés’), de máquinas abstractas y de equipamientos colectivos que no son meramente significantes sino, especialmente, a-significantes, diagramáticos? Esta es la pregunta por la posibilidad de una *micro-física del Arte* que al mismo tiempo sea una *micro-política*. Creemos, siguiendo a Deleuze y Guattari, pero también a Foucault, que sólo desde esta perspectiva puede concebirse al Arte como una “máquina de guerra” intempestiva y posibilitadora de líneas de fuga creadoras de novedad. O dicho en otros términos y, una vez más, en forma de pregunta: ¿Cómo podría el arte activar “devenires-revolucionarios”⁴⁸³? ¿Cómo podría el arte volverse *bárbaro* —hacer visible y audible el Acontecimiento?

Intentaremos ir caminando estas preguntas en lo que sigue, sin la pretensión de dar respuesta a todas ellas, pero señalando en lo posible algunos “índices” maquínicos. Y puesto que el Arte nos conduce al ámbito de la percepción, de los afectos, de la acción, del movimiento, buscaremos indagar cuál es la relación posible entre lógicas de la percepción o ‘*lógicas armónicas*’ (equipamientos colectivos para los órganos sensibles del cuerpo), el deseo, la política, y la producción artística.

Partiremos de una triple tesis de la filosofía de Deleuze/Guattari: (a) el deseo y el pensamiento son lo mismo; (b) el deseo y lo social también; (c) el acontecimiento creador del Arte supone una doble economía-política (social y libidinal), y es por ello que puede devenir productor de realidad, nuevos mundos de posibles:

“Pensar y desear son la misma cosa [...] El deseo *es* pensamiento, *posición de deseo en el pensamiento*. [...] El deseo es constitutivo de su propio campo de immanencia, es decir constitutivo de las multiplicidades que lo pueblan”⁴⁸⁴.

⁴⁸² Cf. Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, traducción Equipo Editorial Cactus, Cactus, Buenos Aires, 2009, pp. 518-19: “Desde el momento en que miramos algo somos asaltados por los recuerdos, las asociaciones de ideas, las metáforas, las significaciones. Todo eso es lo mismo, es como un grupo de sombras que nos impiden ver. Ya tenemos en la cabeza: “¿Qué significa, a qué se parece, qué nos recuerda?” En efecto, es nuestra triste condición. [...] Y todos somos esas personas, si no prestamos atención. Eso nos destruye completamente. [...] Y Robbe-Grillet lanza entonces su gran ataque contra las significaciones, las metáforas, etc. Y piensa que a pesar de todo, habida cuenta de todo, *el ojo* es relativamente el órgano más apto para *sacudir el aparato de metáforas, de las significaciones, de las asociaciones de ideas*”.

⁴⁸³ Cf. Deleuze, G., *Op. cit.*, p. 524: “Hace falta un arte que tenga su propia acción en sí mismo, es decir, que produciendo imágenes literalmente *inauditas* (para el caso de las imágenes *sonoras* y de las imágenes *visuales*), nos haga captar lo que es *intolerable*. [...] Va de suyo que un arte semejante, una producción consistente en producir imágenes que nos hacen ver lo intolerable y que suscitan en lo más profundo de nosotros el amor y la piedad, puede muy bien participar en una máquina revolucionaria, en la construcción de un movimiento revolucionario”. Cf. asimismo, Cf. Deleuze, G.-Guattari, F., *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. F. Monge), Paidós; Barcelona: 1995; p. 38: “El arte a menudo utiliza esta propiedad creando verdaderos fantasmas de grupo que *cortocircuitan la producción social* con una producción deseante, e introducen una función de *desarreglo en la reproducción* de máquinas técnicas. [...] Además, *la propia obra de arte es máquina deseante*. El artista amontona su tesoro para una próxima explosión, y es por ello por lo que encuentra que las destrucciones, verdaderamente, no llegan con la suficiente rapidez”.

⁴⁸⁴ Cf. Deleuze, G., *op. cit.*, 2005, pp. 183 y 187.

“Sólo hay el deseo y lo social, y nada más; *la producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas*. Incluso las formas más represivas y más mortíferas de la reproducción social son producidas por el deseo”⁴⁸⁵.

“*Si el deseo es productor, sólo puede serlo de realidad [...] No es el deseo el que se apoya sobre las necesidades, sino al contrario: son las necesidades las que se derivan del deseo*”⁴⁸⁶.

Así, nuestro horizonte argumental y analítico estará siempre marcado. Estudiaremos, siguiendo tres bloques de espacio-tiempo, la forma en que el poder y los poderes penetran el cuerpo, vampirizan y domestican el cuerpo, invisten los órganos más estéticos (el oído y el ojo), los enredan y entrampan en distintos *modos de percepción*, en distintas *lógicas armónicas* (históricas, materiales, concretas, y al mismo tiempo abstractas, moleculares), que operan como ‘máquinas abstractas’ y precisamente por eso pueden llegar a ser muchísimo más terribles y siniestras que lo que acontece en el plano de la ‘conciencia’ y de la ‘ideología’ (plano molar). Se trata, como dijimos, de un esbozo —siguiendo una especie de línea experimental.

2. Todo comienza con un pequeño ritornelo

El 23 de diciembre de 1888 Vincent Van Gogh se corta una oreja, —órgano de la audición. ¿Qué hay aquí? ¿Qué habría de decirnos, qué hay de notable en relación al problema de la armonía en el acto arrebatado de un individuo particular? ¿Qué es un pintor arrancándose *su oreja*?

Hay dos sentidos filosóficos por excelencia: toda la historia de la filosofía orbita alrededor de dos sentidos fundamentales que se destacan del resto, menos nobles, menos profundos; casi podría decirse en virtud de este proceso de selección fisiológica que la historia de la filosofía *es un entero recorte del cuerpo*, como si los filósofos de todas las épocas nos dijeran más o menos al unísono: “Sí, sí, por supuesto que tenemos cinco sentidos en el cuerpo, pero no podemos comenzar la tarea del pensar hasta tanto no nos olvidemos de todo eso, —excepto de la vista y el oído”. Platón es uno de los primeros en reivindicarlos por encima del resto (aunque el tema está ya presente en Heráclito), pero al mismo tiempo va a lanzar una total sospecha por encima de todos los sentidos del cuerpo:

“En lo que respecta a la posesión misma de la sabiduría, ¿es o no el cuerpo un impedimento? [...] ¿cuentan con alguna verdad para los hombres la *vista* y el *oído*, o por el contrario, como incluso los poetas nos repiten sin cesar, no oímos y vemos nada exacto? [...] Entonces, ¿cuándo alcanza el alma [*psykhè*] la verdad [*aletheías*]? En efecto, cuando intenta examinar algo junto con el cuerpo, le sucede evidentemente que es engañada [*exapatatai*] por éste [...] ¿Y no es en el manejarse con la razón [*en tõi logíesthai*] que se torna patente algo de las cosas reales, si es que de algún modo puede decirse [que esto ocurre]?”⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Cf. Deleuze, G.-Guattari, F., *Op. cit.*, 1995; pág. 36.

⁴⁸⁶ Cf. Deleuze, G.-Guattari, F., *Op. cit.*, 1995; pp. 33; 34.

⁴⁸⁷ Cf. Platón, *Fedón*, traducción de C. Eggers Lan, Buenos Aires, Eudeba, 1983; 65a9-b3; b8-c2. Cf. asimismo *Banquete*, traducción de M. Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 1993; 219a2, donde Sócrates le dice a Alcibíades: “*la vista del entendimiento [tês dianoías ópsis]*, ten por cierto, comienza a ver agudamente cuando *la de los ojos* comienza a perder su fuerza, y tú todavía estás lejos de eso”.

Y del otro lado, Nietzsche no dejará de decirnos que estos cortes sobre el cuerpo son síntomas: síntomas de que hasta ahora la filosofía no ha sido otra cosa que una *mala* comprensión del cuerpo⁴⁸⁸. También Spinoza no deja de decirnos que no sabemos al día de hoy lo que puede un cuerpo: ¿de qué son capaces las fuerzas de un cuerpo?⁴⁸⁹ Testimonios por todos lados acerca del cuerpo y sus devenires. La filosofía no va a dejar de operar estos cortes; Bataille traza una *Historia del ojo* al mismo tiempo que nos va a seducir con una comunidad económico-política y una ética *acéphale*, un hombre sin cabeza (la sede de la vista y el oído, pero también de la razón y la ‘razón de Estado’) y con las entrañas (su propio ser) laberínticamente abiertas, pero al mismo tiempo presentándonos un *ojo pineal*; —él hace su propio corte. ¿Qué significa esto? Por un lado, la filosofía va a modular sobre dos sentidos del cuerpo específicos: el registro “vista” y el registro “oído”. Por el otro, habrá filosofías que otorguen a un sentido la primacía por sobre el otro: o bien el ojo manda sobre el oído; o bien viceversa. De la misma forma que, para el caso de la pintura, Deleuze va a buscar en *Diagrama* relaciones de subordinación entre mano-ojo, y encontrará espacios táctiles, espacios ópticos puros, etc. Él introduce la mano, el sentido del tacto y su dependencia o independencia respecto del ojo (la pintura parte de allí). Pero también va a haber seres fronterizos, hombres absurdos.

En el siglo XIX los pintores no dejan de hablarnos de algo fantástico: llevan todo esto hasta el límite; los músicos del siglo XIX hacen lo mismo. Van Gogh, Gauguin, Delacroix no dejarán de hablarnos del color como un sonido, como vibración, como onda de color que, si pudiera, sonaría, sería audible; nos hablan de un *oído* de pintor —el pintor *escucha el color*, sus pinturas son sinfonías de color, y ellos sienten su problema de la composición del hecho pictórico como un problema musical⁴⁹⁰. Y del

⁴⁸⁸ Cf. Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial. La “Gaya Scienza”*, traducción de J. Jara, Venezuela, Monte Ávila, 1999; Prólogo a la segunda edición (1887), §2: “Muy a menudo me he preguntado si es que, considerado en grueso, la filosofía no ha sido hasta ahora, en general, más que una interpretación del cuerpo y una *mala comprensión del cuerpo*”.

⁴⁸⁹ Cf. Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, traducción de Vidal Peña, Madrid, Editora Nacional, 1984; Parte tercera, Proposición II, Escolio: “Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado *lo que puede el cuerpo*, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea [...] pues nadie ha conocido hasta ahora la fábrica del cuerpo”. No debemos olvidar un segundo orden de desconocimiento, también denunciado por Spinoza mismo y que no suele ser citado, que es el que refiere a los afectos y al alma: “Nadie, que yo sepa, ha determinado la naturaleza y la fuerza de los afectos, ni lo que puede el alma” (Prefacio a la Parte tercera).

⁴⁹⁰ En sus textos Gauguin insiste constantemente en la pareja pintura-música / color-sonido, tal y como veíamos al inicio de nuestro capítulo. Cito textual: “De la disposición de colores, luz y sombra, resulta una impresión que podría llamarse *la música de un cuadro* [...] Puesto que el color es enigmático en sí mismo en las sensaciones que nos produce, lógicamente solo puede ser utilizado de forma enigmática, cuando se usa no para dibujar, sino para proporcionar las *sensaciones musicales* que se desprenden de él, de su propia naturaleza, de su fuerza interior, misteriosa, enigmática. El símbolo se crea por medio de armonías inteligentes. *El color es una vibración, como la música* [...] ¿Qué quiso decir Delacroix al hablar de la música del cuadro? [Los pintores] son músicos y están persuadidos de que la pintura en color entra en una fase musical. Cézanne [...] toca el órgano constantemente, lo que me hacía decir que era polífono [...] En una exposición que se hizo en el Boulevard des Italiens vi a un personaje curioso. No sé por qué pero algo sucedía en mí, y frente a la pintura oí extrañas melodías [y cuando miré] en el catálogo, leí: “Wagner”, por Renoir”; en: Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, traducción de M. Latorre, Barcelona, Barral, 1974; pp. 13; 15; 144; 185; 230. El tema está ya presente en algunos pasajes del diario de Delacroix, del 26 de enero de 1824 y del 9 de abril de 1856: “Este arte [la pintura], como la música, está *por encima* del pensamiento; de allí su ventaja sobre la literatura y sobre la moda [...] En la música, el perfeccionamiento de los instrumentos nuevos produce la tentación de ir más adelante en ciertas imitaciones. Se llegará a imitar materialmente el rumor del viento, del mar, de una cascada [...] Estos objetos, de los cuales dice Boileau que se debe *ofrecerlos al oído y alejarlos de los ojos*, pertenecen ahora

otro lado los músicos también nos van a hablar de un color propio de tal o cual movimiento musical, tal melodía; nos van a hablar de un ojo de músico (Wagner y Nietzsche polemizan alrededor de estos temas). Nietzsche va a querer un color musical del Sur, del mediterráneo, un color musical como el de *Carmen* de Bizet; —el músico *visualiza el sonido*⁴⁹¹. También el silencio se puede ver. Hay toda una desterritorialización de los pintores y los músicos: desterritorializan el ojo, el oído, el sonido, el color, la luz. Se trata de *conquistar* el color, la luz, la sombra, el sonido, el silencio⁴⁹². Es una empresa riesgosa, peligrosa y explosiva: riesgo de muerte. Según Nietzsche es también la empresa del filósofo: “jugar el juego malo”⁴⁹³. La música, la pintura, el cine, la filosofía: jugar el juego malo. Hay entonces un componente de inmoralismo propio de la filosofía, la música y la pintura, porque no cesan de correr los límites, o bien los dinamitan, a riesgo de caer en la locura, el suicidio, el opio —se trata de una empresa peligrosa *para el cuerpo*⁴⁹⁴. Hay todo un proceso de desterritorialización de la *Óptica* newtoniana (Goethe con su teoría de los colores comienza la polémica anti-Newton, a la que se suman Schopenhauer con su crítica a Goethe *sub specie kantiani* y también Hegel) y de desterritorialización de la *Armónica* clásica, que arranca con los griegos presocráticos y atraviesa todo el horizonte de la historia de la filosofía —no es casual que los más grandes filósofos hayan escrito algo sobre música. Ojo y oído. Óptica (ciencia visual) y Armónica (ciencia acústico-musical); y un *devenir musical del ojo*, un *devenir visual del oído*.

al dominio de las artes: es imprescindible perfeccionar, en el teatro, los decorados y vestuarios. Hay que refinarlo todo, satisfacer todos los sentidos; se llegará a ejecutar *sinfonías* mientras se ofrecen ante la vista hermosos cuadros, para completar la impresión”; cf. “Diario”, en *El arte romántico*, traducción de A. Bignami, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1972; pp. 331; 342-43.

⁴⁹¹ La diferencia Norte-Sur, como diferencia *valorativa* y *cualitativa* en música aparece desde Rousseau; y Nietzsche ya al menos desde 1881 encuentra que la oposición más radical contra el romanticismo wagneriano-alemán es la música del Sur, meridional; cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen IV*, traducción de M. Parmeggiani, Madrid, Trotta, 2012; carta a su amigo y compositor H. Közelitz del día 4 de octubre de 1881, p. 161: “¡No abandone su proyecto del *Matrimonio Secreto!* *Aún no existe una ópera* que sea capaz de transmitir a un hombre del Norte un estado de ánimo completamente MERIDIONAL —¡esto le corresponde a usted!”. Deleuze también suele referirse al “Sur” como horizonte de posibilidad, como línea de fuga: cf. Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos*, Madrid, Pretextos, 1980, p. 152.

⁴⁹² Cf. Gauguin, Paul, *op. cit.*; p. 142: “El músico Cabaner decía que, en música, para dar la sensación de silencio, utilizaría un instrumento de cobre que produjera una sola nota aguda, rápida y muy fuerte”.

⁴⁹³ Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal. Preludio a una filosofía del futuro*, traducción de A. S. Pascual, Madrid, Alianza: 1997; §205: “Pero el filósofo verdadero [...] vive de manera “no filosófica” y “no sabia”, sobre todo de manera no inteligente, y siente el peso y deber de cien tentativas y tentaciones de la vida: —se arriesga a sí mismo constantemente, juega el juego malo”.

⁴⁹⁴ Nietzsche no solo dice de sí mismo que es pura dinamita y que su tarea es partir la historia del mundo occidental en dos mitades: transvaloración de todos los valores; también sabe perfectamente que él mismo puede acabar estallando en su empresa. Testimonio interminable de ello son sus cartas a partir de 1880. Tomo una del 6 de febrero de 1884 a su amigo Overbeck: “Por lo demás, todo el *Zaratustra* es una *explosión de fuerzas que se han acumulado* a lo largo de decenios: explosiones de esta clase *pueden lanzar fácilmente por los aires incluso a su causante*. Bastante a menudo me siento ASÍ: no quiero escondértelo. Además, ya sé con antelación una cosa: cuando en el *finale* entiendas *qué* se propone realmente expresar la *sinfonía* en su conjunto, también tú, mi viejo y fiel amigo, te sentirás arrollado por un espanto y un horror sin remedio. Tienes un amigo *extremadamente peligroso*”; cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen IV*; p. 435. Cf. p. 144, la carta del 14 de agosto de 1881 a Közelitz: “¡Ay, amigo, por mi cabeza pasa a veces la idea de que, mirándolo bien, llevo una vida extremadamente arriesgada, porque soy una de esas máquinas que pueden *estallar!* La *intensidad* de mis sentimientos me espanta y me hace reír”. Finalmente, cf. p. 307, carta del 31 de diciembre de 1882: “La *tensión* interior [...] se venga en circunstancias de esta clase: por ello me he convertido casi en una máquina, con el riesgo, no pequeño, de que con unos movimientos tan violentos el resorte pueda *saltar*”.

¿Qué es, pues, Van Gogh pintor escandiendo su órgano auditivo en lugar de mutilarse su órgano visual de pintor? ¿Por qué no arrancarse los ojos, por qué no desorbitarse, como Edipo? Después de todo, ¿para qué quiere un pintor sus orejas? Basta con conservar los ojos para poder seguir pintando. Se intuye una segunda pregunta: ¿Qué significa el *castrato*? ¿Cuál es la conexión entre el órgano sexual (ausente) y el órgano vocal musical? Hay aquí, se presiente, un problema del cuerpo físico y simbólico. ¿Acaso habría otra relación entre la castración y el oído? ¿Por qué no hay pintores *castrati*? Van Gogh se castra su oreja —órgano con el que se *escucha* al color. Toda una larga serie de interrogantes se abren. Y bien, puesto que hay una frontera en la cual la vista y el oído se confunden, la óptica y la música se confunden, he aquí nuestro problema. Hay una especie de ‘tercera vía’, de frontera, de “entre”. Un ojo-oído; un oído-ojo. Un ojo que escucha⁴⁹⁵. Un oído que ve.

En términos de Deleuze: devenires moleculares del ojo y el oído. Tránsito de la óptica a la armónica y viceversa; es lo que él encuentra en Varèse⁴⁹⁶, Cage, Boulez, Messiaen. En términos de Werner Herzog: el cine de la frontera, un no-lugar plagado de devenires virtuales: el *fata morgana* que une lo diferente en una relación diferencial: el componente de espejismo volátil (de “pasaje”) que hay en toda inmanencia. Herzog viaja, busca algo, busca la frontera, persigue el horizonte que está ahí al mismo tiempo que no lo está, un vector casi heraclíteo (presente-ausente) de emergencia. El devenir, los devenires. ¿Qué es *Fata Morgana* (1971)? Es el desierto que crece, es lo amarillo y lo azul del cielo y la interminable arena, y una línea de silencio que los une en su diferencia. El espejismo como unión diferencial del color y del silencio —*fata morgana*, lugar flotante nómada, perspectivístico, al cual nunca se llega porque se fuga. ¿Y qué es *Encounters at the End of the World* (2007)? El desierto blanco de nieve y glaciares intemporales y el azul del cielo, y una línea de verborragia delirante (los personajes son totalmente lúcidos en su delirio) que los une en su diferencia. *En medio del Sahara* (desierto amarillo) y de la Antártida (desierto blanco); por allí pasa todo. Una línea de horizonte, un matrimonio del cielo y el infierno, un devenir infernal-celeste, una línea de fuga, una “línea de universo”, una “línea de brujería”. *Es en la frontera, en el horizonte, donde se da el acontecimiento: fata morgana*. Es el trabajo del arte, de la filosofía y de toda creación posible: crear conceptos o “bloques de movimiento/duración”⁴⁹⁷ en el límite de lo no conceptual, lo no figurativo o no-representable, de lo que no se puede decir; arrancar una lógica a lo ilógico de toda potencia y desborde de fuerzas empujadas al límite, o en tránsito a un límite (cálculo diferencial). Es el esfuerzo de Deleuze cuando intenta arrancar una lógica del diagrama: ¿cómo conquistar un *kósmos* a partir de la “catástrofe” y del caos? Esto se gesta en el borde, donde las fronteras de lo cierto y lo incierto se borran, como se borran también

⁴⁹⁵ Cf. Gauguin, Paul, *op. cit.*; pp. 142-43: “Hablemos, pues, del color desde el único punto de vista del arte. Del color como lenguaje *del ojo que escucha*, de su virtud sugestiva [...] El color como materia animada, como el cuerpo de un ser animado”. Wagner ya había hablado a su vez del oído que escucha y que ve: “Tanto el poeta como el músico se han comunicado hasta ahora solo a la mitad del hombre: el poeta se dirigía nada más que a la “vista” del oído, y el músico tan solo a su “oído”. Pero solo el oído entero *que ve y que oye*, es decir, el que *comprende* de modo perfecto, percibe al hombre íntimo con infalible certidumbre”; cf. Wagner, Richard, *La poesía y la música en el drama del futuro*, traducción de I. T. M. de Brugger, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952; p. 44.

⁴⁹⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005; p. 367: “Hay toda una línea que encontraría en el mundo sonoro algo análogo a la óptica. Él piensa en un nuevo espacio sonoro que tendría en cuenta, pero a su manera, ciertos fenómenos ópticos”.

⁴⁹⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*, traducción de J. L. Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2007; §45 “¿Qué es el acto creador?”, p. 282: “Digo que hago la 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”.

todos los sentidos y valores que arrastrábamos con nosotros. No es que se persigue la catástrofe, —es la persecución misma lo catastrófico; es justamente el juego malo, la filosofía *como* algo peligroso: no conduce ni arriba y ni siquiera busca el peligro, sino que *es*, y arrastra consigo el peligro. Tomo el caso de la pintura en Deleuze: no se trata de retratar o pintar la catástrofe o el caos (terremotos, naufragios, pestes, revoluciones sociales), sino que el acto mismo de pintar (el “hecho pre-pictórico”) supone la catástrofe⁴⁹⁸. No podemos ver *Fata Morgana o Encounters* sin que algo dentro nuestro se pregunte una y otra vez: esta gente, estos personajes que habitan el extremo (los desiertos), en la escasez de recursos, en el silencio, ¿no han enloquecido? Todos hablan y parecen esquizos; el desierto enloquece, el glaciar enloquece. Y sin embargo, pensamos en lo que dice Bergson: allí hay un *exceso de lucidez*⁴⁹⁹. Aquí ya está todo dicho para la filosofía, y Deleuze no deja de hablar en términos de movimientos “locos”, de exasperación, de loca carrera y loca creación de conceptos.

A partir del siglo XIX la filosofía va a tener que pasar por aquí, incluso habitar aquí. Es el grito de Nietzsche: “¡El desierto crece!”. Uno no lleva su locura al desierto o al hielo: ellos la producen (inmanencia). Devenir desierto, glaciar, cristal, animal, mujer, pájaro, niño, etc. Flujos, por todos lados flujos que se chorrean, caen, devienen, como los relojes de Dalí: “Para mí hay tanta creación en la fabricación de conceptos como en la creación de un gran pintor o de un gran músico. Podemos concebir también un flujo acústico continuo —quizá no sea más que una idea, no importa si está fundada— que atraviesa el mundo y que comprende el silencio como tal. Un músico es alguien que extrae algo de ese flujo”⁵⁰⁰. Se comprende que el límite, la frontera (el horizonte), no es un punto de llegada —no hay *télos*. Es un punto móvil, virtual: puede desplazarse acá o allá, según cada quien y según relaciones de velocidad —percibo distinto el horizonte si viajo rápido o lento, y en cierta forma yo mismo produzco *mi* horizonte según mis propias relaciones intensivas de velocidad. Pero también hay un elemento de peligro allí. Si se conquista, entonces *algo* sale, algo es arrancado de allí; o bien la empresa fracasa totalmente: un pésimo cuadro, una pésima melodía, un blableo filosófico (peligro del *cliché*). Pero si el horizonte son las bodas del cielo y el infierno, el peligro es que ese matrimonio-línea devenga un puro caos, una mezcla indiscernible —en pintura: mezcla de blanco y negro (el gris), del cual Delacroix dice que es “el enemigo del color, el enemigo de la pintura”⁵⁰¹. ¿Y en el caso de la música?

Concentrémonos aquí en uno de ambos polos: la música y, por tanto, en el *oído*, —en el oído que oye y que ve, el oído-ojo. Las razones son sencillas: en el año 1981 Deleuze impartió sus cursos sobre pintura; allí analiza lo que él llama la *lógica* del diagrama, donde se concentran sus esfuerzos por arrancar una *lógica inmanente* a la praxis plástica de la pintura, al acontecimiento. Muy por el contrario, los análisis sobre música se encuentran más desparramados en el universo de sus obras —y no ha solido tener la misma repercusión que sus trabajos sobre cine. Razón suficiente para que aquí, con el espacio disponible, intentemos hacer un esfuerzo en ese terreno. Tomaremos textos de diferentes épocas y que giran alrededor de distintos autores: Leibniz, Spinoza,

⁴⁹⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012; remitimos a la clase del 31 de marzo de 1981 que se titula “Catástrofe y germen”.

⁴⁹⁹ Cf. Bergson, Henri, *La energía espiritual*, traducción de P. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2012; §2, p. 61: “Cuando un loco desrazona, su razonamiento puede estar en regla con la más estricta lógica: al escuchar hablar a cualquier “perseguido”, dirían que es por exceso de lógica que peca. Su error no es el de razonar mal, sino el de razonar al costado de la realidad”. Razonar al costado de la realidad: en el umbral, en la frontera.

⁵⁰⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009; p. 19.

⁵⁰¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 35.

los textos sobre Capitalismo y esquizofrenia, algunas conferencias, entre otros, para intentar localizar puntos de referencia que nos permitan esbozar diferentes *lógicas armónicas*⁵⁰². Y vamos a toparnos al menos con *tres*: una “dinámica”, una “estática”, otra “extática”. Pero también iremos a las clases de *Diagrama*, puesto que creemos totalmente posible el traspaso de la lógica armónica de una esfera (vista-pintura) a otra (oído-música). ¿Sería posible arrancar una lógica inmanente en la música? ¿Cuál sería el concepto equivalente al de “diagrama”, aplicable a la lógica de la armonía musical? ¿El ritornelo? ¿El silencio? ¿El tiempo no-pulsado? Es el *fata morgana* a perseguir; hay que caminar. El interrogante es no lo que la filosofía puede decir sobre la pintura o la música sino, como sostiene Deleuze, lo que la música puede decir a la filosofía. Sin embargo, la lógica del diagrama (en la pintura) no puede *calcarse* punto por punto a la música: “uno no puede calcar la misma respuesta para la pintura que para la música”⁵⁰³. ¿Por qué? Hay diferencias de praxis, de técnicas, de afecciones predominantes, de sentidos (de investimentos colectivos sobre los sentidos y el cuerpo), de elementos y, por lo tanto, de discurso: “La manera en que un pintor habla de su pintura no es análoga a la manera en que un músico habla de su música”⁵⁰⁴.

Hemos delimitado así nuestro problema *específico* para la presente ocasión, no sin ubicarlo previamente en un contexto más *general*, en un contexto *doble* al cual pertenece por derecho, y desde el cual emana y hacia el cual hay que remitirlo siempre en última instancia. Es un problema doble y al mismo tiempo el viejo problema del doble (*doppelgänger*), pero no al modo romántico: Hoffmann y Poe piensan al doble como una copia idéntica, un *calco*, un duplicado exacto que hace dudar del original (v. gr. el simulacro William Wilson, pero también los autómatas de Descartes). Tampoco al modo de Hitchcock (*Vertigo*, 1958) o de Brian de Palma (*Body Double*, 1984), sino al modo de William Blake o David Lynch: los extremos, un enano y un gigante, son opuestos dobles de sí mismos, exactamente como los extremos Mike y Bob: “*one-and-the-same*”⁵⁰⁵; un círculo fronterizo, un anillo dorado que va y viene, que pasa de mano en mano, de diferencia y repetición. Entonces no es casualidad: la historia de Van Gogh empieza con una oreja cortada y termina con un disparo. *Blue Velvet* empieza con una oreja cortada y termina con un disparo⁵⁰⁶. Tampoco es casualidad la praxis lyncheana: “I love dream logic; I just like the way dreams go. But I have hardly ever gotten ideas from dreams. *I get more ideas from music*”⁵⁰⁷. Su *ojo* de cineasta está desterritorializado hacia la música, hacia el *oído*. Se ha fugado del eterno mundo de los sueños y los fantasmas inconscientes (imágenes *visuales*-deseantes) sobre el que ha venido rondando toda el alma romántica, e incluso desde Platón y sus proyecciones en el fondo de la caverna⁵⁰⁸. Y sin embargo, los personajes de Lynch, especialmente Dale Cooper en *Twin Peaks*, no dejan de soñar una y otra vez, —pero con música⁵⁰⁹. De la misma forma que en *Blade Runner* un perseguidor de dobles (replicante, *doppelgänger*) sueña con

⁵⁰² Dejamos de lado el entero corpus de textos sobre Cine, la imagen-tiempo y la imagen-movimiento, precisamente porque el Cine es la dupla ojo-oído (audiovisual), de la misma forma que la pintura es la primacía del ojo y la música la del oído. No sin trazar todo el tiempo líneas de ida-vuelta.

⁵⁰³ Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 21.

⁵⁰⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 27.

⁵⁰⁵ Cf. Lynch, David y Frost, Mark (Prod.), *Twin Peaks*, USA, ABC Network, 1990-1991; Temp. 2, Ep. 22.

⁵⁰⁶ Cf. Lynch, David (Dir.), *Blue Velvet*, USA, MGM, 1986.

⁵⁰⁷ Cf. Lynch, David, *Catching the Big fish*, USA, Penguin, 2007; Chapter §31: Dreams.

⁵⁰⁸ Cf. Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de M. Monteforte Toledo, México, F.C.E., 1992.

⁵⁰⁹ Cf. Lynch, David y Frost, Mark (Prod.), *op. cit.*; Temp. 1, Ep. 2: “Where we're from, the birds sing a pretty song —and *there's always music in the air...*”.

música⁵¹⁰. Obsesión de Lynch por la música como productora de bloques de devenires: en la génesis misma de *Twin Peaks* está la potencia musical, la potencia del oído-visual; pareja o agenciamiento Lynch-Badalamenti, en la que el cineasta le pide al músico *que visualice* la trágica oscuridad de Laura Palmer *con su oído*. Pero aún antes, Lynch tuvo la experiencia de *Dune*; allí el personaje principal (interpretado por el mismo actor de *Twin Peaks* y *Blue Velvet*, Kyle MacLachlan) dice: “*Some thoughts have a certain sound, that being the equivalent to a form. Through sound and motion, you will be able to paralyze nerves, shatter bones, set fires, suffocate an enemy or burst his organs*”⁵¹¹.

Estamos de lleno en nuestro problema. La cita de *Dune* nos conduce por entero a Platón, que fue el primero en lanzar un grito tremendo y, a decir verdad, muy pocas veces oído por la filosofía: “¡Cuidado con la música! ¡Mucho cuidado con los músicos! ¡Son más peligrosos que los sofistas!” ¿Qué significa esto? Hay una potencia *cortante* en la música (el músico como alguien que pasa a cuchillo, incluso a Dios), hay una *fuerza* tremenda en la música, en las formas de la música (en las armonías), porque el flujo de sonido bajo una armonía (*form*) puede paralizar, incendiar, explotar. *La música es el vehículo de fuerzas poderosísimas*, subversivas. El riesgo: también el músico puede acabar dinamitado, como Van Gogh a causa de la propia potencia del color, que lo atravesó de lado a lado —primero tomó su oreja (su potencia para *escuchar* al color); después tomó todo. Una línea de fuga que devino “línea de muerte”. En sus últimas horas de vida Sócrates dice algo muy curioso, sobre lo que la filosofía entera no debe dejar de parar la oreja: “la filosofía es la más grande música”. Pienso que aquí la maldición está ya por entero lanzada. Y del otro lado, otra vez Nietzsche, que no deja de hablar de sus pequeñas *orejas* para oír lo inaudible, lo imperceptible —él, que precisamente estaba casi... *ciego*. Pero al mismo tiempo, no cesará de repetir una y otra vez —hacia el final, cuando ya tenía en mente la transvaloración como *su* tarea y destino— que “*hacen falta nuevos oídos*”⁵¹² para toda su filosofía, y que eso no sucederá sino hasta 1901, o el año 2000.

La óptica y la música como problema de *fuerzas* (ontología de las fuerzas), como lugar para el registro de expresión y materialización de fuerzas (estética) y, en última instancia (o primera), como un problema ético y político. Es el problema del *acontecimiento*. Bajo una ontología de las fuerzas musicales se desprende toda una ética (y una erótica) y una política. Los neoplatónicos (*v. gr.* Arístides Quintiliano) lo sabían, porque el propio Platón ya lo sabía: no se puede cambiar o modificar *algo* en el orden *musical* sin trastocar el orden *político*⁵¹³. ¿Acaso un acontecimiento sea una caja de resonancia en la que hay que analizarlo todo —música, óptica y política? ¿Acaso el acontecimiento no habría de implicar *maneras* de ver, oír, y todo un investimento colectivo de los órganos de la percepción? El problema de la armonía, el análisis de su concepto y de su lógica interna —hecho nuestro recorte hacia el oído— recorre la historia de la filosofía y, sin embargo, casi diríase que en general ha pasado desapercibido; el *cuero* ha sufrido también semejante silenciamiento (el cristianismo

⁵¹⁰ Cf. Ridley Scott (Dir.), *Blade Runner*, USA, Warner, 1984: “I dreamt music”.

⁵¹¹ Cf. Lynch, David (Dir.), *Dune*, USA, Universal Studios, 1984.

⁵¹² Cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen V* (traducción de J. L. Verma), Madrid, Trotta, 2011; carta del 17 de agosto de 1886 a su madre, desde Sils-Maria; p. 205. Para las referencias al año 1901 o 2000, cf. pp. 223, 302, 377. La valoración del *Zaratustra* como una *sinfonía* son hartamente conocidas, y están plasmadas en sus cartas.

⁵¹³ Cf. Arístides Quintiliano, *Sobre la música*, traducción de L. Colomer y B. Gil, Madrid, Gredos, 1996; Libro II, 57, 24; y 63, 24: “Verdaderamente, no hay acción entre los hombres que se realice sin música. [Y] si la música puede deleitar y transformar a ciudades enteras y pueblos, ¿cómo no va a ser capaz de educar a los individuos? Yo así lo pienso. Y en verdad, *ninguna de las otras actividades sería capaz de construir un Estado ni de salvaguardar el ya constituido*”.

no inventó ese problema sino que lo resignificó). Comienza con Hesíodo, los pitagóricos, los órficos; está desde el comienzo mismo de la filosofía. Yo diría que la música —y la armonía, junto con la melodía, el ritmo y el metro, son sus conceptos fundamentales, el cuadrángulo conceptual de la música— ha estado en el comienzo de la filosofía por la sencilla razón de que toda la constelación de conceptos propios del arte musical son conceptos netamente filosóficos. El concepto de *armonía* atraviesa a la política, la cosmología, la ética y la psicología, la física y la metafísica; es un concepto totalmente ontológico. Se comprende que esté en el origen de la filosofía en la Grecia presocrática, y que los siglos XVII y XVIII lo hayan problematizado incluso desde el terreno de la matemática. Solo así encuentro verdadera la idea platónica de que “la filosofía es la más grande música”. Tenía que ser pronunciada al borde de la muerte, en el lecho de muerte del envenenador de Eros, de Dionysos y de las Musas. Pero no es Platón el único filósofo que sabe el secreto: la música y la praxis musical es un problema *fundamental* para la filosofía, a causa del concepto de *armonía*. También lo sabe Leibniz: “Y así como nada casi hay más grato a los sentidos humanos que la *armonía musical*, así también nada es más grato que la maravillosa *armonía de la naturaleza*, —de la que la música da solo un gusto anticipado y una pequeña muestra”⁵¹⁴. Y Deleuze aportó todo un despliegue de conceptos alrededor de dicho problema. Su planteo e interpretación sobre la *armonía barroca* es tan sugerente que provoca rizomas, líneas de fuga entre distintos problemas entre música y filosofía, cine y filosofía, pintura y filosofía, y sus interrelaciones mutuas.

Tenemos a Platón y a Leibniz parados frente a lo tremendo: el desorden. La amenaza latente del caos, una y otra vez —y el hecho de que la nada, la disgregación, se repliegue sobre lo que es; el mal: la discordia (para Platón) y la condenación total del alma (para Leibniz). Deleuze llama a Leibniz literalmente: “el filósofo del orden, más aun, del orden y la policía, en todos los sentidos de la palabra policía [...] Solo piensa en términos de orden: en este sentido, es extremadamente reaccionario”⁵¹⁵. Lo mismo *exactamente* puede decirse de Platón, que llega a concebir la existencia de una policía musical, un coro de ancianos, una suerte de “legisladores musicales” (*mousikà epimeletén*), lo que podría traducirse como “cuidador”, “celador” o, como pienso que es lícito decir, “curador musical” —el término *epiméleia* corresponde al de *cura*, para los latinos. Se impone entonces una pregunta: ¿cómo difieren dos amantes del orden? Algo podemos intuir: según qué entiendan ambos por “armonía”; y según sea esa diferencia, y sobre qué *lógica armónica* construyan su orden, será que podamos hablar, por ejemplo, de la armonía clásica o armonía barroca. Pero entre dos amantes del orden se abre una fisura: un hombre paradójico. Heráclito será el que puede darnos una pauta para una lógica armónica anterior a Platón, y que al mismo tiempo sea algo así como una primera intuición, una línea quebrada en relación a Leibniz, que nos envíe más lejos aún, hacia la contemporaneidad —pienso que de Heráclito va a beber la sed de liberación del proscrito Spinoza). Vamos a tener que ver cómo Platón tiene que negar a Heráclito, y cómo Leibniz en cierta forma también, aunque conserve toda su fascinación por los flujos⁵¹⁶. Ambos movidos por el placer por el orden: Platón y Leibniz, a siglos

⁵¹⁴ Cf. Leibniz, G. W., “Sobre el Destino” (ca. año 1690-97); en *Escritos filosóficos* (traducción de R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso), Buenos Aires, Charcas, 1982, pág. 387.

⁵¹⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 20.

⁵¹⁶ En los *Nuevos Ensayos* —escrito de combate contra Locke, publicado póstumamente (1765)— Leibniz insiste en su crítica contra la idea atomista del espacio *vacío*, concibiéndolo más bien como espacio-lleno-fluido; Cf. Leibniz, G. W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, traducción de J. Echeverría Ezponda, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 50; 120; 134: “Al espacio hay que concebirlo lleno de una materia originariamente fluida, susceptible de todo tipo de divisiones, e incluso *actualmente* sujeta a

de distancia, silban una melodía común, pero de ella han extraído diferentes lógicas armónicas, han arrancado tiempos no-pulsados distintos. Y sin embargo, ambos por amor al orden: por amor a una jerarquía ontológica trascendente.

Pero retornemos, para ir demarcando nuestras tres lógicas armónicas. En Platón está la primacía del ojo, *aún* cuando, según vimos, el cuerpo es para él un problema *en* el conocimiento de la verdad; y el oído es el órgano peligroso: porque por la vía del oído entran rápidamente el sofista, el poeta, el músico (por las puertas y ventanas del cuerpo). La fuerza persuasiva del *lógos*, la palabra hablada que se hace oír (palabra política, mítica, musical), hace que Platón se concentre en el oído como órgano receptor problemático, y en el ojo como órgano disciplinador. Platón quiere que el oído vea, es decir, que oiga —pero con el filtro del juicio recto. Todo lo que el oído pueda, debe poderlo *desde la perspectiva del ojo*: ése es su gran imperativo fisiológico. Quiero decir que no se comprenderá jamás la negativa de Platón respecto del cuerpo (la cita que veíamos al comienzo), si se considera lisa y llanamente que él está negando la pasión, el cuerpo, la fisiología, como entorpecimientos en la búsqueda de la verdad; tampoco se avanzará mucho por ese camino si se lee este punto delicado en Platón desde la perspectiva de la negativa cristiana del cuerpo, o desde la duda cartesiana a los sentidos (los sentidos engañan, luego...). Todo eso está presente, sin dudas. Pero en Platón se trata de un *páthos* diferente, de un *páthos* griego; hay que ver qué está queriendo decir. Y entonces, pienso que estrictamente hablando se trata de un oído atravesado por el ojo, dominado por el ojo. Visto así, se comprende entonces la carga semántica de las Ideas, en cuanto fundamento de todo: *eídos*, *idéa*, derivan de *ideîn* (ver). Sigo en la etimología a David Ross, que además remonta el problema hasta un enemigo de Heráclito: Pitágoras y los pitagóricos. Ya en los pitagóricos aquellas palabras aludían a “un modelo o figura geométrica”⁵¹⁷.

El ojo de Platón es el ojo geométrico: su tarea es disciplinar al oído. Creo que es en estos términos que hay que entender los lineamientos de los que parten todas las exigencias platónicas; esta es como su gran petición de principio. No ligar la teoría de las Ideas platónicas al ojo, a la visión (y a su primacía), es perder de vista el gran recorte que opera Platón sobre el cuerpo; y va a ser uno de los recortes operados sobre el cuerpo más importante para la historia de la filosofía. Platón hace una síntesis titánica: junta a los egipcios, a Parménides, los pitagóricos, Sócrates, y construye todo un aparato nuevo para combatir al gran enemigo: el desorden de lo múltiple y el devenir fatal, azaroso. Se trata de conjurar los flujos erráticos del azar, del devenir loco. Del otro lado tenemos al *lógos* de Heráclito, que no está atravesado por el ojo formal sino que es algo que debe ser escuchado, según el famoso Fr. 22 B 50: “Tras haber *oído* al *lógos* y no a mí...” (*toû*

infinitas divisiones y subdivisiones [...] Al golpear un cuerpo se provoca o determina en él una *infinidad* de *torbellinos*, como en un líquido, pues en el fondo todo sólido tiene cierto grado de liquidez, y todo líquido un grado de solidez, y nunca existe medio de impedir enteramente esos torbellinos internos [...] Al espacio se le concibe *lleno* de una materia perfectamente fluida”. Esta teoría se relaciona con lo que Leibniz llama *Ley de Continuidad* (la cual justifica a su vez la tesis de las “pequeñas percepciones” inconscientes): la naturaleza no da saltos, y el alma tampoco, porque siempre se pasa de lo grande a lo pequeño, de lo más a lo menos, y viceversa (pág. 49). Spinoza también niega la existencia del *vacío*; cf. Spinoza, Baruch, *Epistolario*, traducción de de O. Cohan, Buenos Aires, Proyectos editoriales, 1988; carta VI y XIII, ambas a Oldenburg (pp. 31; 52).

⁵¹⁷ Cf. Ross, David, *Teoría de las Ideas de Platón*, (traducción de J. L. Díez, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 28-29: “El significado original de ambas palabras es ‘forma *visible*’”. La Idea es Forma (*morphé*), pero visible, forma-ojo y ojo-formal: la operación en la cual el ojo deviene ojo matemático y geométrico, ojo formal, que extrae o impone formalidad. En *Dune* de Lynch, según vimos antes, se trata de una forma (*form*) pero del sonido, algo así como una “forma audible” que, en lugar de imponer forma, *puede hacer explotar la forma*, por ejemplo, hacer explotar la forma humana, la forma-hombre. Sería entonces como una forma-deformante, o una (de)forma.

lógou akoýsontas)⁵¹⁸. Aquí hay forzosamente otro recorte sobre el cuerpo, anterior: presencia del oído; ingreso de la música a la filosofía. La armonía del oído —el concepto y la lógica de la armonía *desde la perspectiva del oído*. La armonía de Heráclito es un concepto que se escucha o no (Fr. 22 B 1)⁵¹⁹, que hay que auscultar, e inaugura una lógica *dinámica*: armonía como dinamismo.

La armonía pitagórico-platónica está plegada sobre la Idea; y ya sabemos de dónde viene *eídos* —el concepto y la lógica de la armonía desde la perspectiva del ojo. La armonía platónica es una *morphé* visual, la armonía del ojo: es como un cuadro, siempre está quieto, aunque retrate la tempestad y la furia de los elementos. En esto voy más allá que Deleuze (y me acerco más a Nietzsche), cuando dice que su gusto por lo egipcio es solo un homenaje a Oriente⁵²⁰; por el contrario, pienso que no es nada casual toparse con Platón anciano admirando a los egipcios: el pueblo de la momificación, de la eternización, los maestros de la piedra, del monolito. Heráclito es el maestro de los flujos. Y entonces: Platón, flujos de arena y piedra (vector desierto). O bien lo contrario, flujos de fuego (vector relámpago). Si Heráclito hubiese viajado al desierto egipcio, habría viajado al modo de Herzog.

3. Los contrarios: dos registros y lógicas armónicas. Dos investimentos del cuerpo

3. 1. Primer registro: Heráclito o la armonía dinámica

“No hay un oído absoluto; el problema es adquirir un oído imposible: hacer audibles *fuerzas* que no lo son. En filosofía, se trata de un pensamiento imposible, es decir, hacer pensables, mediante un material de pensamiento muy complejo, fuerzas que no son pensables”

(G. Deleuze, *Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son*)

Tenemos entonces el primer recorte de la filosofía sobre el cuerpo: de los cinco sentidos, tomamos dos (el ojo y el oído). Se opera un segundo recorte, una segunda selección: Platón toma el ojo, *el ojo-oído* (un ojo formal, especular y auditivo, pero porque somete al oído a las exigencias del ojo). Heráclito toma el oído, *el oído-ojo* (un oído capaz de ver, pero porque somete al ojo a las exigencias del oído)⁵²¹. Platón construye sobre el ojo su sistema conceptual y al mismo tiempo construye *sus* problemas alrededor del oído —y, por lo tanto, el músico es más peligroso que el sofista; el oído, órgano de tentación y peligro. Pero sobre esta segunda selección, Platón va a operar una tercera: consiste en geometrizar el ojo —y ello precisamente por una desconfianza primaria: todos los sentidos (a causa de su ancladura fisiológica) engañan para captar la Idea, tal y como se ve en *Fedón*⁵²². Lo resultante va a ser un concepto de

⁵¹⁸ Cf. Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *Los filósofos presocráticos I*, Madrid, Gredos, 2000; p. 353.

⁵¹⁹ Cf. Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *op. cit.*, p. 356: “Aunque este *lógos* existe siempre, los hombres se tornan incapaces de comprenderlo, tanto antes de *oírlo* como una vez que la han *oído*”. Dejo “*lógos*” sin traducir.

⁵²⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 220.

⁵²¹ Cf. Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *op. cit.*; fragmento (22 B 101a): “Los *ojos*, en efecto, son testigos más exactos que los *oídos*”. Se dirá que esta frase de Heráclito contradice directamente nuestra interpretación; sin embargo, Eggers Lan sigue a Marcovich y sostiene (p. 363, nota 76) que la cita está alterada por un copista de Polibio, y que hay que entender *apistóteroi* (“menos digno de fe”) por *akribésteroi* (“más exactos”). Eggers propone invertirlos, y entonces *los ojos son testigos menos confiables que los oídos*.

⁵²² Cf. Platón, *Fedón*, 66a1-a9 : “[Se acerca más a la comprensión de cada cosa] aquel que, sirviéndose del pensamiento en sí mismo, por sí mismo e incontaminado [*eilikrineî*], intentara dar caza a cada una de

la armonía opuesto al de Heráclito. Y entonces veremos cuál es la operatoria de Platón en relación a esas fuerzas de la música. Es necesario hacer este esfuerzo preliminar, porque seguimos la tesis de que el verdadero traspaso había que rastrearlo en el siglo de las grandes rupturas; siglo que descansó sobre dinamita: el siglo XIX. Ahí, y no en otro lugar: en medio de la polémica de Nietzsche contra Wagner (el romanticismo y el decadentismo), donde el problema del futuro de la música se problematizaba a un nivel totalmente consciente pero no solo desde la perspectiva conceptual, sino que ya para Nietzsche implicaba toda una pose ontológica. En los textos de *Derrames* podemos encontrar a Deleuze persiguiendo ese mismo problema, de la misma forma que en los textos de *Pintura* aparecen pintores del siglo XIX como pintores de quiebre, que inauguran los elementos de una nueva lógica de creación. De modo que es a partir del siglo XIX que tendremos nuevas herramientas conceptuales para problematizar nuestro asunto contemporáneo del ojo y del oído; y Heráclito es un vector de fuga del que se sirven todo el siglo XIX y XX.

Estamos ante el problema de la selección, de la jerarquía. El orden del discurso provoca escansiones en el cuerpo. Los poderes penetran los cuerpos y los invisten (catexis inconscientes ‘de deseo’, *catexis* conscientes ‘de interés’). La primera es la que selecciona el ojo y el oído. A partir de entonces, un primer camino nos conduce a la *Óptica* y a la consideración del *lógos* bajo un matiz óptico, es decir, creador de conceptos oculares, visuales pero estáticos: todo el universo de los números y la década y el triángulo pitagórico (y del silencio pitagórico); todo el universo de las *eîdos* platónicas (y de Sócrates con sus lapsus de inmovilidad silenciosa)⁵²³; y solo cumplida esta misma petición de principio (y principio de selección) es que podrá haber una armonía celeste, una música de las esferas. Un segundo camino nos conduce a la *Armónica* y a la consideración del *lógos* bajo un matiz sonoro, creador de conceptos audibles, dinámicos. Aquí es exactamente donde tenemos que encontrar las razones por las cuales la música y la gramática comparten la misma red conceptual. Las mismas palabras van y vienen del ojo al oído, de la gramática a la música, de lo que se lee y se ve a lo que se escucha —*modulaciones* de ondas emisoras: de luz, color, sonido. Solo en segundo lugar es, entonces, que la música se vuelve un problema *de primer orden* para la ética y la política.

Hay una comunidad ontológica entre los conceptos del ojo y del oído, del lenguaje gramatical, del lenguaje sonoro, y del lenguaje jurídico. (1) *Semeîon*: significa tanto la unidad mínima del lenguaje (letra), como la unidad mínima de tiempo, es decir, el tiempo primo, también llamado punto. (2) *Nómos*: significa tanto la ley civil, la ley de la *pólis*, como la ley musical, la melodía, y a veces el canto. Acá está el centro del problema para Platón: ¿quién va a dictar esas *nómoi*, esas leyes? ¿bajo qué registro armónico —uno estático o uno dinámico? Platón mismo lo sabe y lo problematiza en esa obra de vejez sobre las *nómoi*: “Quede, pues, *como dogma*, decimos, esa cosa extraña de que las *nómoi* [melodías] se nos hayan convertido en *nómoi* [leyes]”⁵²⁴.

las cosas reales [*thereúein tôn ónton*], cada una en sí misma, por sí misma e incontaminada desembarazándose al máximo de los *ojos* y de los *oídos* y, puede decirse, *del cuerpo entero*, en tanto éste perturba y no permite al alma poseer la verdad y sabiduría, mientras está asociada con él. ¿No sería éste, si es que se da el caso, Simmias, quien alcanzaría lo real? [*ho teuxómenos tou óntos*]”; Cf. asimismo: 65a9-b3.

⁵²³ Cf. Platón, *Banq.*; 174d4: “Durante el camino Sócrates, concentrando en sí su pensamiento, se quedaba atrás al andar”; cf. 175a7: “Ese Sócrates se ha retirado a portal de los vecinos y allí está clavado sin moverse”; cf. finalmente 175b1-b2: “Dejadle, pues tiene esa costumbre [*éthos*]. De vez en cuando se aparta allí donde por casualidad se encuentra y *queda inmóvil* [*hésteken*]”.

⁵²⁴ Cf. Platón, *Leyes*, traducción de J. M. Pabón y M.F. Galiano, Madrid, Alianza, 2002; 799e11. Cf. asimismo: 722d5-723b4.

Propongo la siguiente lectura: que la filosofía sea la más grande música significa en Platón que la música debe volverse filosófica, platónica: que debe racionalizarse o, si se prefiere, formalizarse. Platón como el que vacía a la música y al arte de su elemento más profundo y terrible: la *embriaguez* creadora. Lleva la creación hasta el terreno de la lógica: la creación como potencia lógica, y la racionalización de las fuerzas de la música. Y para esta empresa de normalización, Platón llevó a cabo una verdadera purificación divina; tomó a los dioses más explosivos e inestables, más dinámicos e inatrapables —es decir, los dioses más contradictorios a causa de lo contradictorio de sus potencias—, y los pasó por la criba del ojo. Captar la empresa y el asunto de Platón es captar una solución doble: tomar la armonía heraclítea e invertirla, de la mano de Parménides (que conocía a Heráclito, pero no viceversa)⁵²⁵ y los pitagóricos; así como purificar las divinidades que tienen relación con la música y con la armonía, divinidades todas que tienen una faz terrible: las Gracias, las Horas, las Musas, Dionysos, Éros, Harmonía —que según Hesíodo es hija de Ares y Afrodita, la guerra y el amor, la potencia que disgrega y que une⁵²⁶. Son sus propias palabras: la verdadera Musa debe ser “sobria y sistemática” (*sóphroni kai tetagméne*)⁵²⁷, es decir, una “Musa filosófica”⁵²⁸. ¿Por qué? “Porque toda ocupación en torno a las Musas se hace infinitamente mejor cuando entra en ella el sistema, en lugar del desorden, y ello aunque no acompañe la dulzura al género musical”⁵²⁹. Pero también Éros tiene que volverse filósofo: “Éros es necesariamente filósofo” (*Érota philósophon eínai*)⁵³⁰. Platón atraviesa todo con su ojo geométrico: vuelve a la Musa y a Éros filósofos, los normaliza. Es por eso que la filosofía es la más grande música, —la música del orden⁵³¹.

¿En qué la armonía heraclítea es dinámica? ¿Cómo hará Platón para detener esos flujos? Todo exige que comencemos por el Fr. 22 B 51. Heráclito sostiene que el problema de la armonía —y por lo tanto el problema de la música y la música como problema— es un asunto de *fuerzas* (*dýnameis*). ¿En abstracto, bajo cualquier relación? No, pues se trata de fuerzas en oposición, antagónicas; vectores que tienden en direcciones opuestas. Entonces, toda armonía supone para Heráclito: (1) fuerzas, flujos, movimientos; ante todo, las fuerzas se mueven, pues no hay fuerza ejercida que no sea una fuerza en movimiento; (2) relaciones diferenciales de oposición, es decir, fuerzas que no dibujan cualquier tipo de movimiento, sino que tienden en direcciones opuestas, que divergen entre sí; se trata de series (aunque Heráclito no piensa en términos seriales) divergentes-convergentes. El Fr. 51 es el punto de partida para nosotros; y en función de este punto primo, proponemos tomar como red argumental los siguientes fragmentos, que nos conducirán a poder extraer una sub-red de conceptos que nos van a permitir alcanzar una interpretación, que es al mismo tiempo una composición. Estamos intentando componer los elementos de una armonía dinámica:

⁵²⁵ Cf. Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *op. cit.*, p. 318, nota 1.

⁵²⁶ Cf. Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, traducción de A. P. Jiménez, Madrid, Gredos, 2000; Cf. v. 937 y v. 675. Harmonía y Cadmo tuvieron a Sêmele, madre de Dionysos.

⁵²⁷ Cf. Platón, *Leyes*, 802c5-d1.

⁵²⁸ Cf. Platón, *Filebo*, traducción de M. A. Durán, Madrid, Gredos, 1992; 67b7.

⁵²⁹ Cf. Platón, *Leyes*, 802c6-c9.

⁵³⁰ Cf. Platón, *Banq.*, 204b4.

⁵³¹ Y pese a todo, según testimonia Diógenes Laercio, Libro IV, §1: “[Espeusipo] puso la estatua de las Gracias [*Kharíton agálmata*] en el museo [*en tòi mouseíoi*] que fundó Platón en la Academia”. Cf. Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* (traducción de C. García Gual), Madrid, España, 2007, p. 190.

No entienden cómo, al divergir, se converge consigo mismo [*diapherómenon heoutôî symphéretai*]: armonía propia del tender en direcciones opuestas [*palíntonos harmoníe*], como la del arco y la lira⁵³² (22 B 51)

“Acoplamientos [*syllápsies*]: cosas íntegras y no íntegras, convergente divergente [*sympherómenon diapherómenon*], consonante disonante [*synádon dîadon*]; de todas las cosas una y de una todas las cosas” (22 B 10)

“Guerra es padre de todos, rey de todos... [*pólemos pánton mèn patér esti, pánton dè basileús*]” (22 B 53)

“Es necesario saber que la guerra [*pólemon*] es común y la justicia discordia [*kai díken érin*], y que todo sucede según discordia y necesidad [*kat’ érin kai khreón*]” (22 B 80)

“La armonía invisible [*aphanès*] vale más que la visible [*phanerès*]”⁵³³ (22 B 54)

“A la naturaleza le place ocultarse [*phýsis krýptesthai phileî*]” (22 B 123)

“Los límites del alma [*psykhês peírata*] no los hallarás andando, cualquier camino que recorras; tan profundo [*bathýn*] es su *lógos*” (22 B 45)

“Propio del alma es un *lógos* que se acrecienta a sí mismo” (22 B 115)

“Difícil es luchar contra el impulso [*thymô*]; lo que éste desea [*théle*] lo obtiene a expensas de la *pshykê*”⁵³⁴ (22 B 85)

“El *kósmos* más hermoso es un montón de residuos reunidos al azar” (22 B 124)

Los fragmentos muestran un *éthos* filosófico donde hay una primacía del oído sobre el ojo: la verdadera armonía no se ve, no es del orden de los fenómenos, no se aparece: es *in-visible* (*aphanés*), de allí su superioridad; es una armonía *de intensidades*. ¿Por qué no se ve? ¿No somos capaces? ¿Hay una limitación que arrastramos? Podría ser; en todo caso, lo que es seguro es que a la naturaleza le place esconderse, es amante de los escondrijos; literalmente, se encripta, se rodea de *pliegues*. Bajo todo punto de vista, se trata de algo que se pierde de vista: no se ve; el ojo no conduce a ella. Tiene sentido: veo una lira, veo un arco; pero en ningún caso veo qué es propiamente lo que los mantiene afinados, tensos, lo que los hace estar listos para su uso: hacer música o disparar (crear o destruir); y ni siquiera noto la tensión, el conflicto, el tironeo de sus fuerzas antagónicas intensas. Están allí, completos, aptos; pero lo que los hace ser lo que son, está ausente a la vista. Y únicamente *cuando las fuerzas antagónicas son efectuadas*, y en plena efectuación, es que capto su armonía dinámica: oigo una

⁵³² Utilizo en todos los casos, salvo aclaración, la traducción de Eggers Lan.

⁵³³ Sostengo la siguiente interpretación: “vale más” [*kreítton*] tiene el sentido de “es superior en valencia”; algo más elevado, de mayor calidad. Y entonces tiene también un obvio matiz político de superioridad: pero es una superioridad *a causa de la fuerza expansiva*, razón por la cual puede traducirse también por “más valiente”; es decir, no “vale más” *porque tiene* más fuerza (cantidad), sino porque la empuja hacia adelante (calidad), —luego, no es un asunto de posesión, de tenencia fija, sino únicamente de *movimiento de la fuerza*, como *condición* de superioridad. La versión española de Kirk & Raven traduce: “es más *intensa*”, cosa que nos conviene mejor, porque incluye todo lo anterior, y además guarda el último matiz que contiene *kreítton*: “más peligroso” (a mayor intensidad de la fuerza, mayor peligro). Cf. Kirk, Raven & Schofield, *Los filósofos presocráticos*, traducción de J. García Fernández, Madrid, Gredos, 1999.

⁵³⁴ En este caso seguimos la siguiente traducción: Llanos, Alfredo, *La filosofía de Heráclito*, Buenos Aires, Rescate, 1984; p. 162. Eggers Lan traduce (cf. *op. cit.*, p. 390 y nota 120) *thymós* por “corazón”. Sin embargo, dejo sin traducir *psykhê*, que ambos traducen por “vida”.

melodía, oigo a alguien que cae bajo el efecto y baila o canta; oigo el chasquido de la flecha disparada, oigo el grito de alguien que muere, —porque aunque el nombre del arco (*biós*) es vida (*bíos*), su efecto es *thánatos*, la muerte (22 B 48). En otros términos: los ojos no me muestran la armonía porque es algo que solo puede ser escuchado: no es visible, pero es audible, es algo que hay que hacer audible. La armonía de Heráclito es una armonía que hace ruido, produce sonidos. ¿Qué es una armonía que hace ruido? Para que haya ruido tiene que haber contradicción, tumulto, alboroto —muchas voces queriéndose hacer oír, voces diferentes que vayan en direcciones opuestas. Platón, por el contrario, es casi la armonía del cementerio, es decir, de la pirámide egipcia: pareciera que está siempre al borde de tender al silencio del desierto, porque es el acuerdo de las momias, de los muertos. Los muertos siempre están de acuerdo en su silencio —de allí que los vivos no paren de alimentarse de los muertos: ellos siempre otorgan, *porque* callan. Pero en Platón no se trata del silencio del sin-sonido (si hay un sin-sentido, una sin-razón, también puede haber un sin-sonido) sino de la univocidad; el silencio de la *univocidad*. Platón es un vector que no para de fugarse hacia Egipto, un vector de desierto. Del otro lado, la guerra, la discordia, la contrariedad, la crisis, la divergencia, producen ruido —tumulto de guerra, grito de *alalá*. Por eso es una armonía audible. Se trata de una ley cósmica que rige como pura necesidad sobre todas las cosas. Se dirá que “ley” supone “orden”, y que entonces el aristócrata Heráclito es también un filósofo del orden. Contesto que el problema no está planteado en términos de orden *vs.* desorden, y ni siquiera en términos de orden *vs.* caos, sino en *qué tipo de orden* se saca desde el caos. Es esperable que para Heráclito la pareja orden/desorden no represente un problema, ya que su filosofía se trata justamente del *pasaje* de un contrario en otro y viceversa, del flujo constante de las cosas que se identifican contradiciéndose. La oposición es un supuesto; de lo que se trata es de los pasajes, porque es en los pasajes donde se juega la armonía (día-noche, etc.). Sin embargo, es evidente que para que exista algo, para que exista mundo (*kósmos*), es necesario que un orden sea impuesto —es preciso que rija una ley: la armonía del *lógos*; diríase que es un *lógos* acústico, una legalidad acústica, que ausculta, por oposición al *lógos* platónico que es visual, ojo formal.

¿Qué lógica persigue la armonía como ley cósmica? ¿Cuál es su legalidad? La lógica de la guerra (*pólemos*). Es una ley de guerra: es *inter* y *entre*; en primer lugar, es una ley interior porque es immanente a las oposiciones; en segundo lugar, es una ley *entre*, porque se da entre los elementos que confluyen. Es la táctica y la estrategia del cosmos. Es una ley de crisis, de ruptura entre elementos que se han encontrado como siendo opuestos. *Porque* hay multiplicidad, hay oposiciones; *porque* hay oposición, hay guerra. Pero también es válida la inversa: *porque* hay unidad (identidad de una cosa consigo mismo, pese a una interna contradicción), hay oposición —me voy a topar con otra unidad opuesta a mí en diferentes grados intensivos de fuerza; *porque* hay oposición entre identidades opuestas hay guerra en la multiplicidad, *a causa de* la unidad. Pienso en una sinfonía de instrumentos de cuerda: cada instrumento es una unidad (el arpa, la lira, el violín, el piano, etc.) que solo es tal, a causa de una tensión de contradicción interior: las cuerdas tensadas afinando en diferentes notas son como vectores de fuerzas que tienden a valores diferentes. Es la identidad interior a causa de la diferencia interna lo que hace *uno* al instrumento (la lira, una lira). Así decimos que la lira tiene armonía, tiene orden: está afinada, y ella misma es sinfónica puesto que diferentes tensiones de diferentes cuerdas en diferentes notas hacen que al escuchar cierto sonido al aire yo diga: “eso es una lira” (no necesito *ver*). La lira puede producir armonía porque ella misma es el resultado de una armonía interna: el arpa suena, y sonando se expresa a sí misma; es una armonía productora de sí misma, es una

potencia activa. Ahora suenan varios instrumentos a la vez, y yo escucho tal melodía. Para que esa melodía sensible a mis oídos exista, ha sido necesario un procedimiento semejante: lo que antes hacíamos entre las cuerdas, ahora ha tenido que darse entre los distintos instrumentos teniendo que concertar entre sí para producir melodía. Tensiones dentro de tensiones; o bien tensiones produciendo otras tensiones. Por todos lados tensiones opuestas (*palíntonos harmoíe*), y por todos lados una bella armonía de guerra. Porque *pólemos* es el padre, el progenitor y productor de armonías. Es el *lógos* creador. A él hay que escuchar, al tumulto de la guerra, de la ley cósmica, y no a Heráclito.

La armonía dinámica es: al divergir, al tender en direcciones opuestas, se converge. Es una divergencia (despliegue) que converge consigo misma (repliegue); es exactamente el movimiento de las fuerzas, del niño cósmico que juega como al *fort-da*, —recordando la relación que plantea Deleuze entre el *fort-da* del niño y el pequeño ritornelo, en *Derrames*⁵³⁵. Es el propio Heráclito quien dice: “El camino recto y curvo del rodillo de cardar es uno y el mismo” (22 B 59). Para que haya armonía tiene que haber oposición, elementos opuestos; pero la guerra entre ambos no puede cesar, so pena de perder armonía. La armonía no es sinónimo de paz, ni de cese de movimiento (equilibrio de fuerzas), ni de resolución del conflicto; no se ponen de acuerdo, al contrario, persisten en la diferencia. La armonía no es un *contrato*, es un constante despliegue y repliegue de intensidades de las fuerzas, avanzar y retroceder, ir y venir, ir para venir, venir para ir, replegarse para desplegarse, etc. Por eso la guerra no es un simple desorden (tampoco ni la revolución molar ni el devenir-revolucionario), un puro caos, es una ley caótica y es un caos legal: es una paradoja, la ley que enuncia una paradoja en medio de la filosofía de un hombre oscuro y paradójico. Así hay que enfrentarse al fragmento 22 B 124, que dice que el más bello cosmos es como un montón de desperdicios echados *al azar*. Es como si los cuerpos y las fuerzas anduviesen al azar, erráticamente, sin rumbo, y de repente se toparan: allí comprenderían la oposición que los separa y los catapulta de vuelta en direcciones opuestas. Cuando todo esto sucede, una guerra se está librando; constantemente se están librando guerras. Así se produce el cosmos, el orden bello, la cosmética de lo real: armonía dinámica. El punto (donde se topan) es como un foco donde se irradia y se crea la oposición. Es en un punto, en un foco de conflicto donde se produce la armonía. Se podría hacer equivaler a este punto con el “punto sin dimensión” que Deleuze toma de Paul Klee en sus textos sobre *Pintura*, en relación justamente al problema del orden/caos en el hecho pre-pictórico. Ese punto, unidad mínima, sería lo que antes llamábamos *semeíon*, —unidad mínima, tiempo primo, sobre el que se producirá armonía. En Klee es el “punto gris” (blanco + negro), que es un “punto fatídico *entre* lo que deviene y muere”. Es justamente algo que surge *entre*, en la frontera. Y este punto “salta sobre sí mismo”, se repliega sobre sí mismo para poder desplegarse y producir cosmos, hecho pictórico.

La armonía es una ley cósmica, pero es *inmanente* a la tensión propia de las cosas. Esa es la paradoja: es una ley que es efecto, *efectuación*, resultado; es una ley que preexiste y subsiste (o *in-siste*), es a la vez antecedente y consecuente; es a la vez un supuesto, una condición de posibilidad, y el producto interno de una actualización o efectuación. Se puede entender el concepto de armonía como una ley de insistencia: es una paradoja productora. Es un horizonte virtual sonoro que hace posible los sonidos al mismo tiempo que es el resultado-de. También el acontecimiento suicidio (guerra contra sí mismo) es lo inesperado, según Deleuze, pues llega no en el peor momento,

⁵³⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 331.

en el momento de la decadencia de las fuerzas, de la contracción y relajamiento de fuerzas, sino en el mejor momento —al final volveremos sobre eso. Lo dice el propio Heráclito en el fragmento 22 B 18: “Si no se espera lo inesperado [*anélpiston*], no se lo hallará, dado lo inhallable y difícil de acceder [*áporon*]”. Es en ese sentido que precisamente: “A todas las cosas las gobierna el rayo [*kerounós*]” (22 B 64).

La profundidad del *lógos* es la profundidad del rayo, de lo inesperado: esto es la armonía como ley cósmica —como ley de modulación por “módulo rítmico”, en términos de Deleuze. Es una lógica dinámica que atraviesa todas las cosas, “atraviesa el universo” (22 A 8), las atraviesa como un rayo: sobreviene de forma inesperada, como un golpe, como una pulsación, como un golpe que pulsa tiempo. *Plegé*, es decir: golpe, palpitación, choque, herida, lucha a golpes. *Plesso*: puede ser un golpe del que sale un ritmo (golpe rítmico), como cuando se golpea el piso con los pies para marcar el *tempo* de la música, o bien cuando se baila. Pulsación que produce sonido y ritmo; pulsación de tiempo, marcas o escansiones de tiempo. Tocar un instrumento y producir armonías es dar golpes a las cuerdas, pulsar cuerdas (*pléktron*, púa con la que se golpea el encordado). Se comprende: todo lo que tiene armonía ha sido atravesado por un golpe, por una pulsación: “Todo animal es llevado a pastar con un golpe [*plegé*]” (22 B 11). Todo titila, da pulsos, un pulso de tiempo lo atraviesa. Es allí, en el relampagueo del rayo, en el golpe del rayo, donde radica su profundidad y la profundidad de todo este orden del *lógos* en el interior de todas las cosas: “tan profundo [*bathýn*] es su *lógos*” (22 B 45). *Bathýs* refiere a lo profundo, hondo, rico; pero es la profundidad propia del umbral, de lo que está *entre*. No es la riqueza y la profundidad como posesión firme, sino la de lo que se fuga y se esconde en un fondo, o bien se desfonda; es profundo, rico, *porque* se encripta. Es la profundidad del *fata morgana*: lo que está en medio de las cosas, atravesándolas de un golpe, pulsándolas y poniéndolas en movimiento; —así se dice “*órthos bathýs*”, rayar el alba, o sea, lo que está “entre dos luces”. Es la razón por la cual en el lenguaje *paratáctico* de Heráclito no hay *nexos*: no hay contrato, no hay nada de antemano que verbalice e indique identidad, ni la posibilidad de predicación de una cosa respecto de otra tal, que ponga a una (el predicado) en relación directa atributiva respecto de otra (sujeto)⁵³⁶. La armonía es una herida, una *rayadura* —*kerounós*: rayo; *kerounô*: golpear o herir con el rayo, fulminar —como hace Zeus siempre, y como hizo con Semele al dar a luz a Dionysos. Volvemos a la armonía como empresa peligrosa, como juego malo: riesgo de fulminación. En este exacto sentido tenemos que entender también las palabras de Deleuze cuando dice que “somos música pura”⁵³⁷, y que “todo comienza por un pequeño ritornelo”⁵³⁸. Tanto Nietzsche como Hölderlin comparten esta idea de la fulminación del acto creador. Pero ya lo sabemos, la empresa puede ser tremenda, y entonces el golpe de rayo deviene golpe de muerte: el disparo suicida de Von Kleist y Van Gogh, o el disparo de locura de Hölderlin, Strindberg, Nietzsche. Tenemos

⁵³⁶ Para el problema del lenguaje para-táctico (ausencia en Heráclito del verbo/nexo “ser” para definir lo real, y por lo tanto, imposibilidad de *atribución* de un predicado a un sujeto, vale decir, imposibilidad de *S es P*). Cf. Poratti, Armando, *El pensamiento antiguo y su sombra*, Buenos Aires, Eudeba, 2000; p. 52: “No hace falta indicar la distancia que separa la frase heraclítica del esquema aristotélico de la proposición. Cada uno de los términos “es” en su no-ser-el-otro, y esto como es obvio no puede expresarse apofánticamente: mediante un “es” copulativo. *No hay aquí atribución* alguna [...] La verdad se dice en la *parataxis* misma como posición de los términos en la contraposición, que es antes que nada posición de la contraposición misma”.

⁵³⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 305.

⁵³⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 316.

entonces todos los elementos constitutivos de la lógica armónica de Heráclito, de la armonía dinámica (vector de fuego o de rayo). Es una armonía como estabilidad inestable entre contrarios o fuerzas contrarias, incluso entre armonías diferentes (tensiones internas diferentes), en cuanto que la guerra es padre y la justicia (*díken*) es discordia (*érin*), y todo acontece según discordia y necesidad (22 B 80).

Se trata de algo cuyos límites no están claros a causa de su profundidad. Es una ley cósmica de una legalidad aporética o paradójal. Es un tipo de ley activa, lo contrario a un *mandamiento*, a una orden o una *negación*; no es la ley como represión, reacción. Es una ley de *flujos*, por eso la física de Heráclito es una dinámica. Es el horizonte, el umbral como ley: nadie puede llegar al *fata morgana* no importa cuánto camine, pues no se llega a un límite predefinido, sino que el límite es emergencia que surge *entre* las oposiciones, que se dan su propio límite, su propio umbral de tolerancia sonora y rítmica; camino arriba y abajo uno y el mismo; común es el principio y el fin. Pero se trata de absolutamente cualquier punto que se tome (*semeïon*), y por lo tanto, es un punto móvil que se desplaza. Sus características y su universo semántico se mueven entre: *ápeiron*; *áporon* (difícil de acceder); *plegέ*; *bathýs*; *kerainós*. Sus límites no están claros porque es una ley del límite, *es* en el límite y habita el límite, surge *de él* y *en él* por un golpe, un rayo que es él mismo una línea fronteriza. Imagino la noche y la pura oscuridad; de repente, un impulso, una pulsación: el síntoma de una guerra —estalla un relámpago y raya lo negro con un impulso instantáneo de luz (límite y frontera móvil que se desplaza y dibuja un recorrido). Sale del fondo, diríase que el fondo lo escupe: rugido sonoro que estalla como una guerra —retomo un pasaje de Deleuze en *Diferencia y repetición*⁵³⁹.

Y bien, el rayo/relámpago simboliza al padre de todas las cosas, la generación y *creación* bajo principio masculino; es una especie de emisión instantánea espermática creadora⁵⁴⁰. Jean Chevalier muestra el vaivén del símbolo del rayo precisamente como generador (“se compara a la emisión de esperma”) y como potencia creadora “fertilizante” (benéfica o nefasta), incluso en la tradición bíblica⁵⁴¹. Todo este componente sexual propio de la creación, del *acoplamiento* o ensamblaje de los contrarios como *efecto de golpe*, está contenido en Demócrito (fragmento 68 B 32)⁵⁴². Y Platón retoma todo esto con su asunto de Éros como potencia creadora erótica, pero con el único el fin de depotenciarlo —volviéndolo filósofo. De la misma forma que va a depotenciar al resto de divinidades que tienen que ver con las esferas de creación, porque operan extáticamente, dando golpes, modulando; divinidades cuya fuerza es una fuerza de impulso, que provoca pulsaciones, inocula ritmos locos. En *Banquete* es clarísimo: la creación musical que es propia de Éros (es en *Leyes* y en *República* donde mayormente introduce a Dionysos) es un *ardor*. La armonía es una creación

⁵³⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, traducción de M. S. Delpy y H. Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002; p. 61: “La diferencia “entre” dos cosas es solamente empírica, y *las* determinaciones correspondientes, extrínsecas. Pero, en lugar de una cosa que se distingue de otra, imaginemos algo que se distingue —y que, sin embargo, *aquello de lo cual* se distingue no se distingue de él. El relámpago, por ejemplo, se distingue del cielo negro, pero debe arrastrarlo consigo, como si se distinguiese de lo que no se distingue. Se diría que el fondo sube a la superficie, sin dejar de ser fondo. Hay algo cruel, y aun monstruoso, de una y otra parte, en esa lucha contra un adversario inasible, donde lo distinguido se opone a algo que no puede distinguirse de él, y sigue uniéndose a lo que se divorcia de él”.

⁵⁴⁰ El sustantivo *spérma-tos* comparte la raíz con el verbo *spérkho*: impulsar, desencadenarse, lanzarse, precipitarse; todo eso puede decirse de la acción dinámica del relámpago.

⁵⁴¹ Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos* (traducción de M. Silvar y A. Rodríguez), Barcelona, Herder, 1986; pp. 870 y ss.

⁵⁴² Cf. Eggers Lan, Conrado y Poratti, Armando, *Los filósofos presocráticos III*, Madrid, Gredos, 1997; Fragmento 68 B 32: “El acoplamiento es una pequeña apoplejía, porque el hombre se evade del hombre y, como por efecto de un golpe, se separa y se arranca de sí mismo”.

espermática y erótica, produce ardor; es como si la armonía, que es la ley de la unidad de los contrarios en el *entre* de la lucha —porque lo fundamental no es la unidad que los une sino la tensión que los mantiene separados, según necesidad, en plena unión—, fuese un *espasmo*, un pulso, un pequeño golpe de muerte en medio de la vida. Por eso la vida supone fases de micro-muertes, de pequeñas muertes que se producen y engendran vida.

Último componente de la armonía dinámica: el éxtasis, la embriaguez⁵⁴³. Otro problema para Platón. En Platón el *lógos* es siempre movimiento codificado desde afuera, un discurso codificante —corta flujos con un modelo preexistente. Toma flujos de embriaguez (*manía*, *mantiké*, etc.)⁵⁴⁴ para sublimarlos. En Heráclito el *lógos* es creador, generador de sí mismo y de su propia ley dinámica; es realmente un *lógos spermatikós*. Nietzsche va a llevar este componente “embriaguez” dentro del universo conceptual de su filosofía, desde los escritos preparatorios al *Nacimiento de la tragedia* (anteriores a 1872) hasta el final, en el *Crepúsculo de los ídolos* (1888); lo va a ir pesando, y va a ir resignificando la relación primera entre la embriaguez dionisiaca y el impulso formal apolíneo (el primer schopenhauerismo), hasta dar un viraje fatal a partir de 1881, cuando conoce a Spinoza y queda fascinado —proceso que inicia ininterrumpidamente a partir de *Aurora* y *Gaya Scienza*.

Tenemos hasta aquí todos los elementos de la *armonía dinámica*, y una buena parte de su constelación conceptual y la forma en que opera esa lógica. El *lógos* como ley de devenir: *pólemos*, conflicto y discordia, como justicia y ley cósmica. La armonía como tensión convergente-divergente (tender en direcciones opuestas), como resultado del antagonismo de las tensiones. Heráclito no se ahorra menosprecios hacia Pitágoras (22 B 81). Pero Platón va a beber de esa fuente pitagórica: la armonía como *ley de proporción* que *impone límite*, que neutraliza las tensiones y oposiciones; proceso de normalización y disciplinamiento. En Platón, el *valor* es siempre preexistente: las *eídos* son la garantía de realidad por participación: una cosa vale a causa de su fundamento, que es su unidad constitutiva. En Heráclito una cosa *vale* cuando se pone en juego (el niño Aión juega) en un flujo con una fuerza contraria; el valor es el resultado del entrecruzamiento en el punto. La lucha tensa provoca un despliegue de fuerzas, y en ese devenir es donde una cosa mide su valor al enfrentarse a su contrario, con el que sin embargo se identifica.

⁵⁴³ Cf. Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre Música*, traducción de C. A. Ferez; Gorla, Buenos Aires, 2003; p. 44: “La Música es originalmente un producto natural de la excitación, y como, de acuerdo con la naturaleza a la que pertenece, solo puede llamar de nuevo a la excitación, parece una contradicción que, como se subraya frecuentemente (especialmente entre los griegos), produzca también impresiones moderadas y relajantes. Esto se puede resolver comprendiendo que ese efecto es *indirecto*: en los hechos, la música solo puede producir efectos de algún modo excitantes; si la excitación se produce en un sentido distinto al anteriormente dispuesto, esto *la debilita*”. Cf. Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, §106: “Merced a la música las pasiones gozan *de sí mismas*”.

⁵⁴⁴ En *Fedro* Platón traza cuatro grados de locura; a saber, Apolo: la “inspiración profética”; Dionysos: “la mística”; las Musas: “la poética”; Afrodita y Eros: “la locura erótica, que dijimos ser la más excelsa”. Cf. Platón, *Fedro*, traducción de E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1993; 265a8.

3. 2. Segundo registro: Platón, o la armonía estática

“Los modos musicales [*mousikês trópoi*] no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen al Estado [*áneu kinéin politikôn nómon tón megíston*]”⁵⁴⁵.

En Platón se trata del problema de la armonía en inmediata relación entre lo uno y lo múltiple; qué es lo uno y qué es lo múltiple, qué hace a lo uno ser uno y a lo múltiple ser múltiple; y asimismo la relación entre ambos. Hay lo múltiple (oposiciones), y entonces es necesario *operar una fuerza* (que es la fuerza de lo uno) para lograr la unidad y la armonía, la resolución del conflicto. Todo el acercamiento de Platón al concepto y problema de la armonía es diferente; revela todo otro *éthos* filosófico, una entera manera de ser y de vivir: a partir de la diferencia, debemos aplicar una grilla de unidad, una operación de *moldeado exterior*⁵⁴⁶ para traer orden, para imponer armonía unitaria.

Quizá toda la diferencia radica en el método: en Platón se trata una y otra vez de lo geométrico —recordamos la frase que merodea alrededor de la historia de la Academia platónica: “que no entre nadie ageómetra”. Platón *deduce* la armonía, práctica que va a heredar de los pitagóricos. A partir de allí, la esencia de la música es ser matemática: todos los autores afirmarán esta necesidad. Sin embargo, no es el profundo carácter matemático de la música (incluso Leibniz va a sostener esto) el causante de esta especie de variación platónica en relación a la caracterización de la armonía; la armonía estática tiene su origen en otro lugar. Se trata de una exigencia previa, diríase ontológica: es necesario partir de una base segura, estable; es necesario que el juicio pueda recibir todo (ante todo, se trata de *enjuiciar*), para lograr esa conquista, es necesario un orden del *lógos* que no sea *paratáctico*, aporético, inseguro. Para discernir, enjuiciar, es necesario un régimen de esencias, es necesario remitirse a un punto de apoyo sólido: lo uno. La unidad debe preceder a la multiplicidad, pero bajo la forma de la sujeción: la unidad debe dar identidad a la multiplicidad, es decir, razón de ser. Y entonces, sea cual sea el status de lo uno (las *eîdos*), se convierte en condición de posibilidad y necesidad de lo múltiple —lo uno *sujeta* al juicio, produce juicio. Esto funda el principio de *autoridad*, que es un “principio de competencia”⁵⁴⁷: quien tiene juicio es quien conoce las esencias (*eîdos*), el fundamento último, lo real mismo —luego, por competencia, debe gobernar (toda la teoría de *República*). Es por eso que se trata de un modo de vida filosófico: triple juego entre el campo lógico del juicio —que tendrá que decir lo real al mismo tiempo que es fundado a su imagen y semejanza—, el ontológico, y el político. El concepto de *participación* (*méthexis*) será el concepto linde, la frontera sólida, monolítica; sin embargo, tiene todo un status diferente y un matiz o tonalidad vaciada de la umbralidad heraclíteica; ya no es un relampagueo ni una pulsación. La frontera de Heráclito es el *fata morgana* de Herzog y

⁵⁴⁵ Platón, *República*; 424c5-c6.

⁵⁴⁶ Seguimos los elementos del análisis deleuzeano en *Pintura*, que aquí aplicamos, pero mantengo la idea nietzscheana de Platón como griego egiptizado; de modo que la operación que le corresponde —cuadra perfectamente con lo que hemos estado citando y analizando aquí— es entonces la de moldeado exterior, y no la de moldeado interior o módulo interno, que él toma de Buffon; cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 235: “La modulación egipcia la definía por el molde cristalino. La modulación griega la definía por el módulo, por el *módulo rítmico*”. En Heráclito, en cambio, claramente hay un módulo *rítmico*, según hemos visto.

⁵⁴⁷ Me sirvo del mismo el giro que utiliza Deleuze alrededor del *mismo* problema, pero en relación a Spinoza y Hobbes; cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011; ver toda la Clase III, especialmente en la pp. 85 y ss.

el *rayo verde* de Rohmer⁵⁴⁸. Tal y como se ve en el fragmento 22 B 93, no se la puede decir (*légei*) sino solo señalar por medio de signos o señales (*semaínei*).

Primera causa: es necesario poder enjuiciar, y en última instancia, predicar distintos atributos, accidentes, respecto de un sujeto uno: *S es P*, que en Heráclito falta totalmente. Segunda causa: el juicio permite separar, *discernir* también un generante-ingenerado respecto de algo generado (potencia y acto). A partir de allí, podremos hacer lo que Nietzsche denunciaba como rasgo de lo decadente: *separar* una fuerza de lo que ella puede —así hay que entender la curiosa sentencia nietzscheana de que Dios sigue vivo en la gramática, en la base misma del juicio⁵⁴⁹. Ahora se trata del ojo formal judicial, que somete al oído que opera por *conjetura*. Cito un pasaje de *Filebo*:

Si se apartan de todas las ciencias las [ciencias] del *número*, medida y peso, lo que quedará sería, por así decirlo, nulo [...] En primer lugar, está lleno de eso el arte de tocar la flauta, porque *no ajusta sus armonías por medida, sino por la práctica de la conjetura*, y toda modalidad de música que busque la medida de la cuerda *pulsada por conjetura*, tiene en consecuencia un importante ingrediente de inseguridad⁵⁵⁰

Someter a juicio equivale a “ajustar a medida”, imponer la proporción y la armonía del número, a encajar: operación de modelado. En esto, Platón es totalmente egipcio. En *Leyes* se ve muy particularmente esta admiración de Platón por Egipto — ya en *Timeo* Critias cuenta aquella historia (Deleuze la recuerda en *Pintura*) del sacerdote egipcio diciéndole a Solón: “¡Ay! Solón, Solón, ¡los griegos serán siempre niños! ¡no existe un griego viejo!”⁵⁵¹. Todo es nuevo, y los conceptos tienen ritmos y tonalidades diferentes: el niño de Heráclito; el niño de Platón; el niño de Nietzsche. Pero también el padre en Heráclito (*pólemos*) es diferente al padre en Platón⁵⁵². Lógica armónica estática con operaciones de *modelado* y de *figuración*; construcción por modelado, figuración según imagen. Recorro a *Timeo*:

Acerca del mundo, sin embargo, debemos investigar de nuevo conforme a cuál de los dos modelos [*tôn paradeigmáton*] lo produjo el Constructor [*ho tektainómenos*]: si de acuerdo con el que es idéntico y del mismo modo [*tauta kai hosautós*] o con el que es generado [*gegonós*]⁵⁵³

Hay dos modelos, dos formas de modelar el mundo, de hacer un mundo. Platón usa la palabra “paradigma” (modelo, referente), de modo que hay *dos paradigmas*: o bien crear contemplando lo inmutable y permanente⁵⁵⁴; o bien contemplar lo que se mueve, lo generado. Pero también usa el verbo *blépo*: contemplar con el *ojo*, mirar *para copiar*; es un ojo lógico porque contempla y juzga *antes de* modelar. *Timeo* dice: “fija constantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa como modelo”⁵⁵⁵. Es

⁵⁴⁸ Cf. Rohmer, Éric (Dir.), *Le rayon vert*, Francia, Les Films du Losange, 1986. Cf. Herzog, Werner (Dir.), *Fata Morgana*; Alemania, W. H. Filmproduktion, 1971. Cf. Herzog, Werner (Dir.), *Encounters at the End of the World*; U.S.A., Discovery Films, 2007.

⁵⁴⁹ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo* (traducción de A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, 1998; p. 55, §5: “Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática”.

⁵⁵⁰ Cf. Platón, *Filebo*; 55e; 56a-b.

⁵⁵¹ Cf. Platón, *Timeo*, traducción de F. Lisi, Madrid, Gredos, 1992; 20d7 ss.

⁵⁵² Para el concepto del Demiurgo como “padre” en *Timeo*, ver 28c6: “Hacedor y padre” (*poietikènai patéra*). Cf. la nota 34 de la p. 103, en la traducción de Eggers Lan, en *Timeo*, Buenos Aires, Colihue, 1999.

⁵⁵³ Cf. Platón, *Timeo*; 28c5-29a3.

⁵⁵⁴ Eggers Lan traduce “idéntico y del mismo modo”; Lisi traduce “inmutable y permanente”.

⁵⁵⁵ Cf. Platón, *Timeo*; 28a-b.

entonces la única razón por la que puede decirse que el *kósmos* es tal, es decir, ordenado y bello: “si este mundo es bello (*kalós*) y su creador bueno (*agathós*), es evidente que miró el modelo eterno (*tò aídion éblepen*)”⁵⁵⁶. Pero falta un paso más: someter el movimiento errático a medida, ritmo y proporción (inyectar armonía), y someter lo múltiple a una unidad que es una unidad de modelado —eso significa crear algo viviente. Crear algo viviente significa crear el *devenir* (*génesin*)⁵⁵⁷; por lo tanto, el devenir también es una especie de subproducto. Uno crea mundo, significa que uno crea una lógica de devenir que corresponde y explica a ese mundo, que es la operatoria de ese mundo, pero copiando un modelo. Modelar es imponer orden a las fuerzas, sujetarlas al modelo, vectorizarlas en un nuevo devenir:

Como el dios quería que todas las cosas fueran buenas y no hubiera en lo posible nada malo, tomó todo cuanto es *visible* (*horratòn*), y que ese movía *sin reposo* de manera *caótica y desordenada*, y lo condujo del desorden al orden [...] Colocó razón en el alma y el alma en el cuerpo, para que su obra fuera más bella y mejor por naturaleza [Así] este universo llegó a ser verdaderamente un viviente⁵⁵⁸

Es el orden de un conductor: orden del pastor que dirige al ganado disperso; orden del general que dirige y reagrupa las tropas. Vemos entonces qué es modelar (moldeado externo) según lo eterno e inmutable, la Idea: *fijar el orden del movimiento*. Tomar lo que no tiene reposo (*ouk hesykhían*) —que también tiene el matiz de “lo que no guarda silencio”, lo que es ruidoso, e incluso “lo que no es desierto”—, tomar lo que se mueve de forma inarmónica y desordenada (*kinoúmenon plemmelôs kai atáktos*) y que está “fuera de tono”, desafinado (inarmónico) y, por tanto, en falta (*plemmelés*); es decir, lo que no está en su sitio, en su puesto —*átaktos*: “desordenado”, pero con el matiz de indisciplina, de alguien que, especialmente en la confusión de la guerra, no mantiene su puesto. Hay entonces muchas voces, muchas tonalidades, ritmos diferentes (cada cosa con sus *golpes* de subida y bajada, sus intensidades, sus devenires), también sus diferentes silencios (el silencio del desierto no es el mismo, por ejemplo, que el silencio de Buda, o el silencio pitagórico, o el silencio de Sócrates, o el silencio de Nietzsche). Es el punto de partida: hay *multiplicidad*.

Crear insertando armonía estática es crear con paradigmas, con moldes eternos: *una sola voz*, ritmo, tono, intensidad, etc. La creación como proceso de normalización, como *unísono* (concepto caro a Rousseau, que define la melodía, por oposición a la armonía, como unísono)⁵⁵⁹. Reducción del desorden al orden, apelando a un molde

⁵⁵⁶ Cf. Platón, *Timeo*; 29a2.

⁵⁵⁷ Cf. Platón, *Timeo*; 29e1.

⁵⁵⁸ Cf. Platón, *Timeo*; 30a-b6.

⁵⁵⁹ Cf. Rousseau, Jean-Jacques, *Escritos sobre música*, traducción de A. Ferrer y M. Hamerlinck, Valencia, Universitat de València, 2007. Ver especialmente el texto *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, p. 295: “La belleza de los sonidos es la de la naturaleza [...] Un sonido lleva consigo todos sus sonidos armónicos concomitantes, en *las relaciones de fuerza* y de *intervalo* que deben tener entre sí para dar la más perfecta armonía de dicho sonido [...] Vuestros oídos y vuestro gusto se han echado a perder por un arte mal entendido. *Por naturaleza* no hay otra armonía que el *unísono*”. Cf. asimismo *El origen de la melodía*, pp. 230; 232: “Reducida a la nada la *melodía* y habiéndose vuelto la atención del músico enteramente hacia la *armonía*, todo se dirigió poco a poco hacia este nuevo objeto [...] Al haberse vuelto de este modo nuestro sistema musical puramente armónico, no resulta sorprendente que la melodía se haya resentido y que la música haya perdido para nosotros una gran parte de la *energía* que tuvo en otro tiempo [...] Se equivoca uno en música cuando toma por causa primera la armonía y los sonidos, que en efecto no son más que instrumentos de la melodía. No es que la melodía a su vez posea esta causa en sí misma, sino que la extrae de los efectos morales de los que ella es la *imagen*; a saber, el grito de la naturaleza, el acento, el número, la medida y el tono patético y apasionado que *la agitación del alma* da a la voz humana”.

externo y permanente. Aquí está la base de la teoría con la que Platón discute con los poetas, sofistas, y lo que considero sus peores enemigos: los músicos —sus fuerzas son erráticas, andan al azar, los mueve una potencia loca, divina (*theía dýnamis* o a veces *theíai moírai*) que los posee y los sujeta: una fuerza tremenda, inestable y explosiva⁵⁶⁰. Es el rayo de Heráclito. ¿Por qué más peligroso que el sofista? Porque el sofista tuerce el *lógos*, lanza discursos dobles (*dissoi lógoi*), pero siempre está dentro del *noûs*, y si daña, daña con su técnica y lógica de lo peor; en cambio el músico-poeta está siempre bordeando la razón, yéndose por fuera; es una potencia nómada, y cuando es poseído, pierde totalmente todo vestigio de *noûs*. Pero tampoco tienen *tékhne* cierta y segura, especialmente cuando se abandonan a la improvisación o a la conjetura (situación de estar poseído, endiosado, y crear con ritmo loco, desatado, fuera de sitio) y lejos del número: “no ajusta sus armonías por *medida*, sino por la práctica de la *conjetura*”. Esto supone un ingrediente de inseguridad (*Filebo*, 56a-b); hacen circular miles de voces y ritmos e intensidades diferentes, se pierden en lo múltiple y multiplican lo múltiple —rechazan todo modelado en función de lo *Uno*.

En ambos casos (Heráclito y Platón) la armonía es una ley (*nómos*); pero en Platón el problema es: ¿Quién establece esa ley de antemano? Hay algunos que quieren disputar el poder legislativo no para plegarse a esa ley, aunque expresándola y asumiéndola a su modo, sino para cambiarla o para innovar. El problema es plegarse o no plegarse a la ley, pero porque todas las otras leyes son falsas —siguen otros modelos, *modelos de lo generado*, y si crean, crean fuera de paradigma. La traducción de esto es el desorden, el batallón disperso, el griterío, la “música ligera”, el rumor indiscernible⁵⁶¹ —estar fuera de tono, desentonar y desafinar, como un batallón disperso y sin cabeza, acéfalo. Es solo a partir de esto que el problema se convierte también en un problema pedagógico: la armonía como profilaxis psíquico-política, y no meramente estética. Esto establece todo un sistema de escalas jerárquicas, pues seguimos bajo el prisma del principio de autoridad y *competencia*: la autoridad es siempre competente, y a diferencia del músico, siempre está en su sitio⁵⁶².

Es en Platón donde la música consume su poderío; Platón hace consciente, igual que Sócrates, y diríase que es una de sus grandes habilidades filosóficas —en esto corre parejo con Nietzsche. Quiero decir que Platón es un gran psicólogo, un gran detector de síntomas. Pero lo hace desde el lugar del orden, y en esto es tan conservador como Leibniz, según vimos con Deleuze. *Frente a* los sofistas, hace visible el poder tremendo y explosivo del *lógos*, lo peligroso del dominio de la palabra (discurso) y del pensamiento, su potencia de persuasión (*peithó*) y de confusión en el alma por la vía del *noûs*. *Frente a* los poetas (y Meleto acusa a Sócrates en nombre de los poetas), hace visible el poder delirante, extático, maniaco alienado, carente de técnica, corruptor del alma bajo el recurso de la fantasía, la risa, el dolor trágico, y por la vía de los sentidos. *Frente a* los músicos, hace visible el poder fatal: porque incluye tanto la persuasión por medio del *noûs* (la música vocal, con texto) como por medio de los sentidos —cuando se ejecuta fuera de la ley, utilizando escalas, ritmos, instrumentos, intensidades vocales y sonoras, temas míticos totalmente fuera de molde.

⁵⁶⁰ Cf. Platón, *Ión*, traducción de J. M. Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2004; 533d1-d3: “No es una *tékhne* lo que te hace hablar bien de Homero, sino que te mueve una fuerza divina [*theía dýnamis hé se kinéi*]”.

⁵⁶¹ En Leibniz se trata de extraer percepciones claras y distintas, *notables*, de ese fondo oscuro del alma donde habita *el rumor del mundo* entero que cada mónada expresa en función de su departamento o zona clara. Deleuze diría, arrancar tiempo no-pulsado al tiempo pulsado.

⁵⁶² Cf. Platón, *Leyes*; 659a3-b6: “El verdadero juez no debe juzgar atendiendo a auditorio mi extraviado por el alboroto de la multitud y su propia ineducación [pues él] *está justamente en su sitio*, no como discípulo, sino como maestro de la concurrencia y para hacer frente a los que ofrecen el placer a los espectadores de modo inconveniente y extraviado: como la actual ley de Sicilia e Italia”.

La música es lo más peligroso, porque es la síntesis de todos los peligros que Platón observa; es la suma de todos los miedos. Es el arte del peligro, y paradójicamente su base es matemática. Se comprende, entonces, por qué Platón no para de hablar de la música cada vez que puede. Es *por eso* que la filosofía es la más grande música: cuando se somete a medida y número. Esto lo captó claramente Arístides Quintiliano en su tratado sobre música:

En efecto, toda educación ejerce su influencia o a través de la *imposición* [...] o a través de la *persuasión* [...] *La música domina ambos modos*, ya que no solo subyuga al oyente con la palabra y con el *mélós*, sino que también lo arrastra con diversas modulaciones de la voz y de figuras corporales⁵⁶³

En *Leyes* define a la música como “educación del alma para la virtud”⁵⁶⁴, y el concepto de armonía (estática) está inserto en esta constelación, con valor de *nómos*. En *Filebo*, *Leyes* y *República* se triangula el campo semántico y el alcance del poder de la armonía, y su pertinencia legislatora y rectora. En *República* declara la acción de la armonía sobre el alma, su influjo directo:

La educación musical es de suma importancia a causa de que *el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma* y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está. [Y] percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales⁵⁶⁵

Razón por la cual es necesario conocer el soporte lógico y ontológico: las Ideas-Formas, que son el molde a figurar o configurar con sonidos: “*no seremos músicos*, ni nosotros ni aquellos de los que decimos que deben ser educados, los guardianes, *antes de que conozcamos las formas* específicas [de cada virtud]”⁵⁶⁶. Pero su influjo recae también sobre el cuerpo y el orden del cuerpo. Es así que la educación completa, que en *Leyes* llama “arte coral”, tiene dos secciones, dos columnas de contraataque y como dos bloques de legalidad: el *Ritmo* y la *Armonía*. Uno es el bloque o registro para el cuerpo; el otro para el alma. De modo que se trata de dos campos de competencia: un campo fisiológico y un campo psicológico. El *arte coral* como tal recae sobre el orden y el desorden de los movimientos. El *ritmo* y el metro, registro o código fisiológico a operar sobre el cuerpo, es el conocimiento de los movimientos *ordenados* del cuerpo expresándose, desplegando sus propias fuerzas: en la danza, los ademanes, etc. La *armonía* es el conocimiento de los movimientos *ordenados* del alma expresándose, desplegando su potencia: en la voz, la entonación, el canto, los intervalos (número) en relación a lo agudo y lo grave, sus combinaciones, etc. (*Filebo* 17c-e). Lo mismo se repite en *Leyes* en relación a los jóvenes que no pueden estarse *quietos* ni de cuerpo (ritmo y metro) ni de lengua (armonía), sino que viven en la agitación, saltando, bailando, como si estuvieran en constante estado de tensión de las fuerzas, en estado de constante inquietud, acechantes:

Ningún ser joven puede estarse *quieto* ni de *cuerpo* ni de *lengua*, sino que se da sin cesar a la agitación y a los gritos, ya saltando, ya brincando, ya diríamos que bailando con placer y jugando unos con otros, ya emitiendo toda clase de voces [En cambio] los demás animales no tienen conciencia del *orden* o el desorden en los movimientos, cuyo

⁵⁶³ Cf. Arístides Quintiliano, *op. cit.*; Libro II, 59, 28.

⁵⁶⁴ Cf. Platón, *Leyes*, 673a3-a5.

⁵⁶⁵ Cf. Platón, *República*, traducción de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992; 401d5-e4.

⁵⁶⁶ Cf. Platón, *República*, 402b10-d.

nombre es *ritmo* y *armonía*; mientras que a nosotros los hombres, los mismos dioses que decíamos que nos fueron dados como compañeros de fiestas, nos procuran juntamente el sentimiento de ese ritmo y armonía unido al placer [...] El *orden* de los movimientos tiene por nombre *ritmo*, y al de la voz, formado por la combinación de agudos y graves, se le aplica el de *armonía*; y que el conjunto de ambos es llamado arte coral⁵⁶⁷.

Quien no se somete a orden revela una especie de guerra o polémica interior, que para Heráclito era el padre y progenitor de todos esos movimientos y estados del cuerpo y del alma. Vemos entonces que si bien la *armonía* (como ciencia y tipo de conocimiento) recae sobre la voz y el canto, al mismo tiempo también puede decirse que hay una armonía para el cuerpo, puesto que, en sentido más general, menos específico, implica orden y desorden de los movimientos posibles. O bien, si queremos hablar más estrictamente, decimos: hay cuerpos rítmicos o fuera de ritmo, con arritmias, errantes, que dibujan intervalos irregulares; hay almas armónicas o inarmónicas, en las que se da una total desproporción interna (si recordamos las tres partes del alma: fogosa; apetitiva; racional)⁵⁶⁸. En ambos casos se tratará de aplicar un molde rítmico y armónico *exterior* por sobre las fuerzas, ya que Platón mismo define al alma como una *fuerza* (*dýnamei*) que se mueve a sí misma bajo una relación jerárquica respecto de otras fuerzas, que son las del cuerpo. Leibniz va a tomar algunas cosas de aquí.

También Éros, como impulso creador, es definido bajo el status de una fuerza: *rhomé* implica potencia, poder, fuerza, incluso fuerza militar⁵⁶⁹. Pero al mismo tiempo es un *deseo*, la potencia del deseo: *epithymía tis ho éros* (“Éros es un deseo”)⁵⁷⁰. Razón por la cual Eros, el puro deseo, la pura fuerza e impulso, debe armonizarse, volverse filósofo. La fuerza loca, la *embriaguez* erótica que es propia de toda creación-concepción, debe entrar en armonía: pasar del desorden ruidoso al orden del unísono. En este sentido, hay otra confirmación para la relación bifronte del concepto de *nómos*, la ley de la ciudad y además la ley musical (que incluye el canto correctamente entonado, las melodías correctas, la tensión correcta de las cuerdas, etc.), que nos conduce a entender la *armonía estática* como registro legal que impone límite. ¿Qué límite? El límite de lo Uno, las *eîdos*, el límite del molde: el molde *es* límite. La armonía como frontera limítrofe y como hito de piedra, y no ya como frontera móvil, como rayo (límite virtual que se actualiza en las oposiciones). El molde es el principio de competencia, el paradigma eterno; quien participa y *mira* lo eterno, es competente por sobre los demás, y debe ser el creador, legislador civil y musical. Y entonces, el largo lamento de Platón: “¡Ah! Hoy en día todo el mundo quiere ser juez, quiere enjuiciar, todos son críticos, todos se arrojan el saber. ¡Ah! Cualquiera es tenido por creador, cualquiera quiere mandar”. Pero nadie quiere obedecer. Es el lamento por la multiplicidad y por lo ilimitado, por lo que anda errático y no se deja someter a regla. Que lo errático (y lo bajo, *pandemo*) quiera crear: ¿desde cuándo semejante atrevimiento? No es, en el fondo, más que el lamento por la ruina de la *pólis* y por la ruina que *es* la *pólis* bajo el ojo de Platón; ¿o acaso no condenaron a muerte a Sócrates? En última instancia, la subversión, el peligro fatal, no es otra cosa que el

⁵⁶⁷ Cf. Platón, *Leyes*; 653e-654a; 665a1-a3.

⁵⁶⁸ Cf. Platón, *República*; 580d12-e3: “con una parte decimos que el hombre aprende, con otra que se apasiona; en cuanto a la tercera, a causa de su multiplicidad de aspectos [...] la hemos designado por lo que predomina en ella con mayor fuerza [...] la parte ‘apetitiva’”. También en *Fedro* vuelve al tema de la tripartición del alma: cf. 246a6; b5.

⁵⁶⁹ Cf. Platón, *Fedro*; 238b8-c4.

⁵⁷⁰ Cf. Platón, *Fedro*; 237d3.

resultado de la mala armonía. La armonía reinante ha devenido acósmica: el registro actual es un registro en lo ilimitado y en lo múltiple (sin número, sin ley); es un registro caprichoso, sin método y al azar —y dejado al arbitrio de la multitud caprichosa. Hay que volver a *Filebo* para hallar la clave armónica: la “plena perfección musical” se consume en el equilibrio de lo agudo y lo grave, de lo rápido y lo lento. ¿Qué significa aquí “equilibrio”? Significa “límite”:

Lo que pone fin a la oposición de los contrarios [diaphóros], y que, al imponerles un número [arithmôn] los hace proporcionados [sýmmetra] y concordantes [sýmphona] [pues] su presencia [...] produce a la vez moderación [émmetron] y proporción [...] En efecto, mi hermoso Filebo, la propia diosa, al ver la desmesura y la total perversión de todos los que no tienen en sí límite alguno [...] impuso la ley [nómos] y el orden [táxis] que tienen límite⁵⁷¹.

Es la ley lo que pone fin, lo que pone límite; en este sentido es el mandato o mandamiento de una ley invistiendo las fuerzas, limitándolas —dice: “Hasta aquí”. Ley y orden: *nómos* y *táxis*. En Heráclito rige la completa para-*taxis*, y todo su lenguaje es paratáctico, porque es la estructura misma de lo real (es un equilibrio inestable, o un orden-desordenándose de guerra sin fin en la que todos pueden ganar justamente porque no está pensada desde la perspectiva de un final). De modo que la armonía estática tiene entonces en su interior un universo conceptual: pone fin a la contrariedad (*diaphoría*) bajo la irrupción de fuerzas formales: número (*arithmôn*), proporción y simetría (*sýmmetra*), concordancia (*sýmphona*), moderación (*émmetron*), orden (*táxis*). Comunidad o unidad del metro (*sýmmetra*); comunidad o unidad de la voz, de la *phoné* (*sýmphona*), —es decir: *unísono*⁵⁷². A contrapelo de todo esto está la armonía dinámica: la armonía no de lo que es llevado y empujado *hacia* (voz pasiva) la unidad, sino la armonía que se *mantiene* móvil, a partir de la oposición de lo que va en direcciones contrarias (*palíntonos harmoníe*)⁵⁷³. Voz activa: yo diverjo, yo *difiero*, luego concuerdo (*diapherómenon heoutôi symphéretai*). No se pone fin a la contrariedad; no se trata de un límite *fijo* interno, sino del límite como un producto interno, inmanente a la tensión. El neoplatonismo captó perfectamente todas estas exigencias, y los tratados posteriores sobre música y armonía van a seguir esto hasta el fin. Se ve claramente en el tratado musical de Pseudo-Plutarco:

No estaba permitido en la época antigua practicar la citarodia como actualmente, *ni cambiar de una armonía o ritmo a otro*. Pues en los *nómos* se respetaba la tonalidad apropiada para cada uno. Por eso precisamente llevaban este nombre: se les llamó

⁵⁷¹ Cf. Platón, *Filebo*, 26a1-a4; 25e; 26a6-a8; 26b6-b9.

⁵⁷² Esto conduce a la *pólis* como una sinfonía de unísono, un gran monólogo civil: “yo afirmo que no hay nadie en ninguna ciudad que se haya dado cuenta de que los juegos en general tienen la máxima importancia para la implantación de leyes [pues] cuando esto está regulado de modo que sean *siempre los mismos* quienes jueguen a lo *mismo* en las *mismas* circunstancias y del *mismo* modo y deleitándose en los *mismos* juegos, esto permite que también las leyes establecidas en la vida real permanezcan *intactas*; pero en cambio, cuando hay novedades e *innovación* en ello [...] no hay mayor perdición que ésta para la ciudad, pues con ello está cambiando también de manera insensible los caracteres de los jóvenes” (*Leyes*, 797a8-c6).

⁵⁷³ Cf. Poratti, Armando, *El pensamiento antiguo y su sombra*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, p. 51: “Si es así, *desaparece cualquier prioridad ontológica* de los términos tomados en sí mismos y la prioridad pasa desde todo punto de vista a la *dinámica que los engendra como opuestos* [...] La realidad primordial (el “ser” de lo que es), es la dinámica que se manifiesta como tensión, desde la cual emerge cada uno de los términos en la totalidad del ciclo”. Por eso el aristocratismo de Heráclito modula una tonalidad musical que atraviesa al aristocratismo nietzscheano, o incluso al aristocratismo spinoziano: *no hay* prioridad ontológica, no hay jerarquía desde la perspectiva del ser.

nómos porque no estaba permitido infringir la tensión de las cuerdas aceptada como legal para cada uno⁵⁷⁴.

La armonía como *táxis* y *nómos* externo recorre absolutamente toda la región del alma y del cuerpo; razón por la cual hay un registro rítmico (del cuerpo) y un registro armónico (del alma y la voz) totalmente inseparables entre sí, pero en desnivel: los principios del alma gobiernan sobre los principios del cuerpo. Esa potencia intermedia de comunicación —esa fuerza y movimiento que comunica a ambos y que es al mismo tiempo factor de creación—, es la fuerza de Éros: es el deseo, pero como potencia del alma. El alma es *dýnamis*, multiplicidad de fuerzas, una de las cuales es el poder del deseo, el impulso creador: ni dios ni hombre, sino *daimón* intermediario (entre). Potencia que habría que poner en relación con el *conatus* moderno. Éros es fuerza de frontera que comunica dos ámbitos que se unen indisociablemente pero que precisamente tienden *en direcciones opuestas*: el cuerpo tira hacia abajo; el alma tira hacia arriba con sus alas (recordar las alas del alma en *Fedro*). Esta contradicción *debe* tener fin —incluso políticamente Platón ve un peligro allí. Éros va a tener el papel, como potencia mediadora, de auriga y director de orquesta. Éros es filósofo. En *Banquete* tenemos que atender especialmente al discurso del especialista en el cuerpo: el médico Erixímaco, pues según él la medicina es también una praxis erótica. Doble Éros: *Pandemo* (amores, deseos, inclinaciones, tendencias bajas, viles) y *Uranio*, celestial. El médico es un músico del cuerpo y el músico es un médico del alma: debe imponer el ritmo y el metro a los movimientos, humores y pasiones del cuerpo. Volver al cuerpo poseído por amores bajos, perrunos, un cuerpo celeste: modificar las relaciones entre elementos del cuerpo bajo la ley y el orden:

Debe, pues, ser capaz de hacer amigos entre sí a los elementos más enemigos [*ékhthista*] existentes en el cuerpo y de que se amen unos a otros. Y son los elementos más enemigos los más contrarios [*enantiótata*]: lo frío de lo caliente, lo amargo de lo dulce, lo seco de lo húmedo y todas las cosas análogas. Sabiendo infundir amor [*érotá*] y concordia [*homónoian*] [Asclepio] fundó nuestro arte⁵⁷⁵.

¿Y la música, como expresión de la ley de armonía? No está para nada en una situación diferente: evitar la contradicción en el alma y la voz, tender a la amistad y solucionar el conflicto; dicho en términos de Nietzsche: “mejorar” a la humanidad, “domesticar”, pacificar. ¿Y por qué? Porque en el fondo somos azar, contra-tiempos a destiempo, catástrofe —desde Max Stirner⁵⁷⁶ a Dalí (que se definía a sí mismo como una catástrofe), y también a Deleuze y su análisis del barroco leibniziano: el fondo oscuro y sombrío que somos; pero también (bajo otro *éthos* totalmente diferente) en San Agustín: *grande profundum est ipse homo* (un gran abismo es el hombre)⁵⁷⁷. Entonces, vemos cuál es la razón por la que forzosamente Heráclito debe haber planteado la sinrazón, la armonía propia de la sin-razón (*alogía*); cito *in extenso*:

La música se encuentra en la misma situación [...] como posiblemente quiere decir Heráclito, aunque en sus palabras, al menos, no lo expresa bien. Dice, en efecto, que lo

⁵⁷⁴ Cf. Pseudo-Plutarco, “Sobre la música” en *Obras morales y de costumbres*, traducción de M. G. Valdés, Madrid, Akal, 1987; 1133b25-c5.

⁵⁷⁵ Cf. Platón, *Banq.*, 186d-e.

⁵⁷⁶ Cf. Stirner, Max, *El Único y su propiedad*, traducción de J. R. Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2004; p. 209; 251: “¿Qué soy yo?”, se pregunta cada uno de vosotros. ¡Un abismo de impulsos caóticos, de apetitos, deseos, pasiones, un caos sin luz ni guía! [...] El yo desenfrenado, y eso es lo que somos en origen, y lo que *seguimos siendo en nuestro secreto interior*, es el continuo delincuente en el Estado”.

⁵⁷⁷ Cf. San Agustín, *Confesiones*, traducción de A. Custodio Vega, Madrid. B.A.C., 1951; Libro IV, §14.

uno “siendo discordante en sí concuerda consigo mismo” [*diapherómenon autò autò symphéresthai*], “como la armonía del arco y la lira”. Mas es un gran absurdo [*alogía*] decir que la armonía es discordante o que resulta de lo que todavía es discordante. Pero, quizá, lo que quería decir era que resulta de lo que anteriormente ha sido discordante, de lo agudo y de lo grave, que luego han concordado gracias al arte musical, puesto que, naturalmente, no podría haber armonía de lo agudo y de lo grave cuando todavía son discordantes. La armonía, ciertamente, es una consonancia [*symphonía*], y la consonancia es un acuerdo [*homologían*]; pero un acuerdo a partir de cosas discordantes es imposible [*adýnaton*] que exista mientras sean discordantes [...] Y el acuerdo en todos estos elementos lo impone aquí la música [*he mousikè entíthesin*], de la misma manera que antes lo ponía la medicina infundiéndoles amor y concordia entre sí [*érotá kai homónian allélon empoíésasa*]. Y la música es, a su vez, conocimiento de las operaciones amorosas [*erotikôn*] en relación con la armonía y el ritmo”⁵⁷⁸

He aquí donde Platón ya ha dicho todo. Queda declarado el universo conceptual ontológico de la armonía estática platónica: sinfonía al unísono, acuerdo de lo que hasta ahora permanecía en la discordia. Lo contrario es imposible, en el sentido de carente de realidad, e incluso impotente: *adýnaton*. Lo ilógico (*alogía*) es impotente e imposible: no es productor. Heráclito plantea un absurdo impotente: la armonía imposible —y Deleuze, según vimos, pedía un “oído imposible” para hacer audibles fuerzas que no lo son. Al contrario, se trata de un acuerdo o pacto (*homología*) cuyas pautas son las pautas de límite de un molde preexistente: hay una fuerza de orden, una ley, que recubre a las partes opuestas y enemigas y las conduce hacia la amistad; por eso es una ley de verticalidad, puesto que la armonía *cae entre* el conflicto, pero es una caída de imposición o de infusión, —y al mismo tiempo la inversa: el alma asciende, echa una mirada fija al molde (*tò aídion éblepen*), lo *interioriza*, se subsume y encaja. Sinfonía monofónica: reducción de lo diferente a lo Uno. Hay una fuerza armónica que es una fuerza de presión y contención; la fuerza del modelado: la presión de la forma sobre la materia, la *información*. Es también una fuerza de sujeción: hay que someter lo desordenado al orden, el alma debe someter al cuerpo, y las partes del alma deben someterse entre sí: es el equilibrio no de la paz, sino de la *pacificación*. El acuerdo y la sinfonía es el resultado de una fuerza pacificadora, mejoradora, que se sobrepone a un puro impulso creador. He aquí lo que está en juego al momento de crear según armonía: tanto el legislador como el poeta y el músico crean *nómoi*, y esa acción creadora consiste en la exteriorización de un “impulso creador” (*kyoûsin*) de carácter erótico (toda creación es erótica), y en cuanto tal conlleva ardor (*spoudè*) y esfuerzo (*syntasis*); a causa de esto es que se trata de una creación en la belleza (*tókos en kaló*). Pero es imposible que este proceso llegue a producirse (*genésthai*) en lo que es incompatible o inarmónico (*en tòi anarmóstoi*), —y lo incompatible o inarmónico es lo feo (*tò aiskhròn*), mientras que lo bello (*tò kalòn*) es compatible o armónico (*armótton*). Por lo tanto, cuando el impulso creador (*tò kuoûn*) se acerca a lo bello, se vuelve propicio y se derrama contento: procrea y engendra (*híleon gígnetai euphrainómenon diakheítai kai tíktei kai gennâi*) —y por el contrario, si se acerca a lo feo no engendra y el hecho de no parir y contener la simiente se vuelve doloroso⁵⁷⁹. De modo tal que cuando esto sucede, cuando el molde de la Idea es impuesto bajo la fuerza de una ley armónica, entonces se da la creación en términos de regulación, ordenamiento; esta es exactamente la tarea del legislador: “la regulación [*dia-kósmesis*] de lo que concierne a las ciudades y a las familias”⁵⁸⁰.

⁵⁷⁸ Cf. Platón, *Banq.*, 187a1-c4.

⁵⁷⁹ Cf. Platón, *ibid.*; 206b1-d5.

⁵⁸⁰ Cf. Platón, *ibid.*; 209a5.

Legislar es crear; crear es legislar: el legislador crea cosmos (regula) porque ordena, forma, modela, conduce a lo que está fuera de su puesto. Por eso toda la disputa de Platón con los músicos y los poetas: ellos persisten en crear fuera de modelo, erráticamente y fuera de armonía (utilizando armonías y tonalidades peligrosas)⁵⁸¹, e incluso crean siguiendo el capricho errático del público. Y lo que es peor, al azar —el primer movimiento siempre es un puro *golpe*, es un puro impulso y disparo creador que no se somete a una regla fija, a una posición fija; es como el impulso loco de un soldado que no permanece en su puesto. Creación vil, vulgar, pura improvisación, fuerza erótica e impulso errático (sin finalidad ni teleología alguna): equivale a crear según el Éros Pandemo: “realizan lo que se les presente *al azar*, tanto si es bueno como si es contrario”⁵⁸². Esto es estar totalmente lejos de la filosofía, porque la filosofía es lo contrario de un *éthos* errático; es exactamente lo que dice Apolodoro que hacía él, antes de comenzar a filosofar junto con Sócrates: “Antes daba vueltas de un sitio a otro al azar”. Allí usa Platón el verbo *peritrékhō*: ir a la deriva, nómade, sin rumbo fijo (*random playing*). Crear saltando de una armonía a otra, saltando de lo consonante a lo disonante, uniendo lo diverso y separando lo unívoco. Esto representa un peligro tremendo: la música puede provocar una confusión total, una perversión profunda en el alma y en el cuerpo: la ruina final de la *pólis*. Si quien crea está endiosado y enajenado de su *noûs* (*exairoúmenos tôn noûn*)⁵⁸³, entonces es capaz de propagar ese efecto enajenador hacia todos los espectadores y arrebatarse todas las almas, como las piedras magnéticas comunican su poder. El ejemplo sobre el que siempre recae Platón es en el de los ritos dionisiacos, cuyas melodías y movimientos del cuerpo son totalmente peligrosos, a punto tal que va a acabar purificando también a Dionysos: apenas los coribantes entran “en la armonía y el ritmo, caen en trance báquico y quedan posesos [*eis tèn harmonían kai eis tòn rhythmón, bakkheúousi kai katekhómenoi*]”⁵⁸⁴. El ámbito musical es políticamente el más peligroso de todos, mucho peor que el poder de los sofistas, porque atacan de un solo golpe al alma y al cuerpo. Entonces Platón va a ejercer su empresa de orden y disciplinamiento de la Musa y de todo el orden de las musas: “entre las demás artes *figurativas*, hay que tener con ella más precaución que con todas las otras: el que yerra, en efecto, *puede producir más daño que nadie*”⁵⁸⁵.

Tenemos entonces todos los datos sobre la consistencia y el alcance de la armonía estática platónica. El producto es la homogeneización de las fuerzas: proceso y producto que deberá ser común al legislador y al músico pasados por la criba de Platón, pues ambos tienen entonces la misma tarea uniformadora:

Es necesario que esa comunidad entera profese *siempre y por toda la vida una y la misma* creencia en lo posible, tanto en sus *cantos* como en sus *creencias* y en sus *razonamientos* [...] Y cuando todo esto esté ya consagrado *con arreglo a sistema*, en lo sucesivo *no innovará* en nada que toque a la danza ni al canto; y así, al haber en la misma ciudad unos

⁵⁸¹ En *República* hay toda una parte donde Platón opera todo tipo de selecciones armónicas: qué instrumentos son adecuados y cuáles deben prohibirse; qué melodías y tonalidades deben ejecutarse. Por ejemplo, no admite la armonía lidia mixta ni la lidia tensa, ni tampoco la jónica (cf. 398e). La doria y la frigia están permitidas (399a2).

⁵⁸² Cf. Platón, *ibid.*; 181b8.

⁵⁸³ Cf. Platón, *Ión*; 534b3-b7; e9.

⁵⁸⁴ Cf. Platón, *Ión*; 533e9-534a5.

⁵⁸⁵ Cf. Platón, *Leyes*, 669b5-c2. Ahora bien, quien no respete las normas dictadas deberá ser sometido a castigo: “Que, *en mayor grado que si se tratara de cualquiera de otras leyes*, se abstengan todos, en el canto y en el movimiento de la danza, de faltar contra las melodías que serán públicas y a la vez sagradas y contra todo lo que se refiera a la danza de los jóvenes [y] al que no obedezca, como se dijo hace un momento, *castíguenlo los guardianes de la ley y las sacerdotisas y sacerdotes*” (cf. 800a5-b3).

ciudadanos que pasan su tiempo *de la misma manera*, entregados a *los mismos placeres* y siendo en ello todo lo iguales entre sí que cabe serlo, vivirán bien y dichosamente.⁵⁸⁶

Los modos musicales no son nunca cambiados sin provocar un trastrocamiento político y una diversidad en las costumbres (haciendo emerger singularidades), lo cual equivale a remover las más importantes leyes que rigen la *pólis*⁵⁸⁷. Tan solo cambiar las tensiones de las cuerdas de un instrumento (es decir, provocando *otro* orden de intervalos armónicos en las notas que atraviesa el diapason y por tanto la posibilidad de crear sonidos diferentes, etc.) puede provocar, al final de la cadena de acciones, la ruina del Estado. De modo que el grito de Platón es parecido al grito de Cristo: *noli me tangere*. ¡No toquen nada! ¡No innoven! ¡No *me* toquen —las leyes armónicas! Justo como los egipcios, que según *Leyes*, no innovaban nada y así construyeron un orden perfecto e imperecedero⁵⁸⁸.

4. El Barroco, o la posibilidad para una armonía extática o nomadológica

“Más allá de un estilo musical establecido o instituido, las capacidades de la música para producir subjetivaciones individuales y colectivas conciernen también a las posibilidades de separar de la influencia reguladora de los signos (sean ellos financieros, administrativos, morales o políticos) las posibilidades de constituir enunciados libres, de concebir prácticas autónomas de los signos”.⁵⁸⁹

Tenemos entonces la lógica armónica *estática* de Platón: *S es P* —donde hay predicación en relación a un sujeto, es decir, hay una relación atributiva porque el predicado es atributo del sujeto: hay *táxis*. Y luego la lógica *dinámica* de Heráclito: no hay atribución de uno a otro, sino para-*táxis*.

Los siglos XVII y XVIII inauguran otra visión de la armonía, una lógica diferente que nos va a remitir a Leibniz y Spinoza, y a todo el nuevo problema moderno del cálculo infinitesimal. Lo real mismo tiende a (y se expresa en) lo infinitamente pequeño; hay un movimiento hacia un límite que no está fijo: tender-a un límite, no *imponer* tal límite. Deleuze encuentra que aquí ya no se aplica *S es P* sino que lo importante es: lo que *pasa entre* ambos —el predicado no remite a atributos de un sujeto (de una sustancia) sino que el predicado es *acontecimiento*. Ya no hay sujetos y objetos, hay acontecimientos: “Lo real está hecho de acontecimientos”⁵⁹⁰. ¿Qué es el

⁵⁸⁶ Cf. Platón, *ibid.*; 664a-b; 816c4-d1.

⁵⁸⁷ Cf. Platón, *República*; 424c5-c6: “Los modos musicales [*mousikês trópoi*] no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen al Estado [*áneu kinéin politikôn nómon tôn megíston*]”.

⁵⁸⁸ Según *Leyes*, los egipcios son un modelo de perfección precisamente porque no innovaban ni en materia musical (656d-657c) ni en materia de cantos y danzas (799a). Cf. asimismo 660b-c; 797d-798b4: “Los cambios de cualquier clase, a no ser que se produzcan en algo malo, son con mucho *la cosa más peligrosa que podemos imaginar*, tanto en todo lo referente a las estaciones como a los vientos, o a los regímenes de los *cuerpos* o a los comportamientos de las *almas*, en una palabra, *no en esto sí y en esto no, sino en todo* [...] En efecto, cuando hay unas leyes en que hayan sido educados y que por alguna fortuna providencial hayan permanecido *intactas* a través de muchos y muchos tiempos, de modo que nadie tenga ya idea ni haya oído que jamás las cosas hayan estado de otro modo que como ahora están, entonces *el alma entera siente respeto y miedo a mover nada* de lo que en aquel momento haya”.

⁵⁸⁹ P. Criton, *Hacia un pensamiento de las multiplicidades: la heterogénesis de lo sonoro*.

⁵⁹⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 264.

acontecimiento? Ante todo es “vibración”⁵⁹¹. Esto nos lleva inmediatamente al orden musical: todo es acontecimiento, todo vibra y resuena: “somos música pura”. Estamos lanzados ya muy lejos de la filosofía como la más grande música, al estilo platónico.

En este sentido, no es para nada un efecto de la casualidad: Leibniz y Spinoza van a ser una influencia tremenda y liberadora para todos los románticos (especialmente en Alemania) del siglo XIX. Y Nietzsche vendrá a romper con todos, pero bajo una praxis y bajo conceptos que toma de Spinoza y Leibniz⁵⁹². Retomo una frase de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* que, en esencia, retraduce algo que ya vimos que Platón asumía cuando pensaba alrededor del problema de la armonía musical: hay todo un campo de deseo que cae bajo la capitalización de un lenguaje no-discursivo, no-figurativo (ajeno a la representación o imitación plástica y al inconsciente estructurado como lenguaje), ajeno al *ojo*. Se trata del poder de la música y de los procesos de composición, y de la posibilidad de legislar todos sus movimientos, sus elementos, sus leyes y relaciones. Se trata de un lenguaje conceptual *común* que la política comparte con la creación musical. Si Auguste Comte soñaba con la posibilidad de una “física social”, ya Platón y Hobbes son dos buenos antecedentes: trasladar un elemento conceptual *formal* que actúa de constante inmóvil *sobre* un flujo de movimiento vibratorio; en Hobbes son las leyes formales y universales de la física y la matemática (constantes) las que son trasladadas hacia el campo móvil, fluido, de la producción del deseo⁵⁹³; como si se injertara un código totalmente exterior y trascendente que, en lugar de expandir y ampliar las posibilidades de creación a partir de lo múltiple y lo singular, invistiera el flujo móvil con una contra-fuerza de compresión. Citamos entonces a Deleuze y a Guattari, que para el caso del Capitalismo van a hablar de una axiomática inmanente:

El ejercicio moderno del poder no se reduce a la alternativa clásica “represión o ideología”, —sino que implica: modernos procesos de normalización, de *modulación*, de *modelización*, de información, que se basan en el lenguaje, en la percepción, en el deseo, el movimiento, etc. Ese conjunto implica a la vez sujeción y esclavitud⁵⁹⁴

Procesos de normalización silenciosos en pleno ruido y rumor civil, que Nietzsche ya tipificaba como empresas de “domesticación” y de “vampirización”, y que Spinoza llamaría empresas de “tristeza”⁵⁹⁵. Estas empresas actúan a nivel de armónicos,

⁵⁹¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 268.

⁵⁹² Para la relación Nietzsche-Leibniz y Nietzsche-Spinoza, cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 18 y 51 respectivamente.

⁵⁹³ Hobbes compone a los setenta años su *Tratado sobre el hombre*, es decir, a mediados del siglo XVII; lo abre con una dedicatoria (del 24 de junio de 1658) a Guillermo, conde de Devonshire; allí dice: “Porque el hombre es no solo un cuerpo natural, sino también parte del Estado, esto es, por decirlo así, del cuerpo político. Por lo cual había que considerarlo *a la vez* como hombre y como ciudadano; es decir, *los últimos principios de la Física debían unirse a los principios de la Política*, los más fáciles con los más difíciles”. Cf. Hobbes, Thomas, *Tratado sobre el hombre*, traducción de J. Rodríguez Feo, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008; p. 25. Cf. asimismo, p. 132: la Geometría es *a priori* (sus causas están a nuestro alcance), porque las líneas y figuras son construcciones puramente arbitrarias; por otro lado, la Física es *a posteriori* (sus causas no están a nuestro alcance, porque vienen de Dios). De modo tal que el físico se sirve de la geometría, que es la ciencia de la cantidad; y el político también se sirve de ambas.

⁵⁹⁴ Cf. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de J. Vásquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 463.

⁵⁹⁵ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo, o cómo se llega a ser lo que se es*, traducción de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1985; “Por qué soy un destino”, §8; p. 131: “El sagrado pretexto de “mejorar” a la humanidad, reconocido como el ardid para *chupar la sangre* a la vida misma, para volverla anémica.

de las afecciones o de las pequeñas percepciones, a nivel de intensidades, del deseo, y finalmente recubren, sobre-codifican o axiomatizan a nivel de la expresión y de la producción deseante; y se operan sobre y desde los “modos de ser” (por eso es a la vez un problema ontológico, político, ético y estético). De modo que se vuelve posible así toda una música del orden y un orden musical: una modulación que tendría como una especie de vector codificador y todo un diagrama espacio-temporal para dibujar los deseos, y que opera en función de un lenguaje propio, sensorial, acústico (frecuencias, intervalos, ritmos, melodías, etc.), acompañado absolutamente por toda una serie de dispositivos técnicos, de difusión masiva, etc. El deseo de Platón: que todos deseen lo mismo, canten lo mismo, jueguen a los mismos juegos, se deleiten en lo mismo, y nadie innove nada so pena de castigo por poner en peligro las leyes que rigen al orden. Pero también tenemos ejemplos a la mano: la melodía, la entonación, la intensidad, el ritmo, la cadencia de la voz y de la música en la publicidad privada o pública, y su correlato en los *spots* políticos; hay toda una armonía legal musical política, toda una lógica que rige a esa producción de enunciados tanto semióticos significantes como a-significantes —producen y distribuyen toda la serie de equipamientos colectivos y los investimentos colectivos de órganos y funciones de órganos. Es así que nos topamos con una serie de paradojas y guiños cómplices: Platón, que es totalmente *egipcio* al pensar la armonía (y que entonces no podría aparecer dentro de la “alternativa clásica”), comprendió perfectamente su función normalizadora. Al mismo tiempo que no para de repetir una de sus frases favoritas (“por la persuasión o por la fuerza”)⁵⁹⁶, es consciente de que la disyunción “o” esconde como potencial su propia conjunción: por la persuasión “y” por la fuerza: ¡es el entero campo del *nómos* musical! Lo supo también Arístides Quintiliano, tal y como vimos. La ley civil puede actuar por la fuerza, pero justo por eso es débil para persuadir, pues si pudiese persuadir no acudiría a la fuerza, y además está demasiado *pegada* al sujeto que la enuncia o la ejecuta (la prohibición está demasiado ligada al sujeto que prohíbe, de allí que “padre” y “no” tiendan a fusionarse); en cambio el *nómos* musical es la suma de todos los miedos, porque identifica persuasión y fuerza: su fuerza es fuerza persuasiva por excelencia. La armonía tiene el poder de desplegar, en el terreno de la expresión, esa conjunción y síntesis.

Ahora bien, si quisiéramos extraer toda una lógica armónica al modo de Deleuze, tendríamos que llevar a cabo un esfuerzo como el que afronta en *Pintura* — tendríamos que buscar cuál sería el equivalente al *diagrama* en el campo musical. No vamos a hacerlo aquí, pero nos contentamos con trazar ciertos esbozos para una tarea por hacer. Lo que sí podemos hacer es comparar al menos tres lógicas armónicas y ver cómo, filosóficamente, esto se traduce en toda una concepción ontológica, política, estética e incluso fisiológica (porque no hemos cesado de estudiar todos los recortes sobre el cuerpo y los sentidos del cuerpo). Esto ya es algo. Hasta aquí, vimos dos: Heráclito y Platón.

¿Qué cambia a partir de aquí? Todo: la irrupción del “sujeto” moderno. Y entonces no es ninguna casualidad que Descartes haya escrito, antes que todo lo demás (en 1618, a los veintidós años), un *Compendio de música*; y es curioso que solo haya sido publicado póstumamente (1650). Hay toda una discusión entre él y un tal Isaac

Moral como *vampirismo*...”; cf. la misma idea en *El Anticristo, maldición sobre el cristianismo* (traducción de A. Sánchez Pascual), Buenos Aires, Alianza, 1996; §59; p. 105: “Deshonrado por vampiros astutos, sigilosos, invisibles, anémicos. No vencido —¡solo chupado!”.

⁵⁹⁶ Cf. Platón, *Filebo*; 58b, donde Sócrates dice que, según Gorgias, “el arte de la *persuasión* aventaja con mucho a todas las técnicas —consigue, en efecto, que todo se le someta voluntariamente y no por la *fuerza*”. Cf. la fórmula que se repite en *República* y *Leyes*: la ley se debe aplicar o por la persuasión (*peithó*) o por la fuerza (*bía*). Cf. *República*: 365d7; 519e4; 536e; 548b-c; 574a; *Leyes*: 722b5.

Beeckman, al igual que Rousseau discute (y llega a inventar un registro musical nuevo) con toda la tradición armónica y musical francesa basada en la teoría de Rameau — discusión en la que también están acoplados los grandes exponentes y responsables de la Enciclopedia francesa, como Diderot con sus textos y su novela-sátira *El sobrino de Rameau*. Irrupción del sujeto; irrupción de la filosofía perspectivista⁵⁹⁷ en Leibniz con el concepto de sujeto como “punto de vista”; irrupción de la *tendencia* al infinito (lo que habría que relacionar con el *conatus* como tendencia vital) con el cálculo infinitesimal; y por tanto, irrupción del concepto de *expresión*: el sujeto, vértice de un cono, expresa el mundo, todo el mundo, al menos virtualmente —no copia, no imita, no figura, no modela: expresa en una tendencia y desde un punto de vista⁵⁹⁸. Pero, ¿qué es expresar? ¿Qué se expresa, —una *esencia*? Nueva irrupción, que Hobbes consolida política y antropológicamente al tiempo que Galileo consolida físicamente: se expresa una *potencia* —las fuerzas de los cuerpos, lo que los cuerpos pueden (Spinoza), las *fuerzas activas* de inflexión, las fuerzas de los pliegues del alma y los repliegues de la materia, los acontecimientos (en el alma), la serie del mundo (Leibniz)⁵⁹⁹. Volvemos entonces a nuestro punto inicial: la música *es* en su base matemática. Ni Descartes ni Leibniz se van a correr de ese lugar, porque les viene muy bien; después de todo, toda la física moderna es de base geométrico-matemática, y el propio Spinoza fabrica una ética demostrada *more geometrico*. La música, aún cuando nos abandonemos a la total improvisación o a la conjetura, es matemática y resultado de un imperceptible cálculo matemático. Leibniz lo sabe y lo declara sin rodeos: podemos *escuchar* música, pero inconscientemente, al nivel de las pequeñas percepciones, *algo* en mí realiza una suerte de *cálculo* impensado:

La música nos encanta, aunque su belleza solo consiste en el concierto de los números y en la cuenta de los latidos o vibraciones de los cuerpos sonoros que se siguen a intervalos determinados, *cuenta de la que no nos apercibimos y que el alma no deja de realizar*⁶⁰⁰

Me dejo llevar por la música: al nivel de la *apercepción* (es la percepción consciente según Leibniz) viajo, me abandono al movimiento, me libero; pero al nivel

⁵⁹⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 33.

⁵⁹⁸ Deleuze ve en el pensamiento barroco de Spinoza y Leibniz la irrupción en filosofía del problema de la *expresión*, y de la expresión como problema (y todo esto ligado con el infinito). Aquí hay un distanciamiento no solo de Platón, sino también respecto de Heráclito. Puesto que hay parataxis, lo real no puede ser ni dicho ni callado, sino que únicamente se lo puede *señalar* (*semainei*), transmitir mediante signos (fr. 22 B 93). Hay todo un tema del signo y de los signos en Heráclito, que el Barroco va a discutir; por ejemplo en Spinoza, según Deleuze, ya no se trata tampoco de signos sino de expresiones: “Según Spinoza, en el mundo tal como es la idea de signo no existe; hay expresiones, nunca signos”. Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 192.

⁵⁹⁹ Cf. Leibniz, G. W., “La reforma de la filosofía primera y la noción de substancia” (año 1694); en *Escritos filosóficos*, traducción de R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso, Buenos Aires, Charcas, 1982, pág. 457: “La noción de *fuerza*, o sea potencia (que los alemanes llaman *Kraft* y los franceses *force*) —a cuya explicación he dedicado la ciencia especial de la Dinámica—, arroja muchísima luz para entender la verdadera *noción de substancia*. En efecto la fuerza activa se distingue de la mera potencia, familiar a las escuelas, en que la *potencia activa* (esto es la facultad de los escolásticos) no es más que la posibilidad próxima de actuar, pero que sin embargo para pasar al acto necesita de estímulo y como acicate ajeno. Ahora bien, la *fuerza activa* comprende cierto acto o *entelékhan* que se sitúa *entre* la facultad de actuar y la acción misma, e implica un *esfuerzo*. De este modo se ve llevada por sí misma a actuar, y para esto no requiere ayuda sino solo la supresión de los obstáculos”. Recordar la fuerza de Éros como impulso creador (*kyoúsin* en Platón, que implicaba también ardor (*spoudè*) y esfuerzo (*syntaxis*)).

⁶⁰⁰ Cf. Leibniz, G. W., “Principios de la Naturaleza y la Gracia fundados en la razón” (año 1714); en *Escritos filosóficos*, traducción de R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso, Buenos Aires, Charcas, 1982, §17, pág. 605.

de la *pequeña percepción* (percepciones infinitamente pequeñas, diferenciales de la conciencia), algo calcula en mí, algo saca cuentas y es extraído, y *justo por eso*, comprendo la música y me deleito; es un cálculo inconsciente⁶⁰¹. En cierta forma no hay un límite muy claro entre percibir y calcular, entre percibir la música y calcularla *mientras* la percibo, de la misma forma que cuando Dios crea el mundo opera un gran cálculo: “Al punto que cuando crea el mundo, Dios no hace más que calcular. ¡Y qué cálculo! Evidentemente no un cálculo aritmético. Dios crea el mundo calculando. Dios calcula, el mundo se hace”⁶⁰². El cálculo que hace no es aritmético —sino diferencial; cálculo diferencial o cálculo trascendente de las diferencias⁶⁰³. ¿Qué es esto? Es un sistema simbólico convencional que “no dibuja la realidad [sino que] designa una manera de tratar la realidad”, y que además sirve para comparar “cantidades de potencias diferentes”⁶⁰⁴. No construyo realidad, no dibujo ni trazo, sino que la *leo* —Deleuze pone énfasis en otros aspectos del Barroco, en particular en este asunto de *ver* como algo distinto de *leer*. En segundo lugar, se trata de una comparación. Es en el fondo lo que hace Dios: compara y elige el mejor mundo posible, la mejor combinación; armonía preestablecida: Dios hace cálculo diferencial *creador*. ¿Y nosotros? *Expresamos* todo el mundo, o mejor, de todo ese mundo expresamos solo una parte que es *nuestra* parte clara, que Leibniz llama “departamento”. Se comprende entonces qué es lo que Leibniz llama “armonía preestablecida”; se trata de una armonía calculada diferencialmente, por comparación de diferencias de potencia. Tiene entonces un *status* muy particular:

Cada noción individual [mónada] está *programada* de tal manera que lo que ella expresa forma *un mundo común* con lo que expresa la otra. Es uno de los últimos conceptos de Leibniz: la armonía preestablecida. Es una *armonía absolutamente programada* [...] Cada noción individual es como un autómatas espiritual: lo que expresa es interior a ella, es sin puertas ni ventanas, pero está programada de tal manera que lo que expresa está en composibilidad con lo que la otra expresa.⁶⁰⁵

No escapamos nunca al problema del doble, solo que ahora se trata de dobles autómatas, tal y como los piensa el siglo XVII de Leibniz; cobra fuerza la fantasía, cada vez más realizable, de fabricar máquinas automáticas, programables, —aunque según Deleuze estamos en presencia de un giro novedoso: se trata de la mónada como un *autómata espiritual*. ¿Y cómo no concebir esta especie de “sinfonía industrial”, si el hombre natural es ya pensado como un mecanismo complejo, y el mundo entero como el Gran mecanismo? Descartes mismo imaginaba (en la Quinta Parte del *Discurso*) que lo real podría ser un mundo de autómatas sin que lo advirtiésemos, y que solo la capacidad de lenguaje marcaría la diferencia; y en el siglo XVIII Kempelen y Vaucanson fabricaron sus autómatas y la literatura gótico-romántica (Hoffmann, Poe, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, etc.) no dejará de hacer su crítica y de ver a este

⁶⁰¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 36.

⁶⁰² Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 65.

⁶⁰³ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 61.

⁶⁰⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 64; 59.

⁶⁰⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 41.

proceso como un horror, como *lo siniestro*: doble autómatas siniestro y persecutorio⁶⁰⁶. También está La Mettrie, con todo el mecanicismo materialista de *El hombre máquina* (1748), que se alista más bien del lado de Spinoza que de Leibniz⁶⁰⁷. Estamos lejos de Heráclito y Platón, —aunque todavía se trata de un *juego*. No es el juego del niño Aión, pero conserva algo de él; no son los dioses de Platón que tironean de nosotros como si fuéramos títeres (tesis que desliza en *Leyes*)⁶⁰⁸; no es el juego malo de Nietzsche, pero es un juego riesgoso, es el juego de una apuesta fatal (Pascal). Es el juego de la posibilidad, o mejor, de la *composibilidad*; es la “teoría de los juegos”⁶⁰⁹. No es el juego malo, y sin embargo, Deleuze sostiene como al pasar que tanto el mundo barroco de Leibniz como el de Spinoza son dos mundos extraños; mundos extraños y tiempos violentos —vuelvo a Lynch: *Blue Velvet* y *Wild at Heart*⁶¹⁰.

⁶⁰⁶ Hay un estudio muy importante sobre la historia de los autómatas en Ceserani, Gian Paolo, *Los falsos adanes. Historia y mito de los autómatas* (traducción de F. Rivera), Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971.

⁶⁰⁷ Cf. La Mettrie, J. O., *El hombre máquina*, traducción de Cappelletti, Buenos Aires, Eudeba, 1961; pp. 91-91; 101-102: “Se han necesitado más instrumentos, más engranajes, más resortes para marcar el movimiento de los planetas que para marcar las horas o repetirlas; si Vaucanson necesitó más arte para hacer su “flautista” que para su “pato”, hubiera tenido que emplear todavía más para hacer un “hablador”, máquina que *no puede ya considerarse imposible*, sobre todo en manos de un nuevo Prometeo [...] Se ve que no hay sino una sola sustancia en el Universo y que el hombre es la más perfecta [...] Concluyamos, pues, osadamente que el hombre es una máquina y que *no hay en el universo más que una sola sustancia con diversas modificaciones*”. Sin embargo, La Mettrie va más allá que Leibniz y Spinoza: “¿Quién sabe, por otra parte, si la razón de la existencia del hombre no estará en la existencia misma? [...] Por otra parte, da igual para nuestra tranquilidad que la materia sea eterna o que haya sido creada, que exista un Dios o que no exista”; cf. p. 71.

⁶⁰⁸ Cf. Platón, *Leyes*, 644d-e; 803c-d: “Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivos, somos marionetas de los dioses, fabricados ya para juguetes de ellos, ya con algún fin serio, pues esto último no lo conocemos [...] Un juguete de la divinidad, y aun eso es realmente lo mejor que hay en [el hombre y la mujer, el que] pasen su vida jugando a los juegos más hermosos”.

⁶⁰⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 40. Sobre el tema del juego en Leibniz según Deleuze, cf. asimismo: pp. 22; 51; 65; 67.

⁶¹⁰ Para la extrañeza y violencia del mundo de Leibniz y Spinoza, cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 66-67; cf. asimismo Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 109; 171. En Spinoza también palpita la extrañeza del Barroco (p. 84). Por otro lado, el mundo de Lynch es siempre un mundo casi barroco, lleno de repliegues por todos lados, lugares oscuros, fondos oscuros en el alma de todos. Y los personajes de Lynch no cesan de sumergirse y chapotear en su propio fondo oscuro, a riesgo de desfondarse; pero en última instancia, es un doble juego riesgoso: el fondo oscuro de cada uno está constituido *también* por la sombra y la oscuridad que el fondo oscuro de los otros proyecta sobre el resto (juego de prehensiones composibles). Y entonces no cesarán de quedar mutuamente atrapados allí, mutuamente oscurecidos, desfondados por el fondo oscuro del otro, al tiempo que no dejarán de luchar por salir de él; —es un mundo extraño, oscuro, salvaje, en el que los personajes o bien ponen su potencia en extender la tiniebla, o bien en luchar por su propia zona clara. En *Twin Peaks*, Bobby Briggs (Dana Ashbrook) habla sobre el fondo oscuro de Laura Palmer: “She said that people tried to be good. But they were really *sick and rotten on the inside*, her most of all. And every time she tried to make the world a better place, *something terrible came up inside her and pulled her back down into hell, and took her deeper and deeper into the blackest nightmare. Each time it got harder to go back up to the light*”. En *Wild at Heart*, Lula Fortune (Laura Dern) dice: “This whole world’s *wild at heart and weird on top*”; cf. Lynch, David (Dir.), *Wild at Heart*, USA, PolyGram Filmed Entertainment, 1990. Pero también en *Blue Velvet* ambos personajes —Sandy Williams (Laura Dern) y Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan)— lanzan en reiterados momentos de oscuridad la misma frase: “It’s a *strange world*, isn’t it?”. Es realmente un mundo extraño; dicho en términos leibnizianos: es un mundo donde hay condenados y salvados. Dicho en términos de Mike Gerard (personaje de *Twin Peaks* interpretado por Al Strobel) es el mundo de los “*gifted*” y de los “*damned*”; los afortunados y los condenados. Nadie sabe realmente a dónde lo conducirá cada paso: es un mundo realmente *oscuro*; y en un mundo así, ciego, los *oídos* son mejor guía que los *ojos*: “*I have no idea where this will lead us, but I have a definite feeling it will be a place both wonderful and strange*” (Dale Cooper).

Si en Platón al momento de crear se compara con un modelo exterior inmutable y permanente (Idea), en el Barroco se hace una comparación entre potencias, entre diferencias de potencias (internas). Pero siempre hay algo que se nos oculta, un margen de sombra, de claroscuro. Heráclito dice: a la armonía le gusta esconderse, por eso la invisible es mejor en comparación con la visible (la del ojo). Platón dice: el conocimiento de la existencia real de las *eîdos*, la razón de ser de las cosas, se esconde en lo oscuro del olvido del alma, y entonces hay que develarlas (*anámnesis*). Spinoza dice: lo más inmediato a nosotros, nuestro propio cuerpo y nuestra alma, se nos ocultan porque no sabemos al día de hoy de qué es capaz un cuerpo, de qué es capaz el alma y la fuerza de los afectos. Leibniz dice: la armonía es preestablecida, pero al mismo tiempo Dios *no conoce* el fin de la serie infinita, y además esconde la continuidad de la serie⁶¹¹. Es todo un diálogo el que se está dando: todos ellos construyen una especie de melodía filosófica, Lynch incluido. Es como si los filósofos jugaran también entre sí y se diera eso que Nietzsche llama una conversación entre las estrellas ardientes y el sol: un filósofo hace su movimiento, su asunto; siglos después viene otro y bloquea, o bien se engancha en ese movimiento y lo continúa. Como si jugaran a distancia, tal y como Cooper y su némesis Windom Earle (en *Twin Peaks*) juegan una partida de ajedrez que nadie sabe cuánto dura; ellos juegan entre sí realmente un juego malo. Hacen intervenir todo el tiempo conceptos nuevos, o varían el sentido de los mismos conceptos; es una especie de juego-trampa o juego-bloqueo, un juego que incluye estilos; cada uno con su estilo, sus movimientos, su brillo de estrella. Y luego se arrinconan, o sacan una jugada sorpresa; se tienen *al jaque*.

Tenemos entonces que en Leibniz la *armonía* es una especie de operación de cálculo diferencial o cálculo trascendente de las diferencias (cantidades diferentes de potencia por comparación). Hay que agregar algo más: el análisis infinito “es un análisis virtual”⁶¹²; no se conoce el fin de la serie, ni siquiera Dios. Pero falta un paso decisivo en su tesis: toda proposición es analítica (Kant va a discutir esto con sus juicios sintéticos *a priori*). Es decir: el predicado está *incluido* en el sujeto —en la *noción* de sujeto— no bajo la forma de atributo sino bajo la forma de un predicado acontecimental, del tipo: “César ha franqueado el Rubicón”, “Adán ha pecado”⁶¹³. Ahora bien, la noción de sujeto, la noción individual (César, Adán) es en Leibniz un *punto de vista* bajo el cual el sujeto *expresa* el mundo (predicado):

Este *vínculo* o acomodamiento de todas las cosas creadas con cada una y de cada una con todas las demás, hace que cada sustancia simple tenga *relaciones (rapports) que expresan* todas las demás, y que sea, por consiguiente, un *perpetuo espejo viviente* del universo. Y así como una misma ciudad, contemplada desde diferentes lados, parece enteramente otra y se halla como multiplicada en perspectiva, del mismo modo sucede que, debido a la multitud infinita de sustancias simples, hay como otros tantos universos diferentes, los cuales, sin embargo, no son más que las perspectivas de uno solo, *según los diferentes puntos de vista de cada mónada*. Y éste es el modo de obtener la mayor variedad posible con el *mayor orden* posible, es decir, el medio de obtener cuanta perfección que se pueda.⁶¹⁴

⁶¹¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 67.

⁶¹² Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 53.

⁶¹³ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 28.

⁶¹⁴ Cf. Leibniz, G. W., “Monadología”, §56, 57, 58; en *op. cit.*; p. 618.

El predicado está contenido en el sujeto, por lo tanto, el sujeto expresa la totalidad del mundo, pero según *su* punto de vista, según su vértice de la curva del mundo, en la serie infinita. Y el punto de vista es la zona clara, porción (departamento) única que el sujeto alcanza a expresar; el resto es todo su confuso *fondo oscuro*. El mundo está en mí totalmente, pero desde mi punto de vista —que me constituye como sujeto, pues el sujeto muerde el punto de vista, es lo envolvente— solo logro expresar una parte del mundo clara y distintamente; el resto del mundo permanece en mí como el confuso y amorfo murmullo del mar; ruido indiscernible de fondo, música ligera. Es la zona de las *pequeñas percepciones* (infinitamente pequeñas), el *clamor*⁶¹⁵. Y ese punto de vista es matemático, geométrico, o psico-geométrico⁶¹⁶. Pero entonces ocurren más cambios conceptuales: el problema de Platón es el de lo Uno y lo múltiple, el de la esencia y la apariencia —de modo que, tal y como hemos visto, la lógica armónica y todo el problema de la producción y la creación depende de esos conceptos. Pero la Modernidad no para de operar virajes y fugas. Deleuze es muy constante en este apercebimiento: para el Barroco la esencia *es* potencia, y entonces lo que constituye a las cosas en su multiplicidad y singularidad es no un modelo exterior Uno del cual participan y que atraviesa a cada cosa (un universal), sino una potencia propia, *mi* potencia —y la potencia es siempre potencia del alma y del cuerpo, aún cuando sea visto *more geométrico*⁶¹⁷; es lo que opera por “molde interior”, siguiendo la terminología de *Pintura*⁶¹⁸. Y finalmente una nueva dupla conceptual: lo actual y lo virtual, y lo posible y lo real⁶¹⁹ —que guardan inmediata relación con lo anterior, puesto que rompen totalmente desde adentro a la pareja aristotélica potencia-acto; y este eco final llega hasta Nietzsche: los *decadentes* son los que separan las fuerzas de lo que ellas pueden. Entonces, toda potencia es actual (Spinoza) y todo infinito está en acto (Leibniz)⁶²⁰.

El predicado (los acontecimientos del mundo, como franquear el Rubicón o pecar) está contenido en el sujeto: “está contenido en acto —actualmente— o virtualmente [...] esta inclusión, esta inherencia, es o bien actual o bien virtual”⁶²¹. Entonces se tratará de desarrollarlo, de *desplegarlo*. El análisis infinitesimal es la operación de despliegue de pliegues, de lo que está contenido en el sujeto o la noción de sujeto. Pero lo que es inherente al sujeto (mónada) lo es o bien actual o bien virtual.

⁶¹⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 36.

⁶¹⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 38.

⁶¹⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco* (traducción de J. Vázquez y U. Larraceleta), Barcelona, Paidós, 1989; p. 150: “Toda mónada es individuo, *alma*, sustancia, *fuerza* primitiva, dotada solamente de *acción interna*, mientras que las fuerzas derivativas se denominan materiales, accidentales, modales, “estados de una sustancia”, y se ejercen sobre los *cuerpos*”.

⁶¹⁸ Todo el análisis que veíamos antes (en relación al principio de autoridad) que Deleuze llevaba a cabo en torno al derecho natural en el contractualismo hobbesiano y su contacto con Spinoza tiene que ser traspasado a Leibniz también, en cuanto que también piensa la potencia como un efecto de inmanencia; cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, especialmente la Clase III.

⁶¹⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 134-35. Cf. asimismo, p. 154: “El mundo está plegado dos veces: plegado en las almas que *lo actualizan* y replegado en los cuerpos que *lo realizan*”.

⁶²⁰ En Leibniz tampoco se puede separar la potencia del acto —por eso niega la idea cartesiana (y que Locke mantiene) del alma como *tabula rasa*, y de la existencia de facultades del alma sin ningún tipo de acto, o de “potencias puras”, cosas todas que considera “ficciones” y “abstracciones”—, así como tampoco se puede concebir un cuerpo en reposo absoluto. Cf. Leibniz, G. W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (traducción de J. Echeverría Ezponda), Madrid, Editora Nacional, 1977, pág. 118.

⁶²¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 53.

Deleuze dice que no basta decir que el análisis infinito es virtual; tampoco es un análisis indefinido, de lo que no tiene fin o límite claro —porque lo indefinido se da cuando se pasa de un término a otro sin detenerse, “pero sin que el término siguiente al cual arribo *preexista* [porque] es mi propio recorrido el que consiste en hacerlo existir [...] recorrido a través del cual no ceso de repeler el límite al que me opongo”⁶²². En Leibniz el infinito es *actual*, porque los elementos están ya *dados*, preexisten (es una armonía pre-establecida); hay lo infinitamente pequeño, pero está dado —se pasa de un elemento al otro, pero están dados. Lo que no tiene fin es entonces *el análisis* mismo: paso de un elemento a otro, recorro el infinito actual, pero sin llegar al fin: *tiendo* a él, hago pasajes a través de lo dado pero el final de la serie no lo conozco. Ni yo ni Dios conocemos analíticamente el fin de la serie de verdades analíticas infinitas, en la cual los predicados infinitos se dicen de un sujeto —que como tal entonces él mismo expresa, aunque solo desde su punto de vista⁶²³. Dios produce el análisis infinito, hace lo infinito: es algo así como un análisis a la vez creador, como una especie de doble efectuación. Pero al mismo tiempo, ese infinito es actual, está ya dado. Despliegue de pliegues: pliegues en la materia y repliegues en el alma:

Cada mónada, o al menos cada sustancia individual es llamada “actual”. Expresa la totalidad del mundo, pero ese mundo no existe fuera de las mónadas que lo expresan. En otros términos, ese mundo que solo existe en las mónadas que lo expresan es en sí mismo “virtual”. El mundo es la serie infinita de los estados de acontecimientos. Puedo decir que el acontecimiento, como virtualidad, remite a las sustancias individuales que lo expresan. Es la relación virtual-actual [...] Todas las mónadas son para el mundo, y a la vez el mundo está en cada mónada. Eso nos da una especie de tensión⁶²⁴

Pero análisis infinito no significa que se analizan elementos infinitos o que los elementos son infinitamente pequeños, porque “no existe elemento infinitamente pequeño”⁶²⁵. Se trata de un análisis de las *relaciones* infinitamente pequeñas entre elementos. Y esto está muy bien, porque nuestro problema de la armonía es un problema de las relaciones —de allí que en el fondo se trate de ontologías políticas. El problema de la armonía fue siempre el problema del *entre*, por eso es una categoría que va desde la cosmología —la música de las esferas en los pitagóricos y en Platón⁶²⁶ y en el sueño de Escipión de Cicerón— hasta la política: *lo que pasa entre*. Lo que pasa entre las notas que pasan y se suceden; en griego: diapasón de un instrumento —lo que pasa (*pasôn*) a-través-de (*diá*). Los elementos (las notas) están dadas en acto: do, re, mi, etc., pero de lo que se trata es de las composibilidades más perfectas, de las posibilidades de composición a través de una serie que se da *entre* esos elementos: “lo que interesa a nivel de las verdades de existencia no es la *identidad* del predicado y el sujeto, sino *lo que pasa* de un predicado a otro, de otro a otro, y aún de otro a otro, etc., desde el punto

⁶²² Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 54.

⁶²³ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 56.

⁶²⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 350.

⁶²⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 57.

⁶²⁶ Cf. Platón, *República*; 617b6; c2: “En lo alto de cada uno de los círculos [planetarios] había una sirena que giraba junto con el círculo y emitía *un solo sonido de un solo tono*, de manera que todas las voces eran ocho, y *concordaban en una armonía única*”. Asimismo, las Parcas (hijas de la Necesidad) “cantaban en armonía con las sirenas: Láquesis las cosas pasadas, Cloto las presentes y Átropo las futuras”.

de vista de un análisis infinito”⁶²⁷. Wagner va a buscar su idea del *leitmotiv* o la melodía infinita: el comienzo con todos los vientos de *El oro del Rin* es un claro ejemplo de una melodía que se repliega constantemente sobre sí misma y se despliega. Los textos de Leibniz son muy recurrentes alrededor de la música, precisamente porque para él todo el tema de la armonía es central. Cabe entonces la misma observación para Platón, que no deja de hablar de la música en todos sus diálogos. En Leibniz la acción musical es una suerte de cálculo diferencial. En Platón es un cálculo de otro tipo, más bien aritmético. No se trata de la misma matemática, y por eso los conceptos no son los mismos, aunque *el problema* sí. El problema del orden, de la composibilidad, de las relaciones de orden o desorden. Y Dios y el Demiurgo como una especie de gran músico universal —pero en Leibniz vimos que se empieza a perfilar como un gran programador o *modulador* musical; una especie de caja mecánica de música, o de autómatas musical cósmico. Es un Dios muy extraño. Dios crea armonía, hace música, analiza las relaciones entre elementos, compone —pero de la misma forma que se puede jugar al ajedrez, con ese *éthos*. Los programadores actuales son capaces también de hacer ambas cosas: música y partidas de ajedrez; y lo hacen con el mismo *modus operandi*, porque a partir de ciertos elementos que ya están dados (las notas musicales, piezas de ajedrez), se trata de calcular una serie en la cual las *relaciones entre* esos elementos generen la mayor composibilidad y continuidad posible para cada elemento y para la totalidad de ellos, aplicando una ley armónica que es virtual, que por decirlo así flota como un espejismo móvil dentro de lo dado, pero que puede convenir o no convenir al momento de poner en *relación* tal y cual elemento, y entonces no actualizarse ni realizarse.

No obstante, al igual que en Platón se trata aún de *un oído sometido por el ojo* —no es aún un oído liberado; no se ha sacado de encima la sujeción del ojo. Pero, como anticipábamos, ya no es un ojo que *ve*, como en Platón, sino que *lee*; y leer es un *acto* de una subjetividad —y se leerá siempre desde un punto de vista. Entonces ya no se trata del ojo como lo que realiza un acto visual, de contemplación ocular, pues para ver basta en este caso con abrir los ojos: es un acto casi fisiológico que en un mismo movimiento ve-y-capta. Por el contrario, se trata del ojo que lee-e-interpreta; y leer es más que ver, aunque lo supone, como una operatoria del ojo (se trata como de una potencia de simbolizar). Leer es seguir o analizar una serie de las líneas sucesivas y diferentes que son las que forman las oraciones, párrafos, capítulos, y todo el sentido general de la obra; pero al mismo tiempo supone una captación o análisis inconsciente de las pequeñas relaciones entre los elementos más pequeños (las letras) que son composibles entre sí (en palabras) que son composibles entre sí (en oraciones) que son composibles entre sí..., etc. Bergson diría que el fondo de toda esta operatoria casi mecánica, pareciera darse una especie de *alucinación*⁶²⁸. Estamos lejos entonces del ojo de Platón, aún cuando en Leibniz se trate todavía de un oído atravesado por un ojo que *lee*. Habrá que pensar en algo así como un “punto de oída”, al costado de un punto de vista que es un punto de lectura. Este punto de vista “es en sí mismo potencia de poner en serie, potencia de ordenar, de ordenar los casos”⁶²⁹. Casos que no son elementos sino

⁶²⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 57.

⁶²⁸ Bergson, Henri, *op. cit.*; §4, p. 109: “Cuando recorren vuestro periódico, cuando ojean un libro, ¿creen que perciben efectivamente cada letra de cada palabra, o siquiera cada palabra de cada frase? No leerían en tal caso muchas páginas en vuestro día. La verdad es que solo perciben de la palabra, e incluso de la frase, algunas letras o trazos característicos, justo lo que hace falta para adivinar el resto: todo el resto, imaginan verlo, se dan en realidad su *alucinación*”. La percepción y comprensión *normales* contienen, en su base operatoria misma, una suerte de alucinación.

⁶²⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 142.

relaciones-entre; no se ordenan *formas* ni se captan formas, sino relaciones, *pasajes*, metamorfosis o variaciones, relaciones de *modulación*: “El punto de vista no es nunca una instancia a partir de la cual se capta una forma, es una instancia a partir de la cual se capta una serie de formas en sus pasajes, sea como metamorfosis —pasaje de una forma a la otra—, sea como anamorfosis —pasaje del caos a la forma. Esto es lo propio de la perspectiva barroca”⁶³⁰. Hay como una especie de lectura de las relaciones, y las relaciones no se pueden *ver*, sino leer, inter-pretar: captar el valor (*pretium*) entre (*inter*) los elementos. ¿Qué es lo que define el valor de una serie? El tipo de relaciones que contiene, y cuánta continuidad es capaz de soportar. Hay como relaciones de valencia, y se pueden tomar las virtudes y los vicios como relaciones de valencia entre los elementos, y entonces hay un orden de virtud, pero también un orden del vicio, que puede ser el orden propio del desorden, un desorden-orden —creo que es el estado que Leibniz repudiaría bajo el nombre de “condenación”: es el estado del condenado que solo puede odiar y negar a Dios-orden. Relaciones de valencia: entre Adán y la manzana, entre César y el Rubicón, entre Adán y Eva, entre Laura Palmer y la cocaína, entre Dale Cooper y el café, entre Mike y Bob. Pero si la serie infinita del mundo está en el sujeto, el sujeto se lee a sí mismo. En Platón se trata de *mirar* (*blépo*) la Idea. En Leibniz se trata de *leerse* a sí mismo:

La serie infinita de los estados del mundo ha devenido ahora la serie infinita de los predicados del sujeto que los envuelve [...] Ya no estamos en el dominio de lo *visible*, hemos pasado de lo visible a lo *legible*. Desde un cierto punto de vista veo el mundo, pero en mí lo leo [...] El alma lee *sus* propios predicados al mismo tiempo que bajo el punto de vista en el que está ve los estados del mundo.⁶³¹

Por eso las mónadas no tienen ni puertas ni ventanas: no reciben nada de afuera, todo está en ellas (repliegues en el alma); de la misma forma que el mundo no existe fuera del sujeto que lo *expresa*. No está mal para nosotros, porque Dios como gran músico programador, sería el músico que antes de *escuchar* la música del mundo que compone (la sinfonía y la melodía del acto creador), más bien lee. ¿Qué lee? La *partitura*: la serie de notas y relaciones *entre* notas. Y entonces al nivel del sujeto, se trata del punto de vista individual (de lectura); expreso un *departamento* del mundo que es el que yo leo clara y distintamente —y al mismo tiempo, políticamente, Locke dirá que en el estado de naturaleza tengo una *jurisdicción* recíproca con los otros hombres aunque varíe el grado de poder y de las facultades naturales⁶³²—, pero lo hago a *mi* modo, según mis valencias. Esto sería mi *estilo*, mi variación en la serie:

Hay que concebir las variaciones de una serie de todas las formas: variaciones rítmicas, variaciones melódicas, movimientos contrarios (cuando lo ascendente deviene descendente y viceversa), movimientos retrógrados [...] No hay dos sujetos que comiencen o terminen la serie infinita por el mismo término. Es por eso que hay necesariamente una infinidad de sujetos. Pero entonces hay también una razón: cada sujeto envuelve la serie infinita del mundo, pero se define por una región de esa serie, por la región que puede leer clara y distintamente.⁶³³

⁶³⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 143.

⁶³¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 149-50.

⁶³² Cf. Locke, John, *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (traducción de C. Mellizo), Buenos Aires, Alianza, 1993; §4 y 54.

⁶³³ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 153.

Cada mónada canta/lee una porción de la gran partitura del mundo. Hay una línea muy delgada entre la reproducción y la creación. Y esto nos lleva directamente a Spinoza. Pienso que Spinoza y Leibniz, tan diferentes *entre sí* (sus series divergen), aportaron estos elementos de resignificación del problema de la armonía que nos dejarán el pie de apoyo para poder pensar una lógica que llamo *extática*, de armonía extática. Para ello sería necesario atravesar Kant y el siglo XIX. La ontología de Leibniz es muy diferente a la de Spinoza, lo que se traduce ética y políticamente —y en esto seguimos las intuiciones filosóficas de Deleuze—, porque en Spinoza se tratará de un sistema anti-jerárquico, y en Leibniz lo contrario: un sistema “piramidal” (otra vez lo egipcio), acorde al cono⁶³⁴. Hay una cierta afinidad entre Platón-Leibniz⁶³⁵ y una entre Heráclito-Spinoza. Deleuze distingue los dos mundos de Platón y los dos pisos (casa barroca) de Leibniz, y las relaciones *entre* ambas bajo formas de *acordes* —la armonía como relaciones entre el piso del alma y del cuerpo. Pero entre estos dos niveles no hay una correspondencia *directa*, una *tensión* directa, sino indirecta; —eso es la armonía: la correspondencia indirecta entre un interior autónomo en el piso superior (un alma/sujeto que se lee a sí mismo) y un exterior independiente que es la fachada. La fachada del cuerpo *ve*, el interior autónomo de la mónada *lee*; entre ambos hay acordes, o sea, relaciones armónicas⁶³⁶. Pero entonces, aunque los elementos estén dados, las relaciones no. Y de lo que se trataba era del cálculo infinitesimal como análisis de las relaciones (que no están dadas). Aquí está la diferencia con Platón, para quien preexistía el modelo de la Idea, y para quien la ley armónica consistía en poner límite imponiendo número —su problema es justamente que lo múltiple sea indefinido, ilimitado. Leibniz está pensando lo infinito, porque para la modernidad que lo múltiple sea infinito no es un problema⁶³⁷, y entonces la armonía no puede ser límite sino *tendencia*, ni tampoco la creación puede significar mirar fijo el paradigma y copiar, figurar —no hay figuración sino expresión: que se da en términos no de modelado al modo egipcio sino como vibración, modulación. Por eso la metáfora del juego de ajedrez es ambigua, y se trata de un juego diferente, porque se corre el riesgo de pensar al tablero como un molde preexistente⁶³⁸. No hay ni molde ni paradigma. Hay *espontaneidad* en la mónada. Hace inflexiones, contracciones en las series, entre series: contracciones *vibratorias*⁶³⁹. Y

⁶³⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 21; 362. Cf. asimismo, Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 109. A partir de esas citas de los textos de Leibniz y Spinoza, parece como si la crueldad de la que habíamos hablado ahora se especificara un poco más: hay una crueldad del desorden, pero también una del orden; Leibniz quizás diría que el mundo anti-jerárquico de una única sustancia de Spinoza es el mundo de los condenados.

⁶³⁵ Cf. Leibniz, G. W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (traducción de J. Echeverría Ezponda), Madrid, Editora Nacional, 1977, pág. 40: “[Aunque Locke] dice muchísimas cosas bellísimas que yo aplaudo, nuestros sistemas difieren mucho. El suyo tiene mayor afinidad con el de Aristóteles, y el mío con el de Platón, aun cuando uno y otro nos alejamos de las doctrinas de estos dos clásicos en muchas cosas”. En esa obra, el personaje de Filaletes (amante de la verdad) finge a Locke, y el de Teófilo (amante de lo divino, o de Dios) a Leibniz.

⁶³⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 178.

⁶³⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 157.

⁶³⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 58: “Hacen referencia a un receptáculo [...] como si los mundos posibles rivalizaran para encarnarse en un receptáculo determinado [...] En el caso del ajedrez, es el tablero. Pero en las condiciones de la creación del mundo, *no hay receptáculo previo*”.

⁶³⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 305: “¿Qué es tener un *cuerpo* sino contraer series vibratorias? [...] ¿Contraer qué? Cosas miserables o grandiosas, es decir, cosas que han sido siempre de los dioses: contraer el agua, la tierra, las sales, el

todo se da desde un punto de vista (perspectiva en la pintura barroca), desde un vértice, y por lo tanto no puede haber paradigma previo; las relaciones no están dadas:

Ese es el primer aspecto de la armonía, que Leibniz llama *espontaneidad*: la mónada produce acordes que se hacen y se deshacen y, sin embargo, no tienen ni comienzo ni fin, se transforman unos en los otros o en ellos mismos, y tienden hacia una resolución o una modulación [...] El punto de vista significa la *selección* que cada mónada ejerce sobre el mundo entero que ella incluye, a fin de extraer *acordes* de una parte de la línea de inflexión infinita que constituye el mundo. Por eso la mónada *extrae los acordes de su propio fondo* [...] el mundo es como el libro de música que se sigue sucesivamente y horizontalmente al cantar, pero el alma canta por sí misma porque toda la tablatura del libro ha sido grabada en ella verticalmente, virtualmente⁶⁴⁰

En Leibniz se vuelve a desatar, en cierto sentido, la potencia de Éros, porque el punto de vista departamental no está sujetado a una ley externa sino *interna* al cono, al vértice; la armonía es una *ley interna espontánea de auto-producción de acordes*: “Esa zona tampoco es inmutable, sino que tiene tendencia a variar para cada mónada, es decir, a aumentar o disminuir según el momento: a cada instante, la zona privilegiada presenta vectores espaciales y tensores temporales de aumento o de disminución”⁶⁴¹. Entonces a partir de aquí se puede empezar a perfilar una suerte de nueva pregunta *ética*: ¿qué tipo de acordes es capaz de auto-producir cada mónada?

En *Pintura* Deleuze toma los colores como *vectores* de expansión (colores cálidos) y de contracción (colores fríos)⁶⁴². Entonces se puede sacar toda una tonalidad, un color musical —los colores como potencia de expansión o de contracción; colores que expanden la potencia del ojo y del alma, o viceversa. Y lo tendremos a Nietzsche buscando una música mediterránea, meridional e incluso africana, con su grito anti-wagneriano y anti-romántico, el grito de lo cálido y del sur, el grito de la *expansión* de las fuerzas: “*Il faut méditerraniser la musique*” (es necesario mediterraneizar la música)⁶⁴³. En esos mismos años van a estar Gauguin⁶⁴⁴ y Van Gogh⁶⁴⁵ con su delirio

carbono de los cuales somos resultado. Y nos llenamos de nosotros mismos al volvernos hacia esas series que contraemos. Es el *self-enjoyment*, es lo que llamamos ‘el cálculo inconsciente de todo ser’; es el mismo cálculo que veíamos que se hacía cuando contraía la música inconscientemente y calculaba, y justo por eso, me regocijaba de la música y de mí mismo; ambas cosas son un mismo movimiento.

⁶⁴⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 169-70.

⁶⁴¹ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, 171.

⁶⁴² Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, pp. 58-59.

⁶⁴³ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Escritos contra Wagner*, traducción de J. B. Llinares, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003; “El caso Wagner. Un problema para músicos” (1888), §3, p. 193. Cf. asimismo, “Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo” (1889); pp. 251-52; 253: “Qué es lo que quiero yo, en realidad, de la música: que sea serena y profunda, como una tarde de octubre. Que sea personal, desenfadada, tierna, una dulce mujercita llena de malicia y encanto... Nunca admitiré que un alemán pueda saber qué es la música [...] Cuando busco una palabra que sea un buen sinónimo de música, no encuentro nunca más que la palabra Venecia. No sé hacer ninguna diferencia entre lágrimas y música, no sé pensar la felicidad, *el sur*, sin un escalofrío de miedo”. Cf. finalmente *Más allá del bien y del mal*, §254-55: “Bizet, ese último genio que ha visto una belleza y seducción nuevas, —que ha descubierto un fragmento *de sur de la música* [...] Suponiendo que alguien ame el sur igual que yo lo amo, como una gran escuela de curación en las cosas más espirituales y en las más sensuales, como *una plenitud solar y una transfiguración solar incontenibles*, desplegadas sobre la existencia que es dueña de sí misma, que cree en sí misma: bien, ése aprenderá a ponerse un poco en guardia frente a la música alemana”.

⁶⁴⁴ Cf. Gauguin, *op. cit.*, p. 214: “Sí, le gustaba el amarillo a este buen Vincent, este pintor de Holanda: *fulgores de sol* que calentaban su alma a la que horrorizaba la niebla. Una necesidad de calor. Cuando estábamos los dos en Arles, los dos locos, en una continua *lucha* por los colores hermosos, yo adoraba el rojo”. Es harto conocido en Nietzsche (jamás deja de hablar de ello en sus cartas) el odio por los días nublados, y su necesidad constante de cielo despejado y sol: “Estoy hecho para la *luz*: es casi lo único de

por los colores cálidos del Midi o de Tahití. Pero esto es ya la desterritorialización hacia una lógica armónica *extática*. En Leibniz creo que Deleuze dio con un nombre: *exasperación*, lógica de la exasperación. Hay todo un viaje, una desterritorialización, una línea de fuga hacia esa zona de potencia, de la melodía (línea horizontal que va a ser atravesada por la línea vertical de la armonía); es también el viaje que hace Zaratustra —es el viaje riesgoso, peligroso, hacia lo siniestro, lo salvaje (México, Córcega, Tahití, etc.)⁶⁴⁶; es realmente una zona peligrosa de potencia, como la zona del *deseo* de Andrei Tarkovsky, en *Stalker* (1979). Se perfila en el barroco de Leibniz —lo claro surge de lo oscuro (la zona oscura) de la serie infinita de las pequeñas percepciones— y mucho más en Spinoza, puesto que en él tampoco se trata de la esencia sino de la potencia: pero de la potencia como elemento dado sino de las *relaciones* entre potencias. Nosotros, que somos modos de existencias (entes), *maneras* de ser en el ser, hacemos exactamente lo mismo que la naturaleza: no dejamos de componer y descomponer —relaciones de composición y descomposición⁶⁴⁷.

El Barroco (en pintura y en música) aporta y crea todo un universo conceptual nuevo, y Deleuze no deja de decirnos que es un mundo muy loco, en ebullición, donde muchas categorías antiguas estallan —la famosa frase de Leibniz: “Y cuando creíamos que habíamos llegado a algún puerto seguro, somos re-lanzados de nuevo a pleno mar”. Copérnico no hizo otra cosa que lanzarnos al pleno mar del infinito, y Giordano Bruno al de los infinitos mundos. En ambos casos se trató de una empresa peligrosa: persecución cristiana. Como si no cesáramos de pasar por series, de hacer inflexiones, de desplegar líneas de fuga. Por eso Deleuze considera que la filosofía de Leibniz es propiamente barroca: la mónada opera inflexiones y extrae del fondo oscuro del alma (del rumor del mundo, de la melodía del mundo que Dios armoniza) su zona de claridad⁶⁴⁸. La particularidad del Barroco es que no deja de pensar los *pasajes*, y en este sentido Leibniz no va a estar tan lejos de Heráclito, con la salvedad de que aquí la armonía es el resultado de una *selección*, y esa selección es el cálculo diferencial. En este sentido se puede decir que “toda conciencia es umbral”⁶⁴⁹, pues lo que ocurre al nivel del piso superior, del alma que no tiene ni puertas ni ventanas, es que estamos todo el tiempo operando recortes, yendo de lo infinito a lo finito, y viceversa. Recortar o seleccionar es trazar relaciones *relevantes* o notables: “una percepción consciente se produce cuando dos partes heterogéneas, por lo menos, entran en una relación diferencial que determina una singularidad”⁶⁵⁰. Si suponemos la percepción consciente

lo que no puedo prescindir *en absoluto* y que no puedo sustituir: una luminosidad de un cielo claro”; cf. *Correspondencia. Tomo IV*; p. 424, carta del 6 de diciembre de 1883.

⁶⁴⁵ Cf. Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, traducción de V. Goldstein, Buenos Aires, Goncourt, 1976; p. 367, carta del 28 de enero de 1889: “Creo y siempre creeré en el arte que hay que crear *en los trópicos* [...] Ese buen Gauguin y yo en el fondo del corazón nos comprendemos y si estamos un poco locos, sea”. Cf. asimismo, pp. 320; 416: “La pintura tal como ahora es, promete volverse más sutil: más *música* y menos escultura; en fin, promete *color* [...] El artículo de Aurier me animaría, si me atreviera a dejarme llevar, a arriesgarme más a salir de la realidad y a hacer con el color como una música de tonos”.

⁶⁴⁶ Nietzsche fantasea a partir de 1881 con escapar de la asfixia de Europa, o bien hacia México, o hacia Córcega; cf. *Correspondencia. Tomo IV*, cartas §450; 136; 205; 381; 453.

⁶⁴⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 171.

⁶⁴⁸ En Nietzsche hay una relación entre su propio fondo oscuro y lo dionisiaco que extrae de allí: “Yo también, viejo amigo, me volví completamente alegre; *cundo escucho esta música* surge en mí un *fondo profundo*, profundo que se agita, y entonces, en cada ocasión de estas, me propongo aguantarlo y, mejor aún, desahogar mi peor malicia, en lugar de —sucumbir por mi causa. Me puse a componer sin interrupción cantos de Dioniso, en los cuales me tomo la libertad de decir las cosas más terribles de la manera más terrible y cómica: ésta es mi última forma de locura”; cf. *Correspondencia. Tomo IV*, pp. 334-35, carta del 22 de marzo de 1883.

⁶⁴⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 115.

⁶⁵⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 114.

“tengo hambre”, esto tiene que implicar forzosamente que la falta de minerales, azúcar, proteínas, etc., hayan entrado en relaciones diferenciales tales que determinen la *notabilidad* del hambre, su relevancia para mí en el umbral de mi conciencia. Todas mis pequeñas percepciones infinitas son diferenciales de conciencia, internos a la conciencia. Por eso en el Barroco *infinito* significa algo distinto: es lo inconsciente (las pequeñas percepciones infinitamente pequeñas) en medio de la conciencia; lo impensado en el pensamiento finito. Y entonces entendemos por qué eso de que lo claro sale de lo oscuro, y también el hecho de que lo claro no cese de estar *inmerso* en lo oscuro, como los personajes de Lynch:

Las pequeñas percepciones constituyen el oscuro polvo del mundo incluido en cada mónada, el sombrío fondo. Las relaciones diferenciales entre esos actuales infinitamente pequeños *clarifican*, es decir, constituyen una percepción clara (el verde) con algunas pequeñas percepciones oscuras, evanescentes (amarillo y azul) [...] El cálculo diferencial es el mecanismo psíquico de la percepción, el *automatismo* que, a la vez, está inmerso en lo oscuro y determina lo claro, inseparablemente; [pero] un automatismo de ese tipo debe entenderse de dos maneras: universal e individualmente. [...] Todas las mónadas perciben así el mismo verde, la misma *nota*, el mismo río, y cada caso un solo y el mismo objeto eterno se actualiza en ellas. Pero, por otro lado, la actualización es *diferente* según cada mónada: dos mónadas nunca perciben el mismo verde, en el mismo grado de claroscuro. Diríase que cada mónada *privilegia* ciertas relaciones diferenciales, que le proporcionan como consecuencia percepciones exclusivas.⁶⁵¹

Eso es el *departamento*, la jurisdicción; no cesamos de inflexionar, de hacer síntesis, “unidades de síntesis”, a cada instante y *en* el instante. Vibramos, pulsamos el tiempo no pulsado (según los términos de *Derrames*) de un instante *a* otro, por umbrales, y así *expresamos* el mundo. Es la razón por la cual la música barroca no busca figurar (la pintura tampoco) sino *expresar* a partir de una *espontaneidad* estados de ánimo, maneras de ser —los estados del punto de vista: pasiones departamentales que, a la vez que son *mías*, son del mundo entero. Por eso hay una música que me conviene, que es componible conmigo (con mis relaciones) y otra que no, que es imposible⁶⁵². Y vuelve Leibniz a decirnos: al escuchar música inconscientemente se opera en nosotros un cálculo infinitesimal —desplegamos y nos desplegamos en ella: “es a la vez melodía horizontal que no cesa de desarrollar todas sus líneas de extensión, y armonía vertical que constituye la unidad espiritual interior o el vértice, sin que sepamos muy bien dónde acaba una y dónde comienza la otra [...] lo propio de la música barroca es *extraer la armonía de la melodía*”⁶⁵³.

¿Por qué esta lógica armónica dinámica nos lanza de vuelta a pleno mar? En Platón la armonía implica extraer —por modelo exterior que impone *táxis*, medida y número— unidad de una multiplicidad sin límite, loca, de movimientos e intensidades azarosas y siempre variables. Entonces la solución platónica (política y moral) es: que

⁶⁵¹ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 116-17.

⁶⁵² Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 235: “Es curiosa la experiencia de la *alegría* (tal como la presenta Spinoza): encuentro algo que conviene, que conviene con mis relaciones. Tomemos un ejemplo de música: Hay sonidos hirientes que me inspiran una inmensa tristeza. Lo que complica todo es que siempre hay personas que encuentran deliciosos y armoniosos esos sonidos hirientes. —pero eso es lo que hace la alegría en la vida, es decir, las relaciones de amor y de odio. Porque mi odio contra el sonido hiriente va a extenderse a todos aquellos que lo aman. Escucho sonidos hirientes que verdaderamente *descomponen* mis relaciones, me entran en la cabeza, me entran en el vientre... Mi potencia, una parte de *mi potencia* se endurece para mantener a distancia esos sonidos que me penetran. Consigo el silencio y pongo la música que me gusta. ¡Ah! Ahí todo cambia... ‘La música que me gusta’ quiere decir ‘*relaciones sonoras que se componen con mis relaciones*’”.

⁶⁵³ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 164.

todos canten lo mismo, deseen lo mismo, jueguen a lo mismo, bailen al mismo ritmo. Efecto de uniformidad por sobre la diferencia. En Leibniz hay resonancias de ecos neoplatónicos, pero la armonía surge por una especie de modulación interna, rítmica, perspectivística —y entonces vivir es sonar, vibrar, y en el fondo *somos música pura porque existir no es otra cosa que ser armónico, devenir armónico*; porque yo puedo ensanchar mi zona clara o bien puedo oscurecerme totalmente (personajes de Lynch), quedar en la desnudez existencial (mónadas desnudas) que es el estado de la condenación. El condenado grita horrorosamente, balbucea —como los condenados en *Twin Peaks*, que cuando hablan lo hacen de forma extraña, como tartamudeando o con una especie de dislexia que, por otro lado y en última instancia, recae sobre todos⁶⁵⁴. Todo esto porque yo no dejo de contraer, de seleccionar, de inflexionar. Entonces, en Platón la armonía es externa: es como la ley del orden externo de los cuerpos, una ley de exterioridad; en Leibniz es una ley de interioridad, de modulación interna: ley de los pliegues y repliegues —es una ley diferencial, dinámica. Este es el costado heraclítico del Barroco, pues si bien la armonía es *preestablecida* por Dios (el gran músico y calculador), cada mónada no cesa nunca de vivir la armonía que es y que produce:

La armonía no relaciona la multiplicidad con una unidad *cualquiera*, sino “con una cierta unidad” que debe presentar caracteres distintivos [...] La unidad armónica no es la de lo infinito, sino la que permite pensar lo existente como derivando de lo infinito; es una unidad numérica, en la medida en que envuelve una multiplicidad: ‘existir no es otra cosa que ser armónico’.⁶⁵⁵

La diferencia parece sutil, pero es total: lo claro *sale de* lo oscuro; lo finito de lo infinito, pero lo inverso puede darse también: una mónada puede perderse en la oscuridad de la condenación. Platón jamás diría una cosa así: le sonaría a heraclitismo encubierto, a sofistería; lo claro se impone a lo oscuro como el límite finito se sobrepone al infinito sin límite y a lo indefinido. No se extrae la armonía *de* la melodía (línea horizontal que atraviesa la línea vertical), sino que se impone una ley armónica a los movimientos melódicos del alma y del cuerpo. Cese del conflicto por imposición civil (Platón); continuidad del conflicto y armonía como resultante móvil del conflicto, como tensión de los opuestos que tienden en direcciones contrarias (Heráclito). ¿Y Leibniz? La mónada es la unidad numérica, unidad armónica, pero muerde cada una según su punto de vista: mi armonía, la armonía que soy, muerde (extrae), canta, sobre la melodía del mundo —hago cortes verticales y a la vez cortes verticales me atraviesan. Deleuze dice: “armonía monadológica”, pues cada mónada según su departamento o zona clara presenta y produce sus propios *acordes*⁶⁵⁶. Platón no podría suscribir a esta historia barroca, en cuanto que lo que mueve a la mónada a operar sus síntesis es una

⁶⁵⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 153: “No expresamos claramente la misma porción [del mundo], cada sujeto tiene una capacidad finita de lectura clara. Hay que decir que cada sujeto es, literalmente, disléxico”. Recordemos la *apoplejía* en la cita del fragmento de Demócrito (68 B 32).

⁶⁵⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p.165.

⁶⁵⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 166-68: “La armonía es monadológica, pero precisamente porque las mónadas *son*, en primer lugar, armónicas. El texto-programa lo dice claramente: lo que el Ser infinito juzga armónico, lo concibe como mónada, es decir, como espejo intelectual o expresión el mundo [...] Cada mónada incluye el mundo como una serie infinita de infinitamente pequeños, pero solo puede constituir relaciones diferenciales e integraciones en una porción limitada de la serie [...] Cada mónada, en su porción de mundo o en su zona clara, *presenta*, pues, *acordes* en la medida en que llamamos “acorde” a la relación de un estado con sus diferenciales [...] *Produzco un acorde* cada vez que puedo establecer, en un conjunto de infinitamente pequeños, relaciones diferenciales que harán posible una integración del conjunto, es decir, una percepción clara y distinguida. Es un filtro, una selección”.

pura *espontaneidad*; todo ese entero mundo de la conjetura es lo que Platón parecía querer conjurar —y a Éros, que es justamente una pura fuerza de espontaneidad, Platón lo convirtió en filósofo. Hay una extraña relación entre *leer* y *crear*, entre causalidad y espontaneidad, porque lo que es zona clara (producción de acordes) en una mónada se da por espontaneidad; pero al mismo tiempo que la mónada extrae armonía por cortes o síntesis en la melodía del mundo, también es una autoproducción espontánea de acordes extraídos por cálculo diferencial desde su propio fondo oscuro melódico: “La *espontaneidad* es la producción de los acordes interiores a cada mónada en su superficie absoluta. La *concertación* es la correspondencia según la cual *no hay acorde mayor y perfecto en una mónada sin que haya un acorde menor o disonante en la otra*, y a la inversa”⁶⁵⁷. No cesamos de extraer tiempo pulsado del tiempo no-pulsado; somos una vibración, una pulsación; producimos por pulsaciones. *Todo comienza con un pequeño ritornelo*: no cesamos de contraer, pulsar, de cantarnos a nosotros mismos cantando al mundo, pero siempre desde nuestro punto de vista. Esto es sutilmente un alejamiento de lo heraclíteo, porque allí se decía: “No me escuchen a mí, sino al *Lógos*”. En cambio, aquí hay un ida y vuelta: si escucho a Leibniz escucho al mundo: pero solo la región clara que Leibniz puede expresar, pulsar, del mundo; habría entonces una modulación-Leibniz, una modulación-Adán, etc. En música está el concepto de *clave* (de sol, de fa, etc.); la clave indica el punto de partida notarial, por dónde se va a comenzar (en qué lugar, a qué altura). Es el punto tonal de partida para la distribución de las series de notas (producción de síntesis). Pienso que podría pensarse una analogía entre este concepto de clave musical con el de punto de vista; —sería entonces algo así como el “punto de oída” que reclamábamos con anterioridad, punto de registro auditivo. Sería como la *tonalidad* de mi manera de ser, dicho en lenguaje spinoziano. Hay una especie de clave del mundo y de las mónadas.

Se dirá que hay una sujeción de la armonía por sobre la melodía, y que ese es el componente de *orden* en Leibniz; sin embargo, al mismo tiempo ha comenzado una liberación, un movimiento de exasperación: “la base continua *no impone* una ley armónica a las líneas de polifonía sin que eso no suponga para la melodía una libertad y una unidad nuevas, un flujo [...] una potencia de variación que consiste en introducir todo tipo de elementos extraños en la realización del acorde”⁶⁵⁸. En sus textos de música Rousseau va a deplorar este principio, que es el de Rameau: lo bárbaro consiste justamente en el arribo de los hombres del Norte que nos dicen que la armonía (unidad de razón) es superior y sujeta a la melodía (multiplicidad de pasión); pero Rousseau anticipa allí el gran problema romántico, aunque no sin moralizar. Volvemos al principio: puede concebirse, dice Deleuze, una especie de flujo acústico continuo que atravesara el mundo y que incluyera al silencio⁶⁵⁹. Y entonces crear es producir cortes en ese flujo sonoro; otra vez, tiempo pulsado produciéndose por acordes en función de un tiempo no-pulsado, un flujo continuo de tiempo que no cesa de chorrear como en

⁶⁵⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 172: “Todas las combinaciones son posibles, sin que nunca haya el mismo acorde en dos mónadas: cada mónada produce espontáneamente sus acordes, pero en correspondencia con los de la otra. La espontaneidad es la razón interna o suficiente aplicada a las mónadas”.

⁶⁵⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 173.

⁶⁵⁹ El propio Nietzsche, antes de caer en la locura y el silencio, *presentía* su propio silencio inminente; como si la explosividad y el estruendo sonoro de su filosofía incluyesen en su interior la posibilidad de la caída en el silencio: “¿Y si al final termino *enmudeciendo*? [...] Mi alma carga con cosas cien veces más pesadas que la *bêtise humaine*. Es posible que para la humanidad futura yo me convierta en una fatalidad, la fatalidad —;;En consecuencia es muy posible que un día enmudezca, por amor a la humanidad!!!”. Cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Tomo IV*; pp. 436; 447. Se trata de dos cartas de febrero y marzo de 1884.

Dalí. Pero los flujos están dados; las relaciones, los cortes, no. No cesamos de crear espontáneamente, es decir, de hacer cortes, síntesis, contracciones⁶⁶⁰. Si el mundo de Spinoza es el mundo en el que me pregunto qué es lo que puedo, qué es lo que mi cuerpo puede (supuesto un yo-puedo)⁶⁶¹, el mundo de Leibniz es el mundo donde no ceso de leerme y de expresar (yo-calculo, yo-leo); y eso es exactamente una forma musical. La historia de la filosofía como una especie de disquería de los pensamientos, el gran *jukebox* de conceptos donde podemos toparnos con distintos pensamientos ritmados, distintas tonalidades de ser: “En todo caso un pensamiento está ritmado de una extraña manera, es como una música, y tenemos *tempos* muy, muy diferentes, muy variables”⁶⁶². Cada filósofo tiene entonces su red conceptual musical-tonal, su *clave*, sus territorialidades, su cueva. Pero esa cueva se abre en otras cuevas, y así. El propio Nietzsche se veía a sí mismo como albergando cavernas dentro de cavernas; hay una carta donde susurra muy confidencialmente esta idea sobre sí mismo, y hay otras en que firma un poco burlescamente como “el oso cavernario”⁶⁶³. Cada uno tiene como un pequeño ritornelo, su tra-la-la, su estribillo —y los hay de todo tipo, algunos son decadentes, tristes estribillos; por ejemplo, Zaratustra se queja ante sus animales cuando ellos hablan del eterno retorno como si fuera un estribillo repetible, un *cliché*. Cada uno de los filósofos canta su asunto, modula sus conceptos, expresa su región —y extraen todo de allí. El pequeño ritornelo es la base de todo en la música, antes incluso de que sea escrita e interpretada:

Puede estar en el aire, no es humano, puede ser cósmico, puede ser un pequeño ritornelo por allá, en una galaxia lejana [...] puede ser en principio no sonoro, y el músico lo capta como un ritornelo sonoro. Por ejemplo un movimiento: dos niños que caminan de cierta manera, no tienen necesidad de cantar para que eso sea un pequeño ritornelo⁶⁶⁴.

¿Qué significa, a la luz de esto, la conversión de San Agustín tras *escuchar* en plena angustia existencial y en pleno llanto, el canto de un niño que él *no ve*? *Tra-la-la*, es el ritornelo del niño; y *a-la-lá* es el ritornelo del canto de guerra griego; y *bla-bla-bla* puede ser el ritornelo, el lugar seguro, de la jerga filosófica. Los hay de todo tipo. Son mis pequeñas melodías con las que me territorializo en el mundo. Son las notas que marcan y escanden mi propio *tempo*-territorio, mi departamento, mi jurisdicción. Rousseau desliza la idea de que el hombre en estado de naturaleza no es capaz de trascender su propio punto de vista⁶⁶⁵; digamos, su propio territorio visual-sonoro — cada mónada con su departamento (que puede extender o reducir). Es el mundo cerrado, solitario, del estado de naturaleza sin puertas ni ventanas —creo que Deleuze debe pensar en esto, aunque no lo diga directamente, cuando piensa en la violencia del

⁶⁶⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 305.

⁶⁶¹ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 95: “Yo puedo: me defino por un poder, una potencia [...] Yo me efectúo bajo todos los modos. Percepciones, sentimientos, conceptos, etc. son modos de llenado, efectuaciones de potencia”.

⁶⁶² Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 279.

⁶⁶³ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Tomo IV*; p. 448, carta del 31 de marzo de 1884: “Todo ermitaño tiene su caverna, *justo dentro de sí*, y a veces tras esta caverna hay otra y luego otra más”. Cf. la misma idea de la caverna-laberinto-oso en *Más allá del bien y del mal*, §289.

⁶⁶⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 316.

⁶⁶⁵ Cf. Rousseau, Jean-Jacques, “Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres”, en *Del Contrato Social. Discursos*, traducción de M. Armiño, Madrid, Alianza, 1998, pp. 272; 315.

Barroco, que se perfila en el contractualismo moderno. ¿Cómo construyo un orden? Hay un borde, un equilibrio social que está siempre a punto de caer, desagregándose; un equilibrio social inestable. Entonces ese mundo violento va a ser también el mundo de la sociedad civil, siempre cayendo, siempre flujos que chorrean y no pueden ser codificados. Es un mundo social de riesgo; gestación del mundo moderno liberal-capitalista. Para todo esto hay que remitirse a *Derrames* y recordar nuestra cita de *Mil Mesetas*. De modo que no cesamos de territorializar, desterritorializar, re-territorializar. Pero todo comienza con un pequeño ritornelo, en función de un tiempo no-pulsado. Surge del caos, del agujero negro —el Barroco es esta novedad de extraer lo claro desde el fondo oscuro⁶⁶⁶. El *fort-da* del niño que juega (pero no a papá-mamá, o a mamá ausente, etc.), el airecillo folklórico, el estribillo que se repite y retorna, una especie de eterno retorno como territorialización. Camino por una calle oscura, la verdadera boca del lobo (el tiempo no-pulsado): ¿qué hago? —pulso tiempo, silbo en mi mente un equivalente al *tra-la-la* para tranquilizarme, para poder realizar mi *pasaje*; o bien voy en silencio (el ritornelo puede ser no-sonoro, a-significante) pero intento caminar sigilosamente para tapar la canción de mis propios pasos y movimientos del cuerpo (entonces camino un poco ridículamente). Invento mis propios *fort-da*. De repente noto una presencia que se me acerca despacio en plena tiniebla y en dirección contraria; inmediatamente modifico mi ritmo, mi postura. Entonces me encuentro con que era una mujer (ella vendría con *su* propio ritornelo nocturno), y entonces eso lo cambia todo: me reterritorializo. Entonces un territorio es siempre algo a escandir en el tiempo y en el espacio⁶⁶⁷. Hay tiempo pulsado: cada mónada es, en cierta forma, una pulsación de tiempo, una vibración, un territorio departamental escandido de una serie cósmica de flujo sonoro (que incluye el silencio). Y hay tiempo no-pulsado: movimiento o forma sonora de desterritorialización⁶⁶⁸. Pero no hay tiempo no-pulsado *puro* (tampoco el deseo está en estado puro o libre): solo puede ser arrancado a un tiempo pulsado —es algo que hay que conquistar, como en pintura se trata de conquistar la luz y el color. El pequeño ritornelo es la forma musical más simple, aún no llega a ser música (tra-la-la, airecillo), pero marca un territorio⁶⁶⁹. Al nivel de la política podría ser el latiguillo de campaña, el lugar seguro, el slogan, el blableo demagógico; al nivel de la psiquis podría ser la idea fija; al nivel religioso el mantra, el estribillo ritual, el *Om*, etc.

¿Qué es la vida, entonces? Subjetivarse es pulsar el tiempo: ciertas condiciones (procesos de síntesis, inflexiones) deben darse para que una vida *siga* siendo posible y real: apoyarse y territorializarse sobre un tiempo pulsado para desarrollar un mínimo de forma que necesito (el emplazamiento de mi subjetividad)⁶⁷⁰. Por eso no hay tiempo no-pulsado puro, porque si no soy retenido y reterritorializado en alguna parte acabo literalmente por reventar —el suicidio, la locura⁶⁷¹. De modo que vemos cómo *Derrames* nos puede conducir a Spinoza lanzándonos de nuevo al mar. La música, la maquina musical, ocupa el *plano de consistencia sonoro*, y sobre él se inscriben los distintos devenires que recorren ese plano según velocidades relativas o lentitudes relativas —es lo que Deleuze llama *agenciamientos*⁶⁷². Y entonces la música comienza cuando tomo el pequeño ritornelo y lo desterritorializo, ya que la música misma es un

⁶⁶⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 231.

⁶⁶⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 352.

⁶⁶⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 355.

⁶⁶⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 351.

⁶⁷⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 356.

⁶⁷¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 354. Para el tema del suicidio en Spinoza según Deleuze, cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, pp. 167-68.

⁶⁷² Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 331.

proceso de desterritorialización constante⁶⁷³. Siempre se sale de un territorio (desterritorialización) para volver a entrar en otro (reterritorialización). Leibniz y Spinoza son los que, en pleno Barroco, no dejan de hablar de las relaciones de potencias, o del análisis infinitesimal como el análisis de las diferencias de potencias. ¿Qué es *vivir* para ellos? Es algo así como trazar relaciones diferenciales, contraer elementos, pulsar el tiempo y extraer tiempo no-pulsado del tiempo pulsado, extraer algo del flujo, buscar relaciones que se componen con mis relaciones (alegría, salud) y evitar componer relaciones que descomponen mis relaciones (tristeza, intoxicación); buscar el aumento o expansión de mis fuerzas y afecciones alegres y evitar la disminución por afecciones de tristeza. Vivir es no cesar de realizar y de trazar *pasajes*, componer⁶⁷⁴. ¿Qué es lo odioso del tirano y del sacerdote? Son empresas de tristeza, empresas de *formación* de la subjetividad (*bildung*) a partir de la tristeza y el resentimiento y la mala conciencia; a partir de la represión y la re-codificación⁶⁷⁵. ¿Qué es lo odioso de la escena de pareja? Su *páthos* decadente, el hecho de que se alimentan y retroalimentan, desparraman y contagian su tristeza. La Educación misma es una empresa de crear tiempo pulsado, de territorialización que conduce a la tristeza. Y el Psicoanálisis mismo es una “empresa formidable de pulsación de tiempo”⁶⁷⁶. No hay mal, no hay bien; hay lo bueno y lo malo: lo que recomponen mis relaciones y mi fuerza, lo que me agrega, o lo que las destruye desagregándolas. Y entonces una vez más, no hay modelo externo, sino *interno*. Platón se escandaliza: se trata de *mi* felicidad en función de *mis* potencias de *mi* cuerpo, y como resultante (no preexistente) de las relaciones que trazo o en las que me veo envuelto⁶⁷⁷. La tristeza, lo malo (como categorías ético-ontológicas) se corresponden con lo que en *Pintura* se denomina *cliché*; pero también hay *clichés* de la alegría —v. gr. la alegría del odio, del resentimiento, la mala risa del tirano y del sacerdote y de su camarilla de protegidos. Habría que pensar el *ritornelo* y su relación con el *cliché* —tránsito de la Armónica o la Acústica a la Óptica, a la pintura. Como sea, no hemos salido jamás de nuestro problema de la armonía musical como categoría ontológica, estético-erótica y política. Porque si somos modos de ser, maneras de ser (en el ser), somos entonces aquí también música, relaciones de velocidades y lentitudes: “Ustedes son una manera, una manera de ser. Eso quiere decir que son un conjunto de relaciones de velocidad y de lentitud entre moléculas pensantes, que son un conjunto de relaciones de velocidad y lentitud entre moléculas extensas”⁶⁷⁸. ¿Qué significa esto? Que tal y como vimos en Leibniz, cada uno va a tener su clave, su tonalidad, sus ritmos, su cadencia, sus intensidades; y hay entonces para Spinoza como dos claves o tonalidades fundamentales, dos modos tonales o tonalidad de dos modos de existencia fundamentales: el de la alegría y la tristeza⁶⁷⁹. Sin embargo, en este nivel de la armonía hay una diferencia entre Leibniz y Spinoza: en el primero vimos que la luz se

⁶⁷³ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 336.

⁶⁷⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 229.

⁶⁷⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, pp. 91-92.

⁶⁷⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 352.

⁶⁷⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, pp. 221: “La fórmula es: ‘soy tan perfecto como puedo serlo en función de las afecciones que tengo’. Si soy dominado por un apetito bajamente sensual, soy tan perfecto como puedo serlo, soy tan perfecto como es posible, *tan perfecto como está en mi poder*. ¿Podría decir que estoy privado de algo mejor? Spinoza dice que no, porque no tienen ningún sentido [...] Si en el momento en que experimento un apetito bajamente sensual digo: ‘¡Ah!, estoy privado del verdadero amor’, ¿qué es lo que estoy diciendo? ¿Qué quiere decir que estoy *privado* de algo? Al pie de la letra: eso no quiere decir nada, absolutamente nada, dice Spinoza [...] Y va tan lejos que dice: ‘Es tanto como decir que la piedra está privada de visión’”. El apetito bajamente sensual sería lo que en Platón era el Éros Pandemo, bajo y vil que había que re-codificar.

⁶⁷⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, pp. 50-51.

⁶⁷⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 93.

extrae y al mismo tiempo se sumerge en el fondo oscuro —todo el tratamiento de Leibniz alrededor de la “cámara oscura”. En Spinoza, según Deleuze, se trata más bien de *la pura luz* —y creo que aquí aparecerá justamente la fascinación repentina de Nietzsche sobre Spinoza, hacia julio de 1881, cuando él mismo está haciendo su propio tránsito fantástico hacia la luz, la jovialidad, la risa dionisiaca: “está la poesía de la luz, y luego hay una poesía de la sombra. Va de su yo que si Spinoza tiene una poesía, es una poesía de la luz cruda [...] En él es la luz lo que descompone. Todo eso se hace a plena luz, es una poesía de la luz cruda. No hay jamás una sombra en Spinoza”⁶⁸⁰. Justo como la “plenitud solar” que pedía Nietzsche.

Los conceptos se empiezan a enganchar cada uno según su tonalidad del autor y según su lógica armónica: hay relámpago en Lynch (en *Twin Peaks* cada vez que se manifiesta una potencia —v. gr. Bob— estalla una luz o un relámpago)⁶⁸¹; hay relámpago en Heráclito; hay relámpago en Spinoza: es la pura luz que emerge desde la pasión, pero no entendida como fondo oscuro sino la luz como resultado de grados, de intensidades, como timbres de luz. El *placer* mismo, que es un “afecto de la alegría”, se da en Spinoza como un relampagueo (allí utiliza el concepto latino *titillatio*)⁶⁸². Y desde el punto de vista discursivo de la *Ética*, es la explosión del máximo brillo que vive en los *escolios*: son como una especie de relámpago insólito en pleno día geométrico, una “línea quebrada” —tal y como el relámpago surca el cielo, quebrándose sin cesar hasta dar con el suelo⁶⁸³. Y hay un relámpago en la lógica de Leibniz: son las *intermitencias*, las “mónadas de tercera especie”, que son como tendencias, fuerza de tendencia, que se agota —como el relámpago— en el instante, pero no se agota sin pasar a otro instante⁶⁸⁴. Es por eso que también hay una especie de espontaneidad en Spinoza: en cuanto maneras de ser, nos vivimos espontáneamente, y esa espontaneidad se verifica nuevamente en nuestras intensidades, velocidades, ritmos, tonalidades⁶⁸⁵. Porque en Spinoza trazar relaciones es componer la partitura de sí mismo según las propias relaciones de fuerza en el encuentro con otras fuerzas; vivir como la música alegre o como el aullido y el llanto de la tristeza: *Mellon Collie and the Infinite Sadness* (1995); *The saddest song* (1992); *The saddest music in the World* (2003); *Happy songs for happy people* (2003). Creaciones musicales y cinematográficas que muerden sobre distintos niveles de intensidades y de afecciones, bajo diferentes modulaciones. Esto es, otra vez, toda la teoría del punto de vista (y de oída) tal y como se daba en Leibniz:

Así pues, hay otras cosas que actúan sobre mí. Y yo diría que, *desde mi punto de vista*, algunas de esas cosas me son buenas —son buenas o me son buenas es lo mismo— y otras me son malas. O, término además usado por Spinoza, que algunas me convienen y otras me disconvienen. Ustedes ven lo que quiere decir “mi punto de vista”. ¿Cuál es mi

⁶⁸⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 207.

⁶⁸¹ Incluso la tapa del último disco de David Lynch (*The Big Dream*, Sacred Bones Records, USA, 2013) figura una señal de advertencia en la que hay un hombre siendo atravesado por una potencia de relámpago.

⁶⁸² Cf. Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, traducción de Vidal Peña, Madrid, Editora Nacional, 1984, pág. 180: “Llamo al *afecto de la alegría*, referido a la vez al alma y al cuerpo, ‘placer’ o ‘regocijo’, y al de la tristeza, ‘dolor’ o ‘melancolía’”. Para el concepto de *titillatio*, cf. nota 6, pág. 181.

⁶⁸³ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, pp. 34-35.

⁶⁸⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 150: “Lo propio de la *tendencia*, o de la unidad *interior* de movimiento, es ser recreada, reconstituida a cada instante, según un modo de eternidad particular. La tendencia no es instantánea sin que el instante no sea tendencia al futuro. La tendencia no cesa de morir, pero solo está muerta el tiempo durante el cual muere, es decir, instantáneamente, para ser recreada al instante siguiente. Las mónadas de tercera especie son, en cierto sentido, *intermitentes*, a diferencia de las iluminantes y las iluminadas”.

⁶⁸⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 163.

punto de vista? ¿Por qué puedo ya hablar de mi punto de vista? Acabamos de definirlo, es el punto de vista de mi *perseverancia*. Es decir, mi punto de vista es el punto de vista del conjunto de las relaciones que me componen y que no dejan de descomponerse y de recomponerse unas en otras. Eso es mi punto de vista⁶⁸⁶

Y entonces, pareciera como si en Leibniz la armonía fuese un asunto de tonalidades, intensidades, modulaciones que acontecen en el piso superior autónomo del alma y bajo el punto de vista de un alma, mientras que en Spinoza (como en Hobbes, y luego más radicalmente en La Mettrie, en D'Holbach, etc.) hay una preocupación que se fuga hacia el cuerpo, hacia la materia como materia-movimiento, y entonces es como si el punto de vista virase hacia la perseverancia de mi manera de ser —perseverancia de las relaciones que me componen como cuerpo en cuanto compuesto de múltiples relaciones de fuerzas afectivas: “pero la *efectuación* de las relaciones se hace en cuerpos *concretos* y esos cuerpos concretos tienen *todo tipo de marchas, de andares*. Es lo que yo llamaría “el andar de un cuerpo”, una noción eminentemente poética. “El andar de un cuerpo” es la faceta bajo la cual un cuerpo se tiende para presentar tal relación antes que otra”⁶⁸⁷. Podemos recuperar entonces un pasaje de Arístides Quintiliano en su obra *Sobre la música* que, pese a todo su neoplatonismo, resuena a Spinoza porque allí es el ritmo de nuestro cuerpo, del andar del cuerpo lo que muestra un *paralelismo* (y en Spinoza hay tal concepto) con la lógica armónica interna que nos rige y en función de la cual vamos a crear. Modos o maneras *de ser* en paralelo con modos o maneras *de andar*. Mi cuerpo muestra mi armonía, o a la inversa: la armonía muerde también en los movimientos rítmicos del cuerpo —y entonces puedo develar un ritmo totalmente disoluto (Leibniz diría que es el ritmo y andar propio de los condenados) que esté plasmado en mi forma de caminar, es decir, que sea la *expresión* de mi mundo interior, de las relaciones de fuerzas que me componen:

Por cierto, cualquiera podría descubrir en la *manera de andar* que quienes caminan con pasos de buena longitud e iguales, según el *ritmo* espondeo, son de carácter ordenado y viriles; quienes lo hacen con pasos largos pero desiguales, según los ritmos troqueos o peones, son más ardientes de lo debido; los de pasos iguales pero excesivamente pequeños, según el ritmo pirriquo, son humildes y nada nobles; *los de paso breve y desigual, próximos a la irracionalidad rítmica, son totalmente disolutos*. Y observarás también que quienes utilizan irregularmente todos estos pasos no tienen una mente estable, sino que son vacilantes.⁶⁸⁸

La armonía como producto y productora de relaciones; el andar del cuerpo como *expresión* rítmica de la armonía. Si se quiere incluso como *síntoma* de mis relaciones interiores —hay todo un andar triste y un andar alegre, un andar disoluto, tanto como hay un registro vocal tonal para cantar o hablar la tristeza o la alegría o el anhelo de disolución: modulación vocal del melancólico; tartamudeo de lo demoníaco en *Twin Peaks*, tartamudeo neurótico de Woody Allen, apoplejía en Demócrito, dislexia y tartamudeo en Deleuze, la voz opiácea de Mark Sandman, la voz ondulante-marina de Victoria Legrand, etc. Entonces, bajo una misma lógica dinámica, Leibniz y Spinoza se acercan y se alejan entre sí. Comparten conceptos, pero varían el sentido, y entonces conducen a éticas y políticas distintas, —partiendo de la diferencia conceptual más obvia que con la que, al mismo tiempo, no dejan de oponerse al cartesianismo: sustancia única en Spinoza e infinitas sustancias en Leibniz. Y sabemos, según lo veíamos con anterioridad, que para Deleuze hay un *self-enjoyment* en la ética leibniziana como una

⁶⁸⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 142.

⁶⁸⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 204.

⁶⁸⁸ Cf. Arístides Quintiliano, *op. cit.*, Libro II, 83, 28.

especie de postura ético-existencial⁶⁸⁹. Pero en Spinoza se trata de una felicidad particular, una “extraña felicidad”, porque es una felicidad borde, peligrosa: es la felicidad que él llama de tercer género —un verdadero estallido de relámpago que puede arrastrarnos: una potencia y experiencia extrema. Es la felicidad y la certidumbre de la *creación*, de esa empresa peligrosa que es crear, dar a luz en plena luz, pero rodeada de inseguridad y de una gran modestia. Toda empresa creadora corre el riesgo de fracasar, pero el riesgo es fatal cuando la potencia llega al extremo de lo que es capaz; tendencia al límite no preexistente sino propio, inmanente:

“¿Por qué es que uno está a la vez seguro y no obstante muy vulnerable? Estamos muy vulnerables porque solo nos falta un punto *minúsculo* para que esa potencia *nos arrastre*. Nos desborda tanto que, en ese momento, ocurre como si estuviéramos abatidos por su enormidad. Y al mismo tiempo estamos seguros [...] Es una felicidad que no depende sino de mí [porque] es verdaderamente el producto de una conquista. La conquista del tercer género consiste precisamente en llegar a estados de felicidad en que, al mismo tiempo, haya certidumbre de que pase lo que pase, de cierta manera, nadie puede quitármelos”⁶⁹⁰

Deleuze va a detectar todo un fuerte componente de “inmoralismo” en Spinoza a causa de su fuga desde el plano *moral* —típico de las filosofías de lo Uno, que son sistemas de juicio— hacia el plano *ético*, que propone más bien un “mundo de pruebas” físico-químicas. Un poco según el modo erótico de Erixímaco, aunque sin la criba de las Ideas sino justamente salidos fuera de todo molde exterior, se trata de ver qué es lo que funciona, lo que se engancha o acopla o compone conmigo y con mis relaciones⁶⁹¹; Éros se ha liberado todavía un poco más. Desde este punto de vista, nadie sabe realmente lo que el cuerpo puede, de qué es capaz, ni tampoco qué puede el alma, de qué es capaz, qué pensamientos y vivencias es capaz de soportar: hasta tanto haya una efectucción —pero nadie podría decir o apostar de antemano qué es lo que sería capaz de hacer o pensar. Hay pensamientos demoledores: en *Zaratustra* y en sus cartas Nietzsche da cuenta de cómo tuvo que aprender a poder soportar su propio pensamiento tremendo —el eterno retorno. También tuvo que aprender (toda su vida) la soledad, el peso fatal y asfixiante de la absoluta libertad. Nietzsche es una prueba viva de su propia filosofía, al mismo tiempo que es una prueba viva de una filosofía que propone un mundo de pruebas nómadas: viaja, busca *su* clima, *sus* condiciones meteorológicas, e incluso gastronómicas; porque también se piensa y se crea *con el cuerpo*: “Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría”⁶⁹². El decadente, el que no cesa jamás de *juzgar* la existencia negativamente, exponente de una moral del resentimiento y la tristeza, de la

⁶⁸⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 307: “¿Qué es el optimismo subjetivo? Es el *self-enjoyment*. Cualquiera sea la abominación del mundo, hay algo que no se les podrá quitar y por lo cual ustedes son invencibles. No es vuestro egoísmo, no es vuestro pequeño placer de ser yo, es algo mucho más grandioso, que Whitehead llama precisamente *self-enjoyment*. Es una especie de corazón vital en el que ustedes contraen elementos, sean los elementos de una *música*, los elementos de una química, *ondas vibratorias*, etc. Y contrayendo esos elementos y volviéndose hacia ellos devienen ustedes mismos [...] En otros términos, el *self-enjoyment* es ser digno del acontecimiento, *saber o llegar a ser digno del acontecimiento*”.

⁶⁹⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 498.

⁶⁹¹ Cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2011, p. 67: “La prueba físico-química se opone al juicio moral. Y yo diría que ustedes reconocen finalmente a aquellos que piensan en este sentido, se les llamó siempre “inmoralistas”. Introducen una distinción entre lo auténtico y lo inauténtico que no se superpone en absoluto a la distinción del bien y del mal. En absoluto. Es toda otra distinción, es muy diferente”.

⁶⁹² Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, traducción de A. Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 1993; p. 61.

mala conciencia, tiene una voluntad que “quiere hacia atrás”⁶⁹³, es decir, que luego de actuar quisiera que sus potencias no se hubiesen efectuado tal y como se efectuaron: “¡Ay! Si lo hubiese sabido, ¡no lo habría hecho!”, es el grito del decadente arrepentido y culposo. Separan un cuerpo de lo que puede, la fuerza de la efectuación de la fuerza (potencia/acto). Un inmoralismo basado en la prueba físico-química es una filosofía del peligro, porque ¿qué es un inmoralista sino aquél de quien *no podemos calcular* de qué es capaz? ¿Qué es para nosotros un hombre peligroso, extraño? Es alguien del que no sabemos qué es capaz de hacer. ¿Y un artista? Ni él sabe qué es capaz de hacer; hay un inmoralismo propio en el arte. Pero llevado a la política, es el horror de Platón: un pueblo peligroso es aquel sobre el cual el soberano no sabe nunca de qué es capaz; no se puede anticipar. Vuelvo a *Twin Peaks*, porque allí se ve todo este entrechocamiento de fuerzas; los personajes no paran de trazar ensamblajes, de componer y descomponer relaciones (y todo se mueve como de a tríadas), de entrar y salir o quedar atrapados en flujos (flujos de café, de cocaína, de dinero, etc.)⁶⁹⁴. El agente Dale Cooper, que es como el gran calculador diferencial (no para de analizar las relaciones diferenciales de potencia entre todos los sospechosos), sabe algo fundamental acerca de su némesis Windom Earle: “You don't know *what he's capable of*, Harry”⁶⁹⁵. Entonces, desde el punto de vista ético, un hombre peligroso no es peligroso por sus acciones, sino por el hecho de que no sepamos de qué es capaz, cómo va a efectuar su potencia, qué va a componer o descomponer. Es lo que Nietzsche, en los apuntes para lo que será *La voluntad de poder*, considera como el nihilismo subyacente a toda acción: no conocemos la *acción* que realizamos; no conocemos los *motivos* de la acción que realizamos; no conocemos el *final* de la acción que realizamos. Y del otro lado, nuevamente, Hobbes, Comte, y todo el intento constante de calcular y prever las acciones y pasiones de los hombres: física-social. Y luego el ‘Capitalismo Mundial Integrado’: el intento de axiomatizar al infinito, siempre un axioma más para retomar con una mano lo que suelta con la otra⁶⁹⁶. Siempre se va a tratar de reterritorializar, de re-codificar o axiomatizar esos flujos de inmoralismo (empresa política, empresa psiquiátrica, empresa religiosa). Sin embargo, todo comienza en lo pequeño o, como

⁶⁹³ Cf. Nietzsche, Friedrich, *ibid.*, p. 205.

⁶⁹⁴ Cf. Guattari, Félix, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996; pp. 151-52: “Pensamos aquí en los estratos visibilizados y actualizados de los flujos materiales y energéticos, en los estratos de la vida orgánica, en los del *socius*, de la mecanósfera, pero también en los Universos incorporales de la *música*, de las idealidades matemáticas, en los devenires de deseo... Transversalidad jamás dada como “ya-ahí”, sino siempre *a conquistar mediante una pragmática de la existencia*. En el seno de cada uno de estos estratos, de cada uno de estos Devenires y Universos, queda puesto en cuestión cierto metabolismo de lo infinito, una amenaza de trascendencia, una *política de la inmanencia*”.

⁶⁹⁵ Cf. Lynch, David y Frost, Mark (Prod.), *Twin Peaks*, Temp. 2, Ep. 21.

⁶⁹⁶ Cf. Deleuze/Guattari, *op. cit.*, 2002, pág. 466: “*Los axiomas del capitalismo no son evidentemente proposiciones teóricas, ni fórmulas ideológicas, sino enunciados operatorios* que constituyen la forma semiológica del Capital, y que entran como partes componentes en los agenciamientos de producción, de circulación y de consumo. [...] En ese sentido, un flujo puede ser objeto de uno o varios axiomas (constituyendo el conjunto de los axiomas la conjugación de los flujos) [...] Ejemplos de nuevas creaciones de axiomas después de la segunda Guerra Mundial: el plan Marshall, las formas de ayudas y de préstamos, las transformaciones del sistema monetario. [...] Lo que hace variar la axiomática, en relación con los Estados, es la distinción y la relación entre ‘mercado exterior’ y ‘mercado interior’. La multiplicación de axiomas se produce sobre todo cuando se organiza un mercado interior integrado que compite con las exigencias del mercado exterior. Axiomas para los jóvenes, para los viejos, para las mujeres, etc. Se podría definir un polo de Estado muy general (“social-democracia”) por esa tendencia a la adjunción, a la invención de axiomas en relación con dominios de inversión y fuentes de beneficio; —no es un problema de ‘libertad’ o de ‘coerción’, de centralismo o de descentralización, sino de cómo se controlan los flujos”.

diría Nietzsche, viene “con pasos de paloma”⁶⁹⁷, que por cierto es también un pequeño ritornelo: “Los *micro*-procesos revolucionarios pueden no ser de la misma naturaleza que las relaciones sociales. Por ejemplo, la relación de un individuo con la música o con la pintura puede acarrear un proceso de percepción y de sensibilidad completamente nuevo”⁶⁹⁸.

5. Conclusión

Es así que la posibilidad de una lógica armónica que sea como un *entre-dos*, que llamamos extática o nomadológica, se vislumbra en lo que en las clases de *Pintura* Deleuze llama “arte bárbaro”: el arte del acontecimiento, de los equilibrios que están siempre disgregándose o a la inversa, un desequilibrio que está siempre a punto de nacer; es el arte de la simultaneidad del surgimiento (ni presencia ni ausencia)⁶⁹⁹. Sería entonces una armonía bárbara, del Sur, una armonía de las fugas, de las desterritorializaciones y las reterritorializaciones: los nómades siempre fueron considerados bárbaros, porque se alejan siempre de un centro, se *descentran*; son mutantes. Y desde el punto de vista musical, se tratará de no resolver las disonancias, sino afirmarlas:

En la medida en que el mundo está ahora constituido por series divergentes (caosmos), o que la tirada de dados sustituye al juego de lo Llano, la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo *cerrado* modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que *se aleja cada vez más de un centro*. Ya no se puede distinguir una vertical *armónica* y una horizontal *melódica*, como el estado *privado* de una mónada dominante que produce en sí misma sus propios acordes, y el estado *público* de las mónadas en multitud que siguen líneas de melodía, sino que *las dos entran en fusión en una especie de diagonal*, en la que las mónadas se interpenetran, se modifican, inseparables de bloques de comprensión que las arrastran, y constituyen otras tantas *capturas transitorias* [...] La música sigue siendo la casa, pero lo que ha cambiado es la organización de la casa y su naturaleza. Seguimos siendo leibnizianos, aunque ya no sean los acordes los que expresan nuestro mundo o nuestro texto. Descubrimos nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas.⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ Cf. Leibniz, G. W., “Del Destino” (ca. Año 1690-97); en *Escritos filosóficos*, traducción de R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso, Buenos Aires, Charcas, 1982, pág. 384: “El mundo futuro entero está *contenido* y perfectamente *preformado* en el mundo presente, por cuanto ningún accidente puede sobrevenirle desde afuera, ya que *no hay nada fuera de él* [...] El mundo consta de infinitas cosas que cooperan, de modo que no hay nada tan pequeño ni tan remoto que no contribuya algo en su medida. Y tales *cosas pequeñas suelen efectuar cambios enormes*. Acostumbro decir que una mosca puede cambiar todo el Estado si zumba ante la nariz de un gran rey mientras éste está sentado sumido en importantes deliberaciones”.

⁶⁹⁸ Cf. Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, traducción de F. Gómez, Madrid, Traficantes de sueños, 2006, p. 63. Cf. asimismo, p. 71; 164: “Un proceso de *singularización* de la subjetividad puede ganar una inmensa importancia, como en el caso de un gran poeta, un gran músico o un gran pintor, que, con sus visiones singulares de la escritura, de la música o de la pintura, pueden *desencadenar una mutación* en los sistemas colectivos de *escucha* y de *visión* [...] Toda la cuestión está en el hecho de que si nos referimos únicamente a los fenómenos de la revolución molecular, podremos sin duda esforzarnos por transformar nuestra vida personal (por ejemplo, la relación con el cuerpo, el tiempo, la música, el cosmos, el sexo, el medio ambiente), y hasta organizarnos en grupos de convivencia para *salir de los modelos dominantes*. Todo eso me parece esencial para escapar a los sistemas *modelizantes* de la subjetividad capitalística”.

⁶⁹⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, pp. 213; 266-67; 273.

⁷⁰⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 176-77.

Entonces, vemos finalmente cómo el Barroco, con Leibniz y Spinoza, sellan las bases para lo que el siglo XIX y la época contemporánea van a producir: una nueva lógica armónica que pienso que podríamos llamar *extática*, pero que también podría llevar la marca de lo que Deleuze llama “nomadología”, una armonía *nomadológica*. Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Wagner, van a producir una nueva polémica alrededor de la música y de las potencias de la música, y nuevos conceptos para pensar sus propios problemas y los problemas que abrió la filosofía barroca —el arte romántico en la estética de Hegel (en polémica con la tercera *Crítica* de Kant, la música del siglo XVIII y las tesis de Rousseau), el erotismo musical que Kierkegaard ve en Mozart; la metafísica de la música en Schopenhauer, y toda la polémica Nietzsche-Wagner.

Sin embargo, en ellos se viene operando un viraje fatal: si antes presenciábamos la irrupción del “sujeto” moderno, ahora presenciaremos el comienzo de su caída como categoría fundamental: crepúsculo del Sujeto. La música de Wagner todavía es demasiado moral —y Nietzsche va a tomar como una insostenible e imperdonable traición la fuga de Wagner hacia el cristianismo—, demasiado alemana, todavía remite a un sujeto y busca la formación (*bildung*) de un sujeto: es la educación sentimental de Flaubert, es el desarrollo continuo de una *forma* preexistente —empresas de formación y domesticación, empresas de tristeza sublimadas por la santidad (Parsifal). A contrapelo, Nietzsche intuirá que es en un *éthos* musical como el de Bizet (en *Carmen*) donde se iniciará algo nuevo, y que él ya veía plasmado también en las obras de su amigo compositor —a quien en 1881 le puso el apodo veneciano de Peter Gast o Pietro Gast. Se trata de la impertinencia frente al sujeto y frente a la formación de un sujeto: ir hacia las *ecceidades*, es decir: “combinaciones de intensidades, compuestos intensivos [puesto que] las *ecceidades* no son personas, no son sujetos”. Habrá que hacer entrar a la armonía en un juego malo: la relación diferencial entre velocidades o lentitudes, la fuga hacia el tiempo no-pulsado, flotante⁷⁰¹.

Todos estos son los guiños que en cierta forma se prepararon desde el Barroco, y cuya legalidad armónica nos resta por estudiar: tránsito hacia un inmoralismo en música o un inmoralismo de la armonía. Y el riesgo que supone siempre todo acto creador, el riesgo de “hacerse pedazos” —Zaratustra lo sabía—, el riesgo propio de toda liberación de las fuerzas hacia el límite de lo que son capaces: “A menudo se cita una frase de Lacan que da frío en la espalda: ‘Es cuando la cosa va *mejor* que uno se mata’”⁷⁰².

Y bien, ya a modo de palabras finales, hemos intentado seguir la senda que relaciona la creación estética (emergencia del acontecimiento) con el poder, y por lo tanto, la conexión entre la producción artística y la producción de orden, de *kósmos* (la producción social de orden y legalidad). *Micro-física* de arte que al mismo tiempo es una *micro-política*.

Los órganos de los sentidos, y todo el campo de la *percepción* —y esto debe poder aplicarse también a los órganos sexuales, al cerebro como órgano-imagen, a la memoria o imagen-memoria, etc.—, *ya está investido por el poder*, por los poderes, por

⁷⁰¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005, pp. 333-34.

⁷⁰² Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 229. Ya en la época de Zaratustra se registra, en un fragmento póstumo (§4[40] de nov. de 1882/febr. de 1883), una frase similar a la de Lacan —que da cuenta de que es con la aparición de lo nuevo, en el punto más alto de fuerzas, donde nos enfrentamos con el riesgo más grande (propio de todo acto creador): “¿Qué es lo que me mantiene vivo? El embarazo: y cada vez que la obra nació, la vida pendió de un delgado hilo”. Cf. Nietzsche, Friedrich, *Fragmentos Póstumos (1882-1885). Volumen III*, traducción D. Sánchez Meca y J. Conill, Madrid, Tecnos, 2010, p. 97.

las potencias económico-políticas, por los diversos diagramas de poder (“cuerpo sin órganos del capital-dinero” o “plano de inmanencia del capital”):

La formación de los cinco sentidos [*Sinne*] es un trabajo [*Arbeit*] de toda la historia mundial [...] Un objeto es distinto para el *ojo* que para el *oído* [...] Por esto el hombre se afirma en el mundo objetivo *no sólo en el pensamiento* [*Denken*] *sino con todos los sentidos* [...] La música más bella no tiene sentido alguno para el oído no-musical: no es objeto, porque mi objeto sólo puede ser *la afirmación de una de mis fuerzas inherentes*⁷⁰³.

Los órganos son el objeto de un investimento colectivo jerarquizado. La mirada bien recta. [...] Los órganos están colectivamente investidos, codificados por la sociedad y sobre-codificados. [...] Suscitar enunciados o incluso *llegar a escuchar*, volver posible la enunciación (sea de individuos o sea de grupos) *es al mismo tiempo producir el inconsciente*⁷⁰⁴.

También un asunto de percepción, pues la percepción, la semiótica, la práctica, la política, la teoría, siempre van unidas. Se ve, se habla, se piensa, a tal o tal escala y según tal línea que puede o no conjugarse con la del otro, incluso si el otro sigue siendo uno mismo [...] Ocurre que la 'axiomática' no necesita escribir en plena carne, marcar los cuerpos y los órganos, ni fabricar en los hombres una memoria. Al contrario que los 'códigos', la axiomática halla en sus diferentes aspectos sus propios órganos de ejecución, de percepción, de memorización⁷⁰⁵.

El poder es lo que va a hacer ver y a hacer hablar. Como si las relaciones de poder nos convocaran a ver y a hablar. Pero ellas mismas, las relaciones de poder, son mudas y ciegas⁷⁰⁶.

Aquí hemos intentado esbozar un poco experimentalmente lo que llamamos ‘lógicas armónicas’ precisamente como una especie de máquinas abstractas que sobre-codifican y/o axiomatizan la potencia misma del ojo y el oído, del sentido de la visión y del sentido acústico musical: *todo lo que el ojo y el oído pueden*. Si y sólo si resulta que la tarea del arte no es meramente la producción de mercancías artísticas y fetiches de consumo (la obra de arte) sino ante todo *hacer visibles y audibles fuerzas o potencias* que en sí mismas no lo son (Acontecimiento), entonces la tarea del arte —tesis de Deleuze y Guattari— es producir nuevas Tierras, nuevos mundos de posibles que vengan a dinamitar (Nietzsche diría “transvalorar” y Marx diría “revolucionar”) el plano de inmanencia del capital y, por tanto, los investimentos o *catexis* (conscientes, preconscientes e inconscientes) colectivas que circulan y fluyen por todo el *socius* y atrapan, entrapan, reticulizan a nuestro cuerpo y a nuestras potencias para *ver y oír* lo imposible, el Afuera, lo Abierto e intempestivo: el Acontecimiento.

Todo esto supone nuevas formas de *praxis*, nuevas formas de organización (de producción, circulación y consumo) del trabajo o la acción artística, nuevas técnicas, nuevas relaciones, nuevos agenciamientos colectivos productores, nuevos modos de relacionarnos con los materiales, las formas, los colores, los sonidos, el montaje, etc.

De allí que para Deleuze y Guattari no se trata, como ya se vio, ni de hacer ‘crítica de arte’, ni de *calcar* conceptos deleuzianos para *aplicarlos* a un análisis del

⁷⁰³ Cf. Marx, K., *Manuscritos: economía y filosofía* [1844], traducción F. Rubio Llorente, Madrid, Alianza, 1993; Tercer Manuscrito, pp. 153-54. Para el texto alemán seguimos la edición de los “Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844”, en: Marx, K. y Engels, F., *Werke, Ergänzungsband 1*, Dietz Verlag, Berlin: 1968, pp. 541-42.

⁷⁰⁴ Cf. Deleuze, G., *op. cit.*, 2005; pp. 46 y 249.

⁷⁰⁵ Cf. Deleuze, G.-Guattari, F., *Op., cit.*, 2002, pp. 205-206; Deleuze, G.-Guattari, F. *Op. cit.*, 1995, p. 258.

⁷⁰⁶ Cf. Deleuze, G., *El Poder. Curso sobre Foucault. Tomo II*, traducción P. Ires y S. Puente, Buenos Aires, Cactus, 2014, Clase 2, Segunda parte.

cine o lo audio-visual; mucho menos es un asunto de *interpretación* —en todo caso, para ellos, la máquina-diván sacerdotal debe devenir máquina esquizoanalítica—, sino de *experimentación y producción funcionalista*⁷⁰⁷ —el arte no preexiste, la obra no preexiste, el ojo y la mano y el oído no se preexisten a sí mismos; ¿qué habría, entonces, que *aplicar*, calcar? No hacer del cuerpo un árbol, de la percepción un árbol con sede en el cerebro, a la búsqueda de un sentido ya dado o a interpretar, un significante a extraer.

Si la esfera del arte está atrapada en toda una serie de “aparatos de captura”, el arte entonces tendrá que *devenir* “máquina de guerra”, devenir-menor, devenir-mujer (amazona), bárbaro, bastardo:

Pues la raza llamada por el arte o la filosofía no es la que se pretende pura, sino una raza oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nómada, irremediablemente menor⁷⁰⁸

⁷⁰⁷ Cf. Deleuze, G., *Op. cit.*, 2005, p. 213: “Matar en uno, y si es posible en los otros, la máquina de interpretación. *Se trata de una experimentación*. Maten la máquina de interpretación, si no estarán jodidos, tomados por un régimen *despótico* del signo —el signo que remite enteramente al signo— en el que no podrán terminar nada. Hay que llegar a no interpretar más. El psicoanálisis no es otra cosa que la más perfecta de las máquinas de interpretación en el sistema capitalista, pero hay otras y más conocidas. Las religiones, por ejemplo, constituyen en otras formaciones sociales grandes máquinas de significancia o de interpretación”.

⁷⁰⁸ Cf. Deleuze, G.-Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 111.

CAPÍTULO 7

ESTUDIOS DE CASOS

Una de las lecciones más valiosas y excitantes de la filosofía crítica de Deleuze es que nos incita a aplicarla en todos los campos de la actividad humana, incluyendo aquellos en los que menos esperaríamos conseguir algún goce filosófico.⁷⁰⁹

1. APLICACIONES DEL PENSAMIENTO DELEUZEANO A LA PINTURA

En este capítulo se realizarán aplicaciones de los conceptos filosóficos a la interpretación y comprensión de fenómenos concretos en la pintura y en el cine. En primer lugar, se realizará una lectura crítica de las pinturas de Lucian Freud y Francis Bacon con el fin de bosquejar una figura del cuerpo como *carne*, como *animalidad*. En segundo lugar, se analizará el film *Black Swan* de Darren Aronofsky a la luz de los conceptos de *cuerpo sin órganos* y *devenir-animal*.

1. El cuerpo en la pintura

Todos mis desplazamientos figuran por principio en un rincón de mi paisaje, son transportados al mapa de lo visible. Todo lo que veo está a mi alcance por principio, al alcance de mi mirada al menos, realizado en el mapa del 'yo puedo'⁷¹⁰.

A comienzos de la década de 1960, los pintores Michael Andrews, Frank Auerbach, Leon Kossoff, Lucian Freud, Ronald Kitaj, Francis Bacon, Graham Sutherland y Paula Rego, entre otros, comenzaron a estrechar lazos entre sí dando lugar a la formación de un grupo conocido como *Escuela de Londres*. Tal vez el único rasgo que todos ellos tengan en común (si no se considera la exterioridad de vivir al mismo tiempo en la capital inglesa) sea cierta defensa de la pintura (des)figurativa. Lucian Freud y Francis Bacon comparten, además, dos características curiosas: ambos son descendientes de hombres ilustres⁷¹¹ y ambos han centrado su obra en el ser humano y particularmente en los cuerpos humanos⁷¹², como vía de acceso a la condición humana contingente, sin fundamento último⁷¹³. El primero, obsesionado por los detalles, revela

⁷⁰⁹ Parafraseando a Vighi, F.-Feldner, H., *Žižek. Beyond Foucault*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, p. 225: "One of the most exciting and valuable lessons of Žižek's ideology critique is that we are encouraged to apply it to every field of human activity, including those where we would least expect to get some philosophical joy".

⁷¹⁰ Merlau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 15-16.

⁷¹¹ Lucian Freud (1922-2011) es nieto del fundador del Psicoanálisis Sigmund Freud; Francis Bacon (1909-1992) es descendiente de su homónimo del siglo XVI, filósofo, abogado, canciller de Inglaterra y precursor del método empírico en las ciencias.

⁷¹² "Hacia 1947 [Lucian Freud] conoció a Francis Bacon, con quien compartiría la amistad y esa inclinación por pintar el cuerpo de maneras no complacientes", Vásquez Rocca, A., "Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico", en:

<http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Por-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>

⁷¹³ "El hombre –dice Bacon- hoy se da cuenta de que no es más que un accidente, un ser completamente fútil que debe continuar jugando el juego sin que haya una razón [para continuar haciéndolo]" Bacon, entrevistado por Sylvester, Octubre de 1962, (David Sylvester, Interviews with Francis Bacon, Londres:

el esplendor y el deterioro de la carne, a mitad de camino entre el hiperrealismo y el expresionismo. El segundo somete las imágenes a deformaciones que lo sitúan a medio camino entre la figuración y el arte abstracto⁷¹⁴.

1. a. El cuerpo desnudo en Lucian Freud

Lucian Freud pintó sus primeras obras en cercanías del surrealismo, reuniendo personas y cosas en relaciones inusuales. Hacia la década de 1950 comenzó a pintar retratos, utilizando la técnica del *impasto* y una paleta de colores usualmente neutros. “En sus talleres, Freud indaga en la alquimia de la pintura: utiliza, por ejemplo, un blanco muy rico en óxido de plomo (el legendario Cremnitz White, una variedad de blanco que contiene más del doble de óxido que otros blancos menos ‘pesados’), para conferir a la piel de sus retratos y autorretratos una textura única”⁷¹⁵.

Su encuentro con Francis Bacon fue decisivo, ya que fue quien le empujó a desligarse de las limitaciones del dibujo⁷¹⁶ para crear el hecho pictórico. “Sus pinceladas se volvieron rudas y angulosas, sin que ello supusiera traicionar su gusto por el detalle. La obra de Freud es íntima, desgarrada, desoladora. Los cuerpos flácidos de sus modelos perturban al espectador con una intensidad autobiográfica que casi siempre está lejos de cualquier intención sexual”⁷¹⁷.

Thames & Hudson, 1993, p. 28). Cf. Rorty, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991, capítulo 4.

⁷¹⁴ “Pintar un retrato -afirma Bacon- es caminar por una cuerda floja entre lo que se conoce como pintura figurativa y la abstracción” (Bacon, citado en La Haya, Gemeentemuseum Den Haag, Francis Bacon, Enero-Mayo 2001).

⁷¹⁵ Díez Álvarez, J., “Lucian Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura” en *Arte, individuo y sociedad*, No. 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid. 1995.

⁷¹⁶ “No he dibujado nunca. Empiezo directamente sobre la tela. Ataco de inmediato la tela... Dibujo, quizás, con la pintura. Pero si dibujara, las imágenes no saldrían iguales para mí. Porque sabe, el dibujo es muy cerebral. Para usar realmente el dibujo hay que tener una noción exacta de lo que se quiere hacer. Y yo me fijo más bien en si funciona, la cosa que me viene. Yo lo llamo accidente” (Francis Bacon. Pintor. Una entrevista <http://www.tijeretazos.net/Alexanderplatz/Bacon/Bacon001.htm>)

⁷¹⁷ Cf. <http://www.arteseleccion.com/maestros-es/freud-lucian-185>



El pintor en su taller

“Quiero –dice Freud- que la pintura funcione como carne.”⁷¹⁸ Por eso, no trabaja con modelos profesionales, porque cree que se mantienen protegidos tras una vestimenta que los oculta *aun cuando estén desnudos*^{719 720}. “Freud prefiere retratar a la gente común, sin ropa, para que le revelen los ‘aspectos más básicos de sus instintos y sus deseos’”.⁷²¹ Retrata a sus amigos, a sus amantes, a sus familiares y a otros pintores, gente cercana de su entorno, de la vecindad o empleados domésticos, a quienes somete a largas jornadas de trabajo, diariamente, durante semanas o meses, según el tiempo que él considere que requiere la obra⁷²². “El tema es autobiográfico -dice en sus memorias-, cuanto tiene que ver con la esperanza y la memoria y la sensualidad y la participación, la verdad... Pinto gente, no por lo que quisieran ser, sino *por lo que son*”.⁷²³

⁷¹⁸ Bonin, P., “Lucian Freud: la pintura como carne”, en: http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?page_id=736

⁷¹⁹ También F. Bacon hace referencia a esta “piel” que no permite acceder a la realidad, a la animalidad, a la corporeidad de los modelos. “Mezcla el óleo con polvo y arena con el fin de obtener texturas idénticas a las de un rinoceronte. No exento de picardía, Bacon explica que la piel de ese paquidermo lo ayudaría a pensar en la textura de la piel humana” (Akerman, M., “Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon”, en: <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#references>).

⁷²⁰ “En el orden simbólico, incluso cuando estamos desvestidos, no estamos realmente desnudos, pues la piel misma hace el papel de ‘vestido de la carne’” (Žižek, S., *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 1999, p. 206).

⁷²¹ Vásquez Rocca, A., “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”.

⁷²² Di Maggio, N., “Lucien Freud: la pintura devenida carne”, en:

<https://sites.google.com/a/voces.com.uy/web/cultura-1/lucienfreudlapinturadevenidacarneporelsondimaggio>

⁷²³ Cf. <http://elzo-meridianos.blogspot.com/2008/07/lucian-freud.html> . Énfasis nuestro.



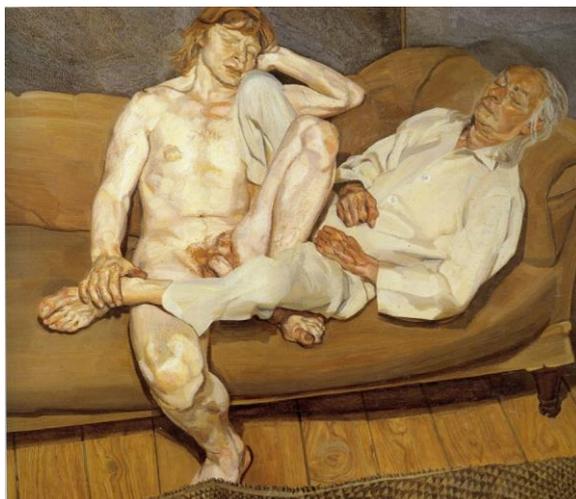
Benefits Supervisor Sleeping II (1995)

“Mis modelos –ha dicho Freud- me interesan *en cuanto animales*. Quiero usar, registrar y observar rasgos particulares acerca de una persona determinada.”⁷²⁴ No pinta rostros hermosos ni cuerpos bellos⁷²⁵. No sigue los parámetros de la belleza publicitaria. No toma los cuerpos como objetos, como cosas o como instrumentos. Son cuerpos que perturban, que presentan un ser humano desprotegido, desnudo. “Hay algo que se repite en su obra: la escena de un cuerpo vestido junto a uno desnudo”⁷²⁶.

⁷²⁴ Vázquez Rocca, A., “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”. Énfasis nuestro.

⁷²⁵ “No se trata de la belleza de los cuerpos: la inmensa mayoría de los desnudos de Freud, masculinos y femeninos, siempre tienen algo humanamente deforme, víctimas de la edad, el descuido, el abandono, la obesidad, el desencanto, los estragos de la quimioterapia o las sopas de sobre. Tampoco se trata de la obscenidad: siempre hay una palmaria pureza en esos cuerpos desnudos, abandonados sin otro impudor que la desilusión” (Quiñonero, J. P., “El misterio de los desnudos de Lucien Freud”, en: <http://abcblogs.abc.es/pasajes/2010/3/9/misterio-los-desnudos-lucien-freud/>)

⁷²⁶ Gelos, N., “Lucien Freud: la intensa historia del artista vivo más caro de la historia”, en: <http://edant.clarin.com/diario/2008/05/19/sociedad/s-03201.htm>



Naked man with his friend (1978/1980)
Óleo sobre tela. 90,2 x 105,5 cm

“La carne así se ve más expuesta. Sus pinceladas cargadas plasman rostros que parecen advertir que la vida no es armoniosa, que a menudo se aleja de aquello deseado. Esos rasgos fueron destacándose en su pintura”⁷²⁷. Las pinturas rechazan explícita y crudamente los modelos hegemónicos de corporeidad y belleza. Sin embargo, no se trata de un arte reactivo ni de un antiarte que considere a los paradigmas vigentes como expresión de los valores decadentes de la burguesía. Quiere hacer presente la verdad, pintar a la gente por lo que es, no por lo que aparenta o figura ser.⁷²⁸

Lo más sorprendente de la obra de Lucian Freud es su conocimiento y su pasión por la carne, por los volúmenes (untuosos, cargados de erotismo, a veces monumentales), por los pliegues, por el deseo (baste ver su obsesión por los genitales, muchos de sus modelos yacen con las piernas abiertas) donde comprobamos que no solo la mente hace memoria, la hace también el cuerpo.⁷²⁹

“El tema es autobiográfico” –dice-. Quiere pintar su propia vida, su propio cuerpo como memoria y esperanza. Pero, entonces, ¿por qué pintar los cuerpos de los otros? ¿Por qué no pintar solo autorretratos? Pareciera que es más difícil pintar la verdad del propio cuerpo que la del cuerpo de otras personas. Tal vez porque en gran medida llegamos a nosotros mismos a través de los otros. Si consideramos que el conocimiento de los otros está completamente deformado por los clichés, por los modelos impuestos, por la ideología e, incluso, por la razón y por la ciencia, se puede vislumbrar por qué comienza por pintar a la gente que forma parte de su vida y de su propio cuerpo. Pero los pinta “por lo que son”, no por lo que quisieran ser o lo que creen ser. Tal vez, por esta misma razón, “él mismo no se retrató desnudo hasta pasados los 70 años”⁷³⁰.

Julian Freud es el pintor del cuerpo. No son los cuerpos ideales esculpidos en el mármol por Cálamis, Mirón o Fidias. No son los cuerpos incorpóreos (valga la contradicción) de Rafael o Fray Angelico. No son los cuerpos corpulentos (valga la

⁷²⁷ *Ibíd.*

⁷²⁸ “En adelante mi cuerpo puede soportar los segmentos sacados de los otros, en cuanto mi sustancia pasa en ellos; el hombre es espejo para el hombre” (Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 26).

⁷²⁹ Vásquez Rocca, A., “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”.

⁷³⁰ Ver infra Autorretrato de 1996. Cf. <http://www.arteseleccion.com/maestros-es/freud-lucian-185>

redundancia) de Miguel Ángel. No son los cuerpos martirizados del Cristo o de los santos cristianos de los pintores del barroco. No son los cuerpos de la realeza pintados por Velázquez. No son los cuerpos racionales de David. No son los cuerpos titánicos de Goya. No son los cuerpos de los trabajadores de Carpani o de Quinquela Martín. No son los cuerpos oníricos de Dalí o del surrealismo. Se trata de pintar el *cuerpo real*, el *cuerpo verdadero*⁷³¹. Considérese un caso concreto.

Benefits Supervisor Sleeping



Benefits Supervisor Sleeping (1995)

Benefits Supervisor Sleeping es una pintura al óleo sobre una tela de 151,3 cm. por 219 cm. Retrata a Sue Tilly, jefa de la Oficina de Empleos (*Job Centre*) durante 30 años y biógrafa de Leigh Bowery (otro de los “modelos” de Freud). En la tela, la “gorda Sue”, con sus 127 kgs., posa desnuda, de cuerpo entero, recostada sobre el lado derecho en un sillón. Se trata de un tema repetido en las pinturas de Freud: personas comunes, del ámbito cotidiano del pintor son retratadas desnudas, en *poses reposadas*. “El catálogo [de la exposición] destaca que esta obra ‘es un ejemplo impresionante y atrevido del poder crudo del realismo de Lucian Freud y de su extraordinaria habilidad para capturar la sorprendente realidad de la vida en todo su asombro ingenuo, tosco e incómodo. Es impresionantemente pictórico pero quizá solo ‘ingenuo’”.⁷³²

El título de la obra informa que la supervisora duerme. No se trata, sin embargo, de una posición natural ni espontánea. El cuerpo *está forzado*⁷³³ en varios sentidos. El sillón sobre el que reposa sugeriría una siesta reparadora en medio de la actividad, pero la desnudez completa está en contraposición con dicha suposición. El reposo natural de

⁷³¹ “Y en las crucifixiones de uno [Bacon], y en los amasijos de carne descompuesta -llamamos vida al peculiar modo que tiene el cuerpo de descomponerse- del otro [Lucian Freud], la pintura europea despliega su última verdad después de Auschwitz, después de la constancia -que el abuelo [Sigmund Freud] diseccionó veinte años antes- de que la carne que amamos es la carne que ansían todos los predadores. E idéntico nuestro deseo: desgarrarla” (Albiac, G., “La carne de los predadores”, en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-03-2010/abc/Opinion/la-carne-de-los-predadores_1149030601.html).

⁷³² “The catalogue entry remarks that this work ‘is a bold and imposing example of the stark power of Lucian Freud’s realism and his extraordinary ability to capture the startling actuality of life in all its awkwardness, discomfort and artless wonder’. It is impressively painterly but perhaps just ‘artless’.” <http://www.thecityreview.com/s08con1.html>

⁷³³ Cf. infra las referencias a las clases de Deleuze sobre F. Bacon. Cf. Deleuze, G., *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, pp. 49 ss.

ese cuerpo requeriría de un espacio mayor, como una cama, pero se ve forzado a contraerse dentro de un espacio insuficiente. La cabeza recostada sobre el apoyabrazos evidencia la incomodidad de la postura. El entrecejo fruncido y los labios apretados expresan el fastidio del cuerpo encajado en un lugar demasiado estrecho y reducido. La superficie dura del soporte hace añorar una almohada blanda y acogedora que está ausente.⁷³⁴

El sillón, diseñado para sentarse, no se adapta a la función de cama sin rebelarse y expulsar lo que excede sus límites. Las rodillas y los muslos, el abdomen y los pechos, desequilibran el cuerpo de la supervisora y lo empujan fuera del sillón, hacia el piso y, eventualmente, hacia el espectador. La mirada del pintor se sitúa por encima de la imagen, potenciando la sensación de gravedad y caída. Las líneas verticales de las maderas del piso acentúan la pesadez del conjunto cuerpo-sillón. Si se tienen en cuenta las dimensiones de la pintura (que amplían las medidas reales) y que el marco no alcanza a encuadrar todo el sillón, se puede percibir claramente la sensación de inseguridad que tiene que experimentar el espectador parado frente al cuadro.



En esta foto se muestra el tamaño real del cuadro

El brazo izquierdo de la modelo, que se extiende sobre el respaldo del sillón en un esfuerzo sostenido por retener la masa corporal dentro del mueble, acentúa la provisionalidad y la precariedad de la situación. Si la supervisora llegase a dormir profundamente, debilitando la voluntad que sostiene al brazo y a la mano prensada, una masa de carne de 127 kilos acabaría por aplastar al espectador circunstancial. El brazo derecho está totalmente hundido debajo del cuerpo. Solo se pueden percibir las puntas de los cuatro dedos sin la palma de la mano, en un esfuerzo por evitar que el seno derecho se fluidifique sobre el sillón. La rodilla derecha, el abdomen y los pechos, esferas fermentadas como bollos de pizza, desbordan completamente las fuerzas de contención, desplazándose como aludes incontenibles.

Michele Leight⁷³⁵ compara a la supervisora del retrato de Freud con las mujeres regordetas de Rubens, teniendo tal vez en mente *Las tres gracias* o quizá *La toilette de Venus*. No obstante, hace notar las diferencias: la supervisora es mucho más gorda y mucho menos atractiva que las figuras del pintor flamenco. Por otro lado, todas las mujeres de Rubens son regordetas, mientras que no ocurre lo mismo con Freud. De hecho, Sue es la única gorda, aunque es la modelo en varias pinturas. Sin embargo, Leight no hace mención de una diferencia fundamental: Sue no es una gracia ni una

⁷³⁴ Sue declaró en un reportaje: “For the first picture –una pintura anterior- I had to lie on the floorboards in a most uncomfortable position with Leigh and Nicola, the woman he married, and a dog. I was in agony and I thought about giving up. But we work hard in my family so I stuck it for the whole nine months.”

Ver: <http://www.thisislondon.co.uk/standard/article-23477097-freuds-jobcentre-muse.do>

⁷³⁵ <http://www.thecityreview.com/s08ccon1.html>

diosa; no pertenece al ámbito celeste sino al humano, terrestre y mortal. No representa la perfección sobrenatural, ni siquiera la armonía de la naturaleza. No es la encarnación del ideal sino la *carnalidad real*⁷³⁶.

Por otro lado, los retratos de Freud no se proponen *copiar o representar* al modelo. El pintor ha declarado en varias oportunidades que no le gusta trabajar con modelos profesionales porque –dice- ‘de tanto ser miradas, les ha salido una segunda piel’⁷³⁷. La excepción ha sido el retrato de la famosa modelo británica Kate Moss en 2002, del cual dijo que “no funcionó realmente”⁷³⁸, que no le salió.

Mi propia idea del retrato nace de *la insatisfacción con los retratos que se parecen a la gente*. Quisiera que mis retratos sean de la gente, no como la gente. Que no tengan el aire del modelo, sino que sean el modelo. En lo que a mí respecta, la pintura es la persona. Quiero que el cuadro funcione tal y como la carne funciona.⁷³⁹

Freud no busca que el retrato se parezca al original⁷⁴⁰. La pintura no tiene que ver con representación ni con la copia⁷⁴¹. En una entrevista, Sue Tilly declaró: “Tengo que ir a la exhibición [de la pintura en la que posa desnuda]. Estoy segura que nadie me reconocería”⁷⁴², precisamente porque no se trata del parecido. Se ha dicho de Freud que es un pintor *realista*, incluso hiperrealista. Eso es verdad, a condición de que no se entienda que una fotografía reproduce mejor la realidad que un dibujo o una pintura. La pintura es más real que la fotografía e incluso más real que lo fotografiado en la fotografía. “El cuerpo se funde en la acción creadora que lo reconoce”⁷⁴³, se hace real en la pintura.

“Quiero que la pintura funcione como carne” –dice Freud. ¿Qué significa “que la pintura funcione como carne”? ¿Cómo funciona la carne? ¿Qué es la carne? El crítico

⁷³⁶ Leight no tiene en cuenta a las “gorditas” del pintor colombiano Fernando Botero, pero la comparación con el cuadro de Freud no sería procedente ya que el primero tampoco trata de pintar el cuerpo real.

⁷³⁷ “Ya les han mirado tanto que les ha crecido una nueva piel, cuando se quitan la ropa no se quedan desnudos, su piel se ha convertido en otra prenda de vestir”.

http://www.elcultural.es/version_papel/SEMBLANZAS/11037/Lucian_Freud/

⁷³⁸ Cuando le preguntaron qué era lo que no había salido, Freud les respondió que era como preguntarle a un jugador de fútbol porqué no había convertido ningún gol en el partido. Cf.

http://www.cooperativa.cl/p4_noticias/site/artic/20061008/pags/20061008114747.html En sus clases en la Universidad de Vincennes, Deleuze lo dice de esta manera: “¿Qué pasa cuando el color no asciende, cuando el color no prende en la hoguera? Es preciso que el color brote de esta especie de horno, de este horno catástrofe. Quizás no brote, no prenda, no se cocine o se cocine mal. [...] ¿Cuál es el peligro de que los colores no asciendan? Los pintores lo dicen muy bien. Son los colores pantano, es un pantano, una ciénaga. ‘Un desastre, un desastre... He hecho un desastre’. Es gris, es grisalla [*grisaille*]. Los colores que no ascienden, los planos que caen unos sobre otros... Es terrible, es la confusión. En el extremo, esto produce cuadros desagradables” (Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, pp. 33 y 35).

⁷³⁹ Bonin, P., “Lucien Freud: la pintura como carne”.

⁷⁴⁰ La artista Alexa Meade ensayó la experiencia inversa: pinta sobre las modelos reales y después las fotografía, logrando un efecto pintura. De esa manera logra que el modelo real no se parezca a sí mismo y evita la fotografía representativa, la fotografía-copia. Cf. <http://es-us.noticias.yahoo.com/fotos/pinturas-de-carne-y-hueso-1319645290-slideshow/1-photo-1319231544.html>

⁷⁴¹ “La palabra imagen tiene mala fama –dice Merlau-Ponty- porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada. Pero si en efecto ella es nada de eso, tampoco el dibujo y el cuadro pertenecen, lo mismo que la imagen, al en sí. Son el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario” (Merlau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 19-20).

⁷⁴² <http://www.thisislondon.co.uk/standard/article-23477097-freuds-jobcentre-muse.do>

⁷⁴³ Díez Álvarez, J., “Lucian Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura”.

Juan Pedro Quiñonero escribe: “Carne mortal. Sus cuerpos desnudos son víctimas de mortales estragos; y están caídos en el purgatorio o calvario de una devastadora vida moderna”.⁷⁴⁴ ⁷⁴⁵ Estos críticos no comprenden la pintura de Freud, no ven la realidad ante sus ojos. No se trata *de víctimas* en ningún sentido. Los críticos y comentaristas recuerdan que las agobiantes jornadas de trabajo son realizadas *con el consentimiento* de las o los modelos. No hay víctimas o victimarios. Tampoco se trata de caída en el purgatorio, en el calvario o en el infierno y no parece que convenga hablar de caída en la realidad, aunque sin dudas, la realidad *gravita*.

El cuerpo no es la cárcel del alma. El cuerpo no es el cadáver que deviene polvo entre el polvo. El cuerpo no es el animal que hay que domar. El cuerpo no es lo que ocupa un lugar en el espacio. El cuerpo no es fuerza de trabajo. En la pintura de Freud, por el contrario, el alma es la cárcel del cuerpo. Las costumbres, los prejuicios, los clichés⁷⁴⁶ son los que coartan y avergüenzan al cuerpo. En el cuadro el cuerpo está vivo, es un cuerpo viviente, *animal*⁷⁴⁷ ⁷⁴⁸. Es un cuerpo luminoso en un espacio deteriorado, opaco, deprimente y sucio. “Mis modelos –dice Freud- me interesan en cuanto animales.”⁷⁴⁹ En cuanto animales... “de rapiña” –agregaría Nietzsche-, no domados e indomables. En la pintura, el cuerpo *viviente*⁷⁵⁰ desborda el espacio al que se pretende reducirlo o constreñirlo. La carne flácida se pliega y se despliega, se derrama, se desplaza y amenaza salirse del sillón, del lienzo, del marco. No es fuerza de trabajo sino magma, plancton, nebulosa galáctica. Es un cuerpo que ha logrado vencer la falsificación de la piel, de la apariencia. Un cuerpo que pudo superar el cuerpo como obstáculo, como impedimento, como separación.

No es un cuerpo abierto en sus heridas u orificios. No muestra la abertura del sexo, no tiene la boca abierta. Ni siquiera los ojos están abiertos. Se trata de una abertura mucho más primitiva: la abertura de la que procede toda realidad, la abertura que los antiguos griegos llamaban *χάος* (*khaos*). No es un cuerpo ideal, escultural, geométrico o mecánico. Es un cuerpo real, viviente, híbrido, desmesurado, monstruoso, caótico. La pintura nos pone ante el cuerpo real, incluso más real que el cuerpo de la

⁷⁴⁴ <http://www.abc.es/20100308/cultura-arte/lucian-freud-pintura-carnal-20100308.html>

⁷⁴⁵ Cf. Vásquez Rocca, A., “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”.

⁷⁴⁶ “Diría que la lucha contra el cliché es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa” (Deleuze, G., *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 65).

⁷⁴⁷ Animal es el ser que tiene alma, ánima. Ésta es la que anima al cuerpo, es el impulso vital. Animal y viviente son sinónimos.

⁷⁴⁸ “El problema –dice Deleuze- no es ser esto o aquello como ser humano, sino devenir inhumano, el problema es el de un universal devenir animal: no confundirse con una bestia, sino deshacer la organización humana del cuerpo, atravesar tal o cual zona de intensidad del cuerpo, descubriendo cada cual qué zonas son las suyas, los grupos, las poblaciones, las especies que las habitan.” (Deleuze, G., *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 22). “Spinoza no cesa de asombrarse del cuerpo. No se asombra de tener un cuerpo, sino de lo que puede el cuerpo. Y es que los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción” (Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 70).

⁷⁴⁹ Vásquez Rocca, A., “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”, en: <http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Por-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top> “No habréis definido un animal en tanto que no hayáis elaborado la lista de sus afectos” (Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 70).

⁷⁵⁰ “El pintor ‘aporta su cuerpo’, dice Váleriy. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento” (Merlau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 15).

supervisora ofrecido como modelo. El cuadro *manifiesta más* que el cuerpo percibido o fotografiado de la modelo. En singulares ocasiones, el Freud autorizó un experimento crucial: dejó que un fotógrafo retratara a la modelo que estaba posando, al pintor mientras trabajaba y a la pintura en progreso. El resultado es sorprendente. (Véanse las imágenes abajo). La fotografía resulta *poco real*. No muestra la *verdad*, en el sentido hegeliano, del cuerpo.



La pintura (real) y la fotografía (copia)

Se ha hablado de la indefensión, de la desprotección, de la vulnerabilidad de los cuerpos desnudos. Vásquez Rocca escribe: “El cuerpo desnudo clama por ser cubierto no tanto contra el frío y la lluvia como contra la mirada de los que van vestidos. Ser desvestido es la humillación final, de manera que solo sobre la premisa de la confianza se desnuda uno voluntariamente poniéndose, por medio de la transición a la desnudez, en poder del otro.”⁷⁵¹ Ser desvestido y estar ante la mirada de otros que están vestidos es

⁷⁵¹ Vásquez Rocca, A., “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”, en:

humillante, pero no lo es desvestirse voluntariamente. Al contrario, ello evidencia confianza en el otro, sobre todo en tanto esta decisión nos pone en poder del otro. No se trata, entonces, del poder que humilla, que manda desvestirse bajo amenaza. Se trata en cambio del confiado y amoroso ponerse en manos del otro, como ocurre con los amantes o con las relaciones familiares o con la amistad.

Di Maggio lo dice de esta manera:

Quizá [Freud] fue el último gran pintor del siglo veinte, con enorme capacidad para diseccionar con el pincel las oscuras palpaciones de la psicología de sus modelos. Pero lo hizo a través de los cuerpos, en enfoques compositivos inéditos, escorzos de modelos (cercanos a Klimt) de amplia sexualidad, hetero y homosexual, descubiertos en su entera animalidad. Cuerpos agresivamente perturbadores, sin disimular su desparramada obesidad, casi siempre durmiendo en camas o sillones, indolentes, en multiplicados pliegues de flácida gordura, para captarlos *más desprotegidos y vulnerables*, en un *implícito acuerdo* de voluntades compartidas.⁷⁵²

Ponerse voluntariamente en una posición desprotegida y vulnerable solo se hace sobre la base de la confianza en el otro. Esta confianza, implícita en la obra, es la base para que se desarrolle otra confianza: la del espectador y del pintor. Lucian Freud quiere crear esta confianza poniendo a los cuerpos en su desnudez más cruda frente a la mirada del espectador. “Sobre ello Freud ha dicho que esta sensación de incomodidad o vergüenza ante la evidencia de sus desnudos es su aliada ya que la pintura debe sacudir y provocar al espectador y, a partir de ello, se inicia el diálogo, el involucramiento entre la obra y la mirada del espectador.”⁷⁵³ El diálogo es imposible sin esta confianza mutua. Lograr la confianza del modelo, manifiesta en la obra. Lograr la confianza del espectador, haciendo que él mismo se desnude frente al cuadro. “Sacudir y provocar” no tienen un sentido agresivo. Al contrario, es un requerimiento de confianza. El pintor quiere producir esa confianza en el espectador presentando la confianza del modelo. Incluso, poniéndose él mismo como modelo desnudo. Ésta parece ser la diferencia decisiva con otras obras en las que el pintor se desnuda, como el autorretrato de Durero o el de Egon Schiele, en los que estos pintores no se desnudan ante el público.

<http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Por-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>

⁷⁵² Di Maggio, N., “Lucien Freud: la pintura devenida carne”, en:

<https://sites.google.com/a/voces.com.uy/web/cultura-1/lucienfreudlapinturadevenidacarnepornsomdimaggio> Énfasis nuestro.

⁷⁵³ Vásquez Rocca, A., “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”, en: <http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Por-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>



Dürer: Autorretrato (1500-1505)



Schiele: Autorretrato (1911)



E. Schiele, *Autorretrato* (1910) Lucian Freud, *Painter Working, Reflection* (1993)



“He aquí por qué [los pintores] han amado frecuentemente (ellos aman aún: que se vean los dibujos de Matisse) representarse a sí mismos en tren de pintar, agregando a lo que veían entonces lo que las cosas veían en ellos, como para atestiguar que hay una visión total o absoluta, fuera de la cual nada permanece, y que se encierra en ellos mimos”.⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ Merlau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 27.

1. b. La sensación del cuerpo en Francis Bacon

*Sentir es devenir otro*⁷⁵⁵

Hegel hablaba de la cultura como *Bildung*, como formación. Esa formación involucra al cuerpo. Autores como Marx o Foucault han mostrado cómo los cuerpos son convertidos en fuerza de trabajo, son *(de)formados* para la producción. La obra del pintor irlandés Francis Bacon⁷⁵⁶ procura hacer presente y sensible esta (de)formación.

Ningún otro pintor ha representado la figura humana con tanto sentimiento: la carne desgarrada, la deformidad de los cuerpos desnudos, masculinos y poderosos, retorcidos de maneras que llevan a la anatomía a un límite entre lo animal⁷⁵⁷ y lo humano⁷⁵⁸. Una pintura carnal y, por qué no, libidinosa, que como él mismo definía “va directo al sistema nervioso.”^{759 760}

Bacon quiere pintar los cuerpos⁷⁶¹. Como Lucian Freud, el pintor irlandés quiere hacer manifiestas las fuerzas (invisibles) que aplastan al cuerpo (visible). La pintura –dice Merlau-Ponty– “da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible”⁷⁶². Y Deleuze agrega:

⁷⁵⁵ Mengue, Phillipe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008, p. 283.

⁷⁵⁶ “Bacon ya era un mito antes de morir. Él fue su mejor obra de arte. Un hombre de extremos. Genio maldito. Un caballero educado, elegante, borracho, jugador, promiscuo y pendenciero. Un ateo que pintaba papas. Con obra en todos los grandes museos de arte contemporáneo del mundo. Dulce y agrio. Traje a medida de Savile Row y labios pintados. Un vídeo de los ochenta le perpetúa sin rumbo fijo por Londres con su caminar elástico y ambiguo” (Rodríguez, J., “El último secreto de Bacon” en *El País Semanal*, 10 de septiembre 2006).

⁷⁵⁷ [Nuestra nota] “Para el pintor inglés Francis Bacon el cuerpo se presenta como un objeto mutilado que regresa a la animalidad” (Vásquez Rocca, A., Francis Bacon: “La deriva del yo y el desgarro de la carne”, en: <http://arteaisthesis.blogspot.com/2008/11/enfocartecom-revista-de-arte-y-cultura.html>).

⁷⁵⁸ [Nuestra nota] “Eso que la pintura de Bacon conforma es una zona de ‘indiscernibilidad’ entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal (...) hasta el punto que la figura más solitaria de Bacon es ya una figura acoplada, el hombre acoplado con su animal” (Deleuze, G., *Francis Bacon, Logique de la sensation*, París, Editorial La Différence, 1984, p. 20.)

⁷⁵⁹ Alvarez, A., “En carne viva” en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1143-2009-12-29.html>

⁷⁶⁰ “Y en efecto, ‘la pintura nos pone ojos en todos lados: en al oreja, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira)’ (p. 37), libera nuestro ojo de su órgano fijo (de su pertenencia al organismo), volviéndolo así polivalente, para erigir mejor delante nuestro la realidad de un cuerpo que actúa sobre nuestros nervios, sobre todo por los colores, que forman ‘un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso’ (p. 37)” (Mengue, Phillipe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008, p. 352. Las citas de Deleuze, G. *Francis Bacon*, edición francesa).

⁷⁶¹ “Francis Bacon basa su producción artística en la representación obsesiva del cuerpo del hombre. Una representación que responde, básicamente a las siguientes ideas:

* El cuerpo ya no es observado como el espacio, el refugio, que asegura la idea del yo, sino, por el contrario, el dominio donde el yo es contestado e, incluso, perdido.

* El control sobre el propio cuerpo es una ilusión, el hombre basa su existencia en una falta de estabilidad que le es desconocida.

* Se cuestiona la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre el cuerpo es reconstruido y sus fronteras traspasadas y/o superadas”

(Vásquez Rocca, A., “Francis Bacon: La deriva del yo y el desgarro de la carne”, en: <http://arteaisthesis.blogspot.com/2008/11/enfocartecom-revista-de-arte-y-cultura.html>).

⁷⁶² Merlau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 22.

El asunto de la pintura (...) no es pintar cosas visibles. Es evidentemente pintar cosas invisibles. (...) es pintar fuerzas⁷⁶³ (...) El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. [...] El hecho pictórico es *la forma deformada*⁷⁶⁴. (...) Es por tanto la deformación de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma.⁷⁶⁵

Como otros integrantes de la Escuela de Londres, Bacon hace una pintura figurativa⁷⁶⁶, pero no hay que confundir figuración con representación⁷⁶⁷, como no hay que confundir el realismo de Freud con copiar la realidad. “Aun considerándose Bacon un pintor ‘realista’⁷⁶⁸, su realismo⁷⁶⁹ no consistía en imitar o en copiar la realidad. ‘Lo que hago en mis cuadros [dice Bacon en una entrevista para *Films and Arts*], es hacer una concentración de imágenes que transmiten una Sensación’”.⁷⁷⁰ Se trata de una figuración (des)figurativa, de una forma (de)formativa, de un orden caotizante, de *caos ordenado*⁷⁷¹, de una composición (des)componente⁷⁷².

⁷⁶³ “Captar las fuerzas” (Mengue, Phillippe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008, p. 351); “la captura o la detección de una fuerza invisible” (Deleuze, G., *Francis Bacon: lógica de la sensación*, traducción de Ernesto Hernández B, Revista “Sé cauto”, p. 37).

⁷⁶⁴ [Nuestra nota]: “Los mejores comentarios de la obra de Bacon los ha hecho el propio Bacon en dos conversaciones: con Sylvester en 1976 y con Archimbaud en 1992. En los dos casos, habla con admiración de Picasso, pero muy especialmente de su período entre 1926 y 1932, el único del que se siente realmente próximo; ve abrirse en él un terreno que “no ha sido explorado: una forma orgánica que se refiere a la imagen humana pero del que es la *total distorsión*”. Con esta fórmula de una gran precisión él define el terreno que, en realidad, él ha sido el único en explorar” (Kundera, Milan, “El gesto brutal del pintor”, en *Bacon. Retratos y autorretratos*, Madrid, Editorial Debate, 1996, p. 9. Énfasis nuestro).

⁷⁶⁵ Deleuze, G., *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 69. Énfasis nuestro. “La deformación es propia del estilo pictórico Bacon, quien la desarrolla intensivamente desde los años sesenta. Ella puede verse en los retratos que Bacon pinta de Dyer y otros amigos. No obstante es en los retratos de Dyer donde la distorsión se vuelve particularmente virulenta y alcanza su mayor voltaje sugestivo.” (Akerman, M., “El juego de Bacon” en: <http://knol.google.com/k/el-juego-de-bacon#>).

⁷⁶⁶ “Al pintar sus retratos Bacon trabaja a solas a partir de fotografías, prescindiendo del modelo natural ya que ello, explica el pintor, lo inhibe. Con sus retratos Bacon contribuye a perpetuar la imagen de la persona que retrata y paradójicamente le genera al mismo tiempo considerable ‘daño’. Ello tiene su base en la ambigüedad pictórica al que el artista recurre. Tal ambigüedad es además la categórica respuesta del pintor para con la representación convencional de la pintura figurativa” (Akerman, M., “El juego de Bacon”, <http://knol.google.com/k/el-juego-de-bacon#>).

⁷⁶⁷ “No ilustrar la realidad –dice Bacon–, sino crear imágenes que sean una concentración de la realidad y una taquigrafía de la sensación.” Bacon, entrevista con Bragg, 1985.

[Asterisk: Art Documents, Bacon, Remarks, C.2/6](#)

⁷⁶⁸ “Con su típico humor negro, Bacon celebra el lado *bello* de la alienación, la violencia, la deformación, el exceso, la disolución, en fin, de la realidad” (Akerman, M., “El juego de Bacon” en: <http://knol.google.com/k/el-juego-de-bacon#>).

⁷⁶⁹ “Cada generación está forzada a rehacer lo que llamamos realidad... queremos deformarla para dar fuerza a la realidad... ilustrar no cuenta para nada... se puede hacer mejor en el cine” (Francis Bacon. Pintor. Una entrevista <http://www.tijeretazos.net/Alexanderplatz/Bacon/Bacon001.htm>).

⁷⁷⁰ Landaeta, P., “El pulso del cuerpo en la pintura de Bacon” en: <http://cristianmujica.blogspot.com/> “El objetivo del pintor acaso no sea transmitir la angustia existencial de la sociedad contemporánea, sino poder expresarse libremente y plasmar sobre el lienzo lo que él siente. El artista mismo habla de su deseo de abrir las ‘válvulas del sentir’.” (Akerman, M., “Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon” en <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#references>).

⁷⁷¹ Bacon, entrevistado por Sylvester, Octubre de 1962, (David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Londres: Thames & Hudson, 1993, p. 35 y 145).

⁷⁷² “Las características que tipifican buena parte de su obra [son]: tensión, vaguedad, fuerza, deformación, ambigüedad, sugestión de lo monstruoso.” (Akerman, M., “Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon” en <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#references>).

“Durante más de medio siglo, Francis Bacon fue creando una serie de cuerpos crucificados, contorsionados, mutilados, deformes, con rostros en el límite de la desaparición, criaturas que copulan, defecan, vomitan, eyaculan, sangran, y se desmoronan” (Vásquez Rocca, A., “Francis Bacon: La deriva

Este espacio que expulsa la representación se abre, sin embargo, para la Figura⁷⁷³ deforme, como el ámbito que puede alojar en él lo irregular hasta el punto ‘límite’ antes de convertirse en abstracción o expresionismo. Límite, pues aún permanece una ‘figuración’, una forma (no identificable) que no obstante no será ni la del hombre, ni la del animal, sino la zona común de ambos: la carne, la pieza de carne, aquella forma que compartimos con los animales o con el resto de los hombres. Este espacio de descomposición es el que se vacía de las formas regulares y se puebla de lo caótico y de lo inestable, de lo que amenaza constantemente con la desaparición o difuminación del cuadro.⁷⁷⁴

Dice Bacon en la entrevista: “somos carne, somos carcasas potenciales. Si entro en una carnicería siempre pienso que es sorprendente que no esté yo allí, en lugar de animal”⁷⁷⁵.

Las pinturas de Bacon se dirigen directamente a la sensación, al sistema nervioso⁷⁷⁶ –como él mismo dice–, no requieren una racionalización o una explicación. “Justamente, pareciera que el secreto de Bacon es hacer que sus Figuras penetren para hacernos colapsar ante cualquier intento de explicación, pues luego del ‘contacto’ siempre nos queda una ‘extraña sensación’, por decirlo de alguna forma, un sabor de un shock irreproducible en palabras. Solo queda alojada en nosotros la ‘violencia de la sensación’”⁷⁷⁷. La sensación es “violenta” porque destruye nuestras seguridades: la identidad, la imagen del yo, la explicación de la realidad⁷⁷⁸, la coherencia de la racionalidad. No es figurativa, no es representativa, no ilustra ni relata nada. La pintura de Bacon se propone desplegar directamente las presencias bajo la representación, más allá de la representación⁷⁷⁹.

¿Para qué sirve la palabra ‘presencia’ cuando los críticos la emplean? Sirve para decirnos lo que sabemos bien gracias a ellos, gracias a nosotros mismos: que no es representación. Ante todo sabemos que presencia se distingue de representación. El pintor ha hecho surgir una presencia. Por ejemplo, el retratista no representa al rey, no representa a la reina, no representa a la pequeña princesa. Hace surgir una presencia. Es entonces una palabra incómoda. Es otra manera de decir que hay un hecho pictórico⁷⁸⁰.

del yo y el desgarro de la carne” en <http://arteaisithesis.blogspot.com/2008/11/enfocartecom-revista-de-arte-y-cultura.html>).

⁷⁷³ Nota nuestra: “No es algo figurativo, sino lo que puede llamarse una Figura. Una Figura no figurativa, es decir, que no se asemeja a algo. Una Figura sale del diagrama” (Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 108).

⁷⁷⁴ Landaeta, P., “El pulso del cuerpo en la pintura de Bacon” en <http://cristianmujica.blogspot.com/>

⁷⁷⁵ Bacon, entrevistado por Sylvester, Octubre de 1962, (David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Londres: Thames & Hudson, 1993, p. 46). Cf. Kundera, Milan, “El gesto brutal del pintor”, en *Bacon. Retratos y autorretratos*, Madrid, Editorial Debate, 1996, p. 16.

⁷⁷⁶ “Y en efecto, ‘la pintura nos pone ojos en todos lados: en al oreja, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira)’ (p. 37), libera nuestro ojo de su órgano fijo (de su pertenencia al organismo), volviéndolo así polivalente, para erigir mejor delante nuestro la realidad de un cuerpo que actúa sobre nuestros nervios, sobre todo por los colores, que forman ‘un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso’ (p. 37)” (Mengue, Phillipe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008, p. 352. Las citas de Deleuze, G. *Francis Bacon*, edición francesa).

⁷⁷⁷ Landaeta, P., “El pulso del cuerpo en la pintura de Bacon” en <http://cristianmujica.blogspot.com/>

⁷⁷⁸ “El arte abstracto no me ha interesado nunca. Porque creo que no puede convertirse en nada más que decoración. Puede ser muy bonita la pintura abstracta... Pero nunca es verdad, no toca nada, y simplemente es solo decoración... No puede resultar nada más que decoración” (Francis Bacon. Pintor. Una entrevista <http://www.tijeretazos.net/Alexanderplatz/Bacon/Bacon001.htm>).

⁷⁷⁹ Cf. Mengue, Phillipe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008, p.352; Deleuze, G., *Francis Bacon, Logique de la sensation*, París, Ed. La Différence, 1984, p. 37.

⁷⁸⁰ Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 52

Lo característico de la pintura es que depende de una cierta “histeria”⁷⁸¹, que se caracteriza por el exceso de nerviosismo, la más grande proximidad de los cuerpos: el histórico impone su presencia, pero los cuerpos le son también muy presentes, exceso de presencia⁷⁸². La pintura deja ver la presencia directamente.

¿Cómo deja ver la pintura la presencia, la realidad viviente del cuerpo? (...) El hecho pictórico en su estado puro es la sensación en plena carne, a carne viva. (...) La sensación es vibración. La sensación implica así ‘un cuerpo intenso, intensivo’, y el hecho intensivo del cuerpo es un cuerpo liberado del organismo, que Deleuze llama, como ya sabemos, el cuerpo sin órganos (que no es otra cosa, en el cuerpo, que la vida, la vida de ese cuerpo, la vida pura, no orgánica, puesto que el organismo no hace más que aprisionar la vida). Ciertamente, es esta realidad intensiva del cuerpo lo que Bacon no ha dejado de pintar.⁷⁸³

En lugar de “sentir la pintura”, tal vez sea mejor hablar de “pintar la sensación”⁷⁸⁴. Pero ¿qué significa pintar la sensación? “Pintar la ‘sensación’, significaba llevarla de un orden perceptivo hasta otro instintivo o, si se quiere, hacer sentir por el color aquello que está en la ‘realidad’”.⁷⁸⁵ La conciencia define, la razón explica, las formas delimitan, las identidades posicionan, los espacios contienen, retienen, fijan. La sensación produce algo completamente distinto.

Esto se percibe, ciertamente, a la hora de estar frente a un cuadro de Bacon, pues, a cada instante se tiene la Sensación de que sus personajes parecieran estar siempre abandonando una posición, moviéndose, estirándose, o escapándose, inquietos ‘esencialmente’. Esto que puede sonar extraño, por llamarlo de alguna forma, trata de mostrar cómo esa inquietud siempre está dentro de las Figuras, por más que se cierna el trapecio como una especie de cárcel que los aísla del resto de los elementos del cuadro, o del fondo oscuro que parece su destino.⁷⁸⁶

⁷⁸¹ “¿Se puede decir que esta presencia sea histórica? Lo histórico es a la vez lo que impone su presencia, pero también aquello por lo que las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes y que da a toda cosa y comunica a todo ser ese exceso de presencia. Hay entonces poca diferencia entre lo histórico, lo histerizado, el histerizante.” (Deleuze, G., *Francis Bacon: lógica de la sensación*, traducción de Ernesto Hernández B, Revista “Sé cauto”, p. 27).

⁷⁸² Cf. Mengue, Phillipe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008, p. 351, nota 5.

⁷⁸³ Mengue, Phillipe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008, p. 352-353. “‘Cuerpo sin órganos’, que expresa la vida no orgánica del deseo, es un concepto tomado de Antonin Artaud” (Schérer, R., *Miradas sobre Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 27).

⁷⁸⁴ “La sensación es lo que es pintado –escribe Deleuze– lo que es pintado sobre la tela es el cuerpo, no en tanto que es representado como un objeto, sino en tanto que es experimentado como lo que sostiene esta sensación’. Esta es entonces la vía seguida por Bacon: sin estructura material, la sensación sigue siendo caótica, pero por sí solo, la estructura sigue siendo abstracta” (Smith, D., “La teoría de la sensación de Deleuze: superando el dualismo kantiano” en Patton, P., *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 45). “Y, positivamente, Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un “orden” a otro, de un nivel a otro, de un “dominio” a otro. Por esto la sensación es maestra de las deformaciones, agente de las deformaciones del cuerpo. Y en este aspecto, se puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa y a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación, no liberan la Figura, y esto se debe a que permanecen en un solo y mismo nivel” (Deleuze, G., *Francis Bacon: lógica de la sensación*, traducción de Ernesto Hernández B, Revista “Sé cauto”, p. 23).

⁷⁸⁵ Landaeta, P., “El pulso del cuerpo en la pintura de Bacon” en <http://cristianmujica.blogspot.com/>

⁷⁸⁶ Landaeta, P., “El pulso del cuerpo en la pintura de Bacon” en <http://cristianmujica.blogspot.com/>

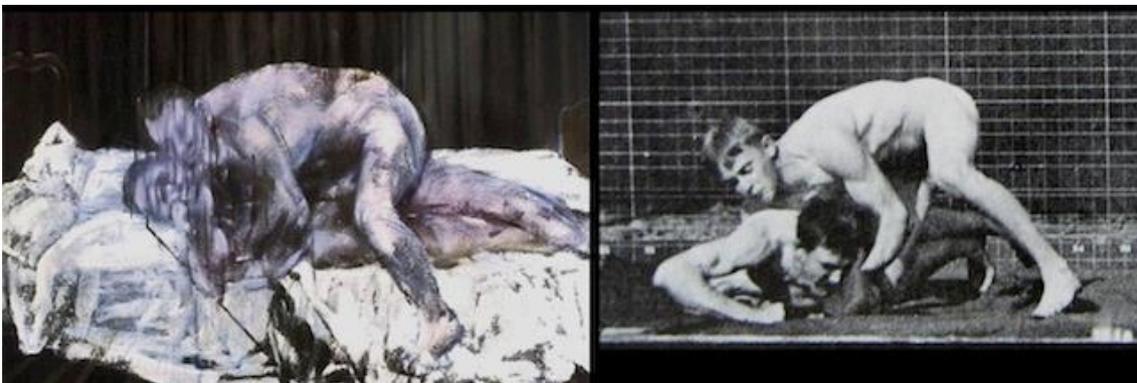


Francis Bacon *Study from the human body* 1987

El 'cuerpo', por ejemplo para pintores como Bacon o Cézanne, no es tan solo un concepto que toca a lo sensible del hombre como carne y hueso, sino que es ante todo una cuestión de orden 'físico', en el sentido *physis*, vale decir, de lo que brota impetuosamente a partir de las fuerzas que sacuden el cuadro, como si se tratase de artefactos que cobran vida una vez que han entrado en contacto con la Sensación.⁷⁸⁷

Agrega Vandervart:

La violencia de su gesto se traspasa a las propias figuras de sus cuadros y nos pone ante un desfile de lo monstruoso, lo deforme y lo enfermizo. Consigue convertir las fotografías de los luchadores de Muybridge, en violentas escenas homosexuales y al igual que Rembrandt llena algunos de sus cuadros con animales despedazados.



Bacon, *Dos figuras*, 1953. Colección privada E. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, 1887

Con todos estos elementos; la deformación, la figura humana, su concepción del espacio y el tiempo, la violencia, etc...; y jugando siempre con la inmediatez de su pintura, fuera

⁷⁸⁷ Landaeta, P., "El pulso del cuerpo en la pintura de Bacon", en: <http://cristianmujica.blogspot.com/>

de toda retórica, Bacon consigue que el espectador, fascinado, vea en última instancia lo absurdo de la condición humana⁷⁸⁸ con toda su rutina y violencia hasta la saciedad.^{789 790}

A Bacon y a Freud les interesa pintar las fuerzas que se manifiestan en los cuerpos. Toda fuerza ejerce violencia⁷⁹¹. Tal es su naturaleza o esencia. Las fuerzas producen efectos sobre las figuras, sobre las formas y sobre el espacio-tiempo. Dichos efectos son las desfiguraciones, las deformaciones, las dislocaciones, lo intempestivo, lo monstruoso⁷⁹², lo caótico. Las fuerzas que ejercen violencia sobre las figuras del cuadro afectan también al pintor, e igualmente a la sensibilidad del espectador. El lugar de trabajo o atelier de Bacon, como también el de Freud, muestran la presencia de esas fuerzas caóticas, como puede verse en la foto:



“Cuando falleció, el estudio de Bacon, en ese estado de desorden y caos total, fue trasladado a la *Hugh Lane Municipal Gallery*, para ser expuesto al público”.⁷⁹³

⁷⁸⁸ [Nuestra nota] “Pregunta: ¿Le molesta que la gente insista en el aspecto violento, macabro, desesperado de vuestra pintura...? Bacon: -No lo entiendo... Si se piensa eso de mi pintura es que no se ha pensado en la vida... no puedo ser tan violento como la propia vida. No lo entiendo, es tonto... Creo que mis cuadros son alegres. Al contrario... como el final de las tragedias griegas, o de las de Shakespeare, de las que sales feliz... Es algo nunca explicado. El por qué... Es una manera de purificarse, por el horror... Esquilo, Sófocles... le recomponen, algo...” (<http://liteyalgomas.blogspot.com/2008/07/pintar-borracho-entrevista-francis.html>).

⁷⁸⁹ Vandervart, “El amor es el demonio: Francis Bacon” en <http://jackeltuerto.wordpress.com/2010/07/08/musica-como-espejo-del-alma/>

⁷⁹⁰ [Nuestra nota] “Le interesa a Bacon también la locomoción. Se siente atraído por los estudios del cuerpo humano en movimiento realizados por Eadweard Muybridge a fines del siglo XIX. Tiene una predilección por sus series de crono-fotografías con atletas luchando a la manera greco-romana, cuerpo a cuerpo y a calzón quitado. En varias de sus obras Bacon transforma la traba de los luchadores de Muybridge en un abrazo sexual” (Akerman, M., “Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon” en <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#references>).

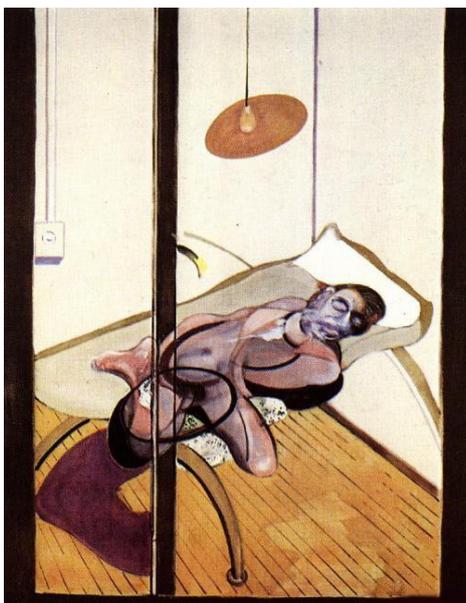
⁷⁹¹ “En Bacon nos encontramos en otro mundo: la euforia lúdica picassiana (o matissiana) queda en él relegada por un asombro (cuando no un impacto) ante lo que somos, lo que somos materialmente, físicamente. Movida por ese asombro, la mano del pintor (por retomar las palabras de mi antiguo texto) se posa con un “gesto brutal” sobre un cuerpo, sobre un rostro, “con la esperanza de encontrar, en él o detrás de él, algo que se ha escondido allí” (Kundera, Milan, “El gesto brutal del pintor”, en *Bacon. Retratos y autorretratos*, Madrid, Editorial Debate, 1996, pp. 9-10).

⁷⁹² “Plástica y perversa, la deformación domina la figura y desdibuja su identidad, sugiriendo lo monstruoso” (Akerman, M., “Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon” en <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#references>).

⁷⁹³ Cf. <http://elobservadorsolitario.blogspot.com/2009/02/arco-mango-francis-bacon-y-sara-baras.html>

¿Cómo pintar esas fuerzas?

Bacon dibuja, pinta muchos personajes que duermen⁷⁹⁴. A mi modo de ver, es uno de sus grandes triunfos. Los durmientes de Bacon son muy, muy prodigiosos. ¿Qué es lo que nos impresiona? Si ven reproducciones, si se acuerdan de ellas, vemos que lo que nos impresiona –y aquí no veo realmente más que a él, quizás existan otros que lo hayan logrado– es el hecho de que Bacon ha captado completamente lo que quiero llamar *la fuerza de aplastamiento en el sueño*.



Bacon, *Sleeping figure*, 1974.

Ustedes saben, la vemos incluso visualmente en un cuerpo realmente fatigado que se acuesta. Pero ¿cómo dar cuenta de ella? ¡Eso es ser un gran pintor! Vemos literalmente los cuerpos aplastarse completamente sobre el colchón. De modo que no se trata de un cuerpo sin espesor. Si pinto un cuerpo sin espesor, eso fracasa. Si pienso un cuerpo en tren de perder su espesor, eso sale bien. Para eso he puesto la forma en relación con una fuerza de deformación, a saber: la fuerza que lo aplasta. [...] El sueño para Bacon, tal como lo vive, es una fuerza de aplastamiento del cuerpo: aplastarse de cansancio, aplastarse de sueño⁷⁹⁵.

Bacon pinta estas fuerzas en los cuerpos, en los retratos y en los autorretratos⁷⁹⁶. Allí, más que sentir el aplastamiento hay una sensación de grito. “Hay una fórmula que

⁷⁹⁴ Nota nuestra: No hay muchos cuadros de Bacon que pinten figuras durmiendo. Comparativamente, hay más obras de Freud con este tema. De cualquier manera, lo que Deleuze afirma sobre Bacon aquí podría igualmente decirse de Freud.

⁷⁹⁵ Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, pp. 71-3. Énfasis nuestro.

⁷⁹⁶ “Despojamiento de la consistencia imaginaria, Bacon encuentra el ser cuando se desentiende de la apariencia, el vacío en el que se construye la existencia; lo que él llama el “accidente” a partir del cual surge el cuadro. Pero llegados a este punto, ¿qué es lo que surge?, el rostro. Los retratos de sus amigos, a los que les pone el nombre, y los autorretratos constituyen la producción más abundante de su obra” (Vásquez Rocca, A., “Francis Bacon: La deriva del yo y el desgarramiento de la carne” en <http://arteainthesis.blogspot.com/2008/11/enfocartecom-revista-de-arte-y-cultura.html>).

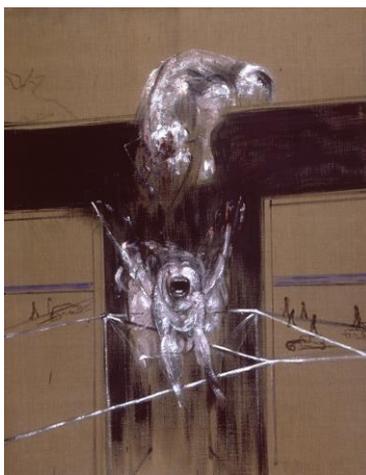
me parece muy bella, Bacon dice en sus entrevistas: ‘Ustedes saben, es preciso observar bien todo esto, porque lo que yo quisiera es pintar el grito más bien que el horror’. Esta me parece realmente una frase de pintor⁷⁹⁷.



Inocencio X, de Velázquez; Estudio de Bacon, la nodriza de Eisenstein y El grito de Munch.

El análisis de la obra de Bacon, no puede concluir sin aludir a dos obras fundamentales que nutran el imaginario del pintor, obras donde es posible examinar el estatuto de la voz como objeto. Así, por ejemplo, en *El Grito* de Munch lo patético adviene por ese chillido áfono y atragantado –cabe recordar que cuando Lacan se refiere al cuadro de Munch a fin de ejemplificar el status de la voz como objeto destaca como rasgo decisivo el hecho de que el grito no se oye–; en la obra de Bacon el cuerpo que “escapa por una boca que grita” marca la brecha estructural que separa voz de cuerpo y que atestigua el encuentro cargado de horror con lo real del goce, como lo ilustra –también– su estudio sobre la escena de la niñera en la legendaria película 'El Acorazado de Potemkin'. No debería sorprender –parafraseando a Žižek⁷⁹⁸– que dos de los gritos más famosos en la historia del arte sean silenciosos.⁷⁹⁹

Sin embargo, es uno de los pintores que ha pintado el máximo de horror. Él lo sabe bien. No nos ha salvado de eso. Lo que ha hecho es monstruoso. Es atroz, sí, de acuerdo; esas crucifixiones son horribles. Hay una crucifixión que presenta un pedazo de carne con una boca que aúlla y a lo alto de la cruz, un perro que espera⁸⁰⁰.



F. Bacon, Fragment of a crucifixión (1950)

⁷⁹⁷ Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 77.

⁷⁹⁸ Žižek, S., *¡Goza tu síntoma!*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

⁷⁹⁹ Vásquez Rocca, A., “Francis Bacon: La deriva del yo y el desgarró de la carne” en <http://arteaisthesis.blogspot.com/2008/11/enfocartecom-revista-de-arte-y-cultura.html>

⁸⁰⁰ Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 78. Pintar un grito que es tanto más angustiante cuanto que es mudo y no puede emitir sonido alguno, como el grito de Munch, como el grito de la nodriza en el cine mudo de Eisenstein.

Y el perro es muy inquietante. En fin, es un horror. Allí ha pintado un horror⁸⁰¹. ¿Y por qué nos dice que lo que le interesa es pintar el grito más bien que el horror? Lo sabe bien. Ese es el camino del pintor. Pero, una vez más, ellos [los pintores que hablan de sus obras] son muy severos cuando juzgan. Bacon dice que en sus comienzos nunca supo separar el grito del horror, que ha pintado el horror. Si se pinta el horror, no es más que lo figurativo. Es todavía figurativo, es todavía narrativo. El horror es fácil. [...] Pintar el grito es otra cosa. ¿Por qué pintar el grito? ¿Qué es el grito?⁸⁰² Si pinto el grito y el sueño, ¿qué diferencia hay entre ellos? O más bien, ¿qué semejanzas hay entre ellos? Hay al menos una semejanza que es la semejanza pictórica: *en todos los casos se trata de figuras del cuerpo*⁸⁰³. ‘Figuras del cuerpo’ da una expresión extraña en apariencia, pero empleo ‘figuras’ de un modo preciso. Son figuras que no existen más que en la medida en que el cuerpo esté en relación con fuerzas, sean interiores, sean exteriores. Solo es interesante cuando el cuerpo está en relación con fuerzas. [...] Ustedes comprenden, se trata de esta especie de captura de las fuerzas. Entonces: ‘El grito antes que el horror’. ¿Qué es el grito?⁸⁰⁴ Es el cuerpo en relación con una fuerza que lo hace gritar. [...] Una fuerza es la fuerza invisible, en el sentido en que se los decía: no hay lucha más que con la sombra⁸⁰⁵, no hay relación del cuerpo más que con fuerzas invisibles o con fuerzas insensibles, no hay lucha más que con fuerzas. [...] ¿Y cuál es la relación de lo visible y de lo invisible, de lo visible y de la fuerza que no es visible, del cuerpo con la fuerza? Por una parte, parece finalmente muy simple. El cuerpo es visible y va a sufrir de la fuerza una deformación creadora. Entonces la visibilidad del cuerpo va a volver visible la fuerza invisible. [...] Lo que hay de terrible no es jamás lo que vemos, es algo que está aún por debajo o no visible, ‘las potencias diabólicas del porvenir que golpean ya a la puerta’.⁸⁰⁶

1. c. Pintar la fuerza sobre el propio cuerpo

El pintor británico de origen alemán Lucian Freud, ha reconocido en alguna ocasión que durante su juventud tuvo que enzarzarse más de una vez en alguna reyerta. ‘No es que me gustase, pero es que la gente me decía cosas para las que la única respuesta posible me parecía que eran los golpes’, ha dicho el considerado por muchos maestros del retrato. La casa Sotheby's subastará el 10 de febrero⁸⁰⁷ en Londres un autorretrato que el artista pintó

⁸⁰¹ Nota nuestra: “De insinuársele la idea de que pueda ser maestro del horror, Bacon notaría que el no puede ser más aterrador que la vida misma. No olvidaría recalcar que ‘el gran arte siempre nos confronta con la vulnerabilidad de la condición humana’ (Bacon, entrevistado por Sylvester, p. 199)” (Akerman, M., “Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon” en <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#references>). “A diferencia de aquellos que encuentran las pinturas de Bacon horribles, las figuras de Bacon no son cuerpos torturados sino cuerpos ordinarios en situaciones incómodas ordinarias, como una persona obligada a sentarse por horas asumirá necesariamente posturas desencajadas” (Smith, D., “La teoría de la sensación de Deleuze: superando el dualismo kantiano”, p. 44).

⁸⁰² [Nota nuestra] “Y el grito, el grito en Bacon es la operación a través de la cual el cuerpo entero escapa a través de la boca” (Deleuze citado por Bogue, R., “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force” en Patton, Paul, *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 261).

⁸⁰³ [Nota nuestra] “Desde el inicio, la Figura es el cuerpo, y el cuerpo tiene lugar en el cerco del círculo. Pero el cuerpo no solamente espera algo de la estructura, espera algo en sí mismo, hace esfuerzos sobre sí mismo para devenir Figura. Sin embargo es en el cuerpo que algo pasa: fuente del movimiento. Ya no el problema del lugar, sino más bien del acontecimiento”. (Deleuze, G., *Francis Bacon: lógica de la sensación*, traducción de Ernesto Hernández B, Revista “Sé cauto”, p. 11).

⁸⁰⁴ [Nuestra nota] “Y El grito, el grito de Bacon, es la operación por la cual el cuerpo entero escapa por la boca. Todos los impulsos del cuerpo.” (Deleuze, G., *Francis Bacon: lógica de la sensación*, traducción de Ernesto Hernández B, Revista “Sé cauto”, p. 12).

⁸⁰⁵ En nuestras investigaciones anteriores alrededor del concepto de ideología hemos tratado de definir una de estas fuerzas invisibles que no dejan de tener efectos sobre los cuerpos. Un resumen de esas investigaciones fueron publicadas por la Universidad Nacional de La Matanza y Prometeo Libros con el título *¿Cómo no sentirse así? ¡Si ese perro sigue allí! Sobre la permanencia de la ideología* en 2009. En la tapa del libro está pintada la figura fantasmática de un perro, tan amenazante como pintado por Bacon.

⁸⁰⁶ Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, pp. 78-79. Énfasis nuestro.

⁸⁰⁷ Esta nota fue escrita el 20/01/2010 en Madrid.

hace 30 años, tras llegar a las manos con un taxista en uno de esos días alocados en los que frecuentaba a su amigo, el también pintor Francis Bacon. Recortado como por el zoom de una cámara, el autorretrato muestra el rostro del artista únicamente desde los labios hasta la punta de su desordenado pelo. Con especial énfasis en la mirada iracunda y el ojo amoratado de Freud. Sotheby's valora la obra entre 3 y 4 millones de euros. El cuadro ha sido comparado por la casa de subastas con *Autorretrato con oreja vendada con pipa* de Van Gogh o con el *Autorretrato con herida en el ojo* de Francis Bacon. Para los expertos en arte de Sotheby's, el cuadro es bastante inusual 'no solo por las circunstancias en las que el artista la pintó, sino además, porque ha sido desconocida por más de 30 años dentro del mundo del arte'.⁸⁰⁸



Van Gogh, *Autorretrato con la oreja vendada* Bacon, *Cabeza de Van Gogh*

Deleuze señala cinco caracteres en el diagrama⁸⁰⁹, el segundo de los cuales es que la pintura es un arte manual antes que visual, “es la expresión de una mano liberada de toda sumisión al ojo”. El cuadro es una obra de arte manual en el que la mano se libera de su dependencia del ojo. El diagrama es un caos, en tanto supone “el derrumbamiento de las coordenadas visuales”. A lo anterior, agrega: “Solo que esto se vuelve extraño porque no es solamente una independencia, es una inversión de la dependencia: en lugar de que la mano siga al ojo, la mano, como una cachetada, va a imponerse al ojo, va a violentarlo”.⁸¹⁰ Al leer esto no podemos sino recordar los conocidos autorretratos de Freud y de Bacon en los que los pintores se presentan con los ojos golpeados. Por supuesto, los críticos no pueden dejar de mencionar lo escandaloso de estos famosos artistas que se ven arrastrados por sus “bajas pasiones”, por sus gustos por el alcohol, por el juego, por el sexo, por lo sombrío y lo violento. No encuentran ninguna conexión entre estas situaciones y la pintura salvo, tal vez, la curiosidad de que unos pintores muy conocidos se expongan desfachatamente a sí mismos en una situación vergonzosa.

808

http://www.elpais.com/articulo/cultura/venta/autorretrato/Lucian/Freud/ojo/amorotado/elpepucul/20100120elpepucul_6/Tes

⁸⁰⁹ “*Diagrama*: en lugar de simbolizar, se tratará de poner en correspondencia mutua cantidades variables, intensidades sensibles, a la manera de una ecuación o de un plano tecnológico, arquitectónico. Es la curva que conduce desde el cuerpo, desde sus moléculas y desde la singularidad de sus afecciones, desde sus pasiones, a su traducción en lo visible, a su expresión” (Schérer, R., *Miradas sobre Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 116).

⁸¹⁰ Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007, p. 93.



Bacon, *Autorretrato con el ojo lastimado* (1972)

Freud, *Self portrait with a Black eye* (1978)

Deleuze nos ofrece otra lectura, mucho más interesante: Estas pinturas ponen en acto la preeminencia de la mano sobre el ojo⁸¹¹. Estas pinturas son una manera muy efectiva de recordarse a sí mismos que no deben seguir al ojo sino a la mano. No fueron pintadas para “exponerse” ante al público con sus defectos (no hay ningún defecto desde el punto de vista del hecho pictórico). Fueron pintadas para dejar una marca perdurable para sí mismos⁸¹², una marca que les recordase que es el ojo el que debe seguir a la mano. Es significativo en este contexto señalar que los modelos de Freud nunca miran al pintor. Sus miradas se pierden en los márgenes o están con la vista baja o tienen los ojos cerrados, como si se quisiera evitar la tentación de buscar al ojo, de seguir al ojo. En los retratos de Bacon es todavía más palpable la perturbación causada por la mano sobre los ojos y sobre la figura en su conjunto. El ojo del espectador, en ambos pintores, es obligado a seguir el trazo del pincel al no poder hipnotizarse o distraerse con la mirada de la figura retratada.

⁸¹¹ “El ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano” (Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 21).

⁸¹² De hecho, los mismos críticos nos informan que el *Autorretrato con el ojo negro* (1978) de Freud había permanecido ignorado durante 30 años y que solo tardíamente fue dado a la venta. Cf. http://www.elpais.com/articulo/cultura/venta/autorretrato/Lucian/Freud/ojo/amorado/elpepucul/20100120elpepucul_6/Tes

2. APLICACIONES DEL PENSAMIENTO DELEUZEANO AL CINE

Black Swan (Cisne negro) y el “cuerpo sin órganos” Consideraciones intempestivas sobre el devenir-animal⁸¹³

“El afecto [es] el devenir no humano del hombre”⁸¹⁴

Hay que aclarar desde el comienzo un posible equívoco: el título no pretende señalar una analogía de las fuerzas oscuras y maléficas personificadas en el “cisne negro” (la cara tenebrosa de Nina Sayers, interpretada por Natalie Portman) con el concepto de “cuerpo sin órganos” creado por Deleuze y Guattari, inspirados en Artaud. Tampoco sirve la pretendida analogía cuando se interpreta la figura del cisne negro como la expresión de la sensualidad o la pasión enfrentadas al control, a la conciencia y a la racionalidad, según el viejo pero nunca abandonado paradigma platónico⁸¹⁵. El objetivo de este apartado es relacionar el film de Aronofsky (no uno de sus personajes y tanto más cuando el *cuerpo sin órganos* se opone a los conceptos de personaje, persona, sujeto y organismo) con el concepto de Deleuze y Guattari.

En una entrevista, Aronofsky explicita algunas referencias del film: *Repulsión* y *El quimérico inquilino* de Roman Polanski, *La mosca* de David Cronenberg, *El doble* de Fiódor Dostoievski, *El lago de los cisnes* de Piotr Ílich Chaikovski y su propia obra anterior *El luchador*⁸¹⁶. Estas noticias pueden ser instructivas para los cinéfilos o para los críticos, pero no resultan útiles cuando se trata de pensar un concepto, al menos si se quiere ir más allá de una representación.

Desde la perspectiva asumida aquí, toda la película no deja de ser un intento de pensar... el cuerpo y el devenir del cuerpo. En la entrevista antes citada, Toni García – como suele ocurrir en estos casos- quiere mostrar a sus lectores –y tal vez al mismo entrevistado- que es un periodista “informado”, que conoce la obra anterior del director y que es capaz de hacer comparaciones y marcar diferencias. Desde esa pretensión, dispara: “*Cisne negro* es su película *más física* hasta la fecha”. Y la respuesta no deja de sorprender: “Sí. Me interesa muchísimo ese concepto, absolutamente presente en el ballet, por el cual se intenta *alcanzar la perfección a través del cuerpo*, del físico”. Como señala Mora:

El ballet recrea una concepción predominantemente cartesiana, dualista, racionalista, sustancialista y mecanicista del cuerpo, que es entendido como un mecanismo, una máquina, que ocupa un lugar en el espacio-tiempo y que obedece a las leyes de la aritmética y la geometría. El cuerpo del bailarín o la bailarina, en este sentido, se entiende como una máquina capaz de bailar, un objeto posible de ser manipulado y adiestrado,

⁸¹³ “En muchos retratos de Bacon, los rasgos animales parecen emerger de las formas humanas –un hocico de cerdo de la nariz, un hocico de perro de la mandíbula, un ala de pájaro de la ceja- y Deleuze ve en estos rasgos en general un devenir-animal del cuerpo” (Bogue, R., “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force” en Patton, Paul, *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 261).

⁸¹⁴ Deleuze, Gilles-Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1988, p. 174.

⁸¹⁵ Cf. Bargach-Mitre, F., “El cisne negro: sublime agonía” en Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias, <http://revista.escaner.cl/node/3247>

⁸¹⁶ Cf. García, T., Entrevista a Darren Aronofsky, director de *Cisne negro*: “*El lago de los cisnes* es la historia de un hombre lobo”, Venecia, 18/2/2011, en: <http://www.elpais.com/articulo/cine/lago/cisnes/historia/hombre/lobo/elpepuculcin/20110218elpepicin/2/Tes>

frente a un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según un ideal de perfección⁸¹⁷.

Se trata de una belleza ligada a lo etéreo, a lo extraterreno, pero a la vez una belleza altamente racionalizada, sometida a reglas y principios en la misma medida en que lo son los movimientos del ballet: el cuerpo bello es el cuerpo que experimenta las reglas de la razón⁸¹⁸.

En su libro sobre Nietzsche, Deleuze insiste una y otra vez en la observación de Spinoza: “ni siquiera sabemos *lo que puede* un cuerpo”. Y aclara que este autor advertía que “...hablamos de la conciencia, y del espíritu, charlamos sobre todo esto, pero no sabemos de qué es capaz un cuerpo, ni cuáles son sus fuerzas ni qué preparan”⁸¹⁹. De eso se trata en el film de Aronofsky: de *saber lo que puede un cuerpo*, de experimentar, de llevar las fuerzas hasta su extremo. Sin embargo, el cuerpo así concebido no debe confundirse con la *substancia* como materia formada, ni con el *organismo* como vida estructurada. Deleuze y Guattari inventan el concepto de *cuerpo sin órganos* para referirse a *las fuerzas que impulsan a la vida hasta el extremo de lo que puede*. Es aquello que Spinoza llamaba *conatus* y Nietzsche conceptualizaba como *voluntad de poder*⁸²⁰. Deleuze advierte que “*eso es el deseo*”, pero no como lo entiende el psicoanálisis —es decir, como límite, como ley, como carencia— sino como “continuos de intensidad, bloques de devenir, emisiones de partículas, conjugaciones de flujos”⁸²¹. Así como la *substancia* aristotélica supone la materia, así el cuerpo organizado supone⁸²² el *cuerpo sin órganos*. Pero no hay que entender este supuesto *como una parte* del todo organizado, ni *como un estado anterior*⁸²³ del desarrollo o *como una etapa* más primitiva o menos evolucionada.

Bajo los afectos existe la realidad de cantidades intensivas, la materia que ha perdido toda extensión. Los afectos reenvían al CsO, como cuerpo o vida pura, onda nerviosa o fuerza vital, en tanto que él constituye un campo puramente intensivo, atravesado de

⁸¹⁷ Mora, A. S., “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos” en Citro, S. (coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2011, p. 225.

⁸¹⁸ Vigarello, G., *Historia de la belleza*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 66; citado por Mora, A. S., Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos, en Citro, S. (coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2011, p. 226.

⁸¹⁹ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, p. 59.

⁸²⁰ “Un cuerpo sin órganos es un cuerpo no organizado, como lo sería el cuerpo de un bebé, pura vitalidad poderosa que busca ampliar sus propias fuerzas: un cuerpo hecho de afectos, de intensidades, en el que se pueden encontrar umbrales, zonas, polos. *Un cuerpo como voluntad de poder*. El cuerpo sin órganos no es algo dado, es más bien un límite que tenemos que alcanzar, si queremos que la vida y el deseo fluyan. Hay que hacer que salten algunas cosas a través de las líneas de fuga, mediante procesos de desterritorialización. En algunos casos harán falta aliados para lograrlo. Por todo ello, porque es un proceso que se hace y se deshace, porque es un camino en el que también pueden surgir malos encuentros, solo pacientemente y con infinita prudencia podemos emprenderlo. El cuerpo sin órganos designa un uso del cuerpo” (Maite Larrauri, *El deseo según Gilles Deleuze*, Valencia, Editorial Tandem, 2000, p. 24. Énfasis nuestro).

⁸²¹ Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 119.

⁸²² “...Así como el mecánico supone una máquina social, el organismo *supone un cuerpo sin órganos*, definido por sus líneas, sus ejes y gradientes, todo un funcionamiento maquínico distinto tanto de las funciones orgánicas como de las relaciones mecánicas. El huevo no intenso, pero no materno, sino *contemporáneo* siempre de nuestra organización, *subyacente* a nuestro desarrollo” (Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 119. Énfasis nuestro).

⁸²³ Al estudiar la imagen-pulsión (cf. supra capítulo 3) Deleuze dice que las pulsiones remiten a un “mundo originario” que se corresponde con lo que aquí se llama CsO.

intensidades con su variación, sus gradientes y grados, sus umbrales de aparición o desaparición.⁸²⁴

El problema con el pensamiento occidental –dice Claire Colebrook en su libro sobre Deleuze- es que comienza en el ser [substancia o sujeto], al que entonces se imagina como actuando o moviéndose. Además, esto ha tendido a privilegiar al hombre como ser fundamental [sujeto]; es el hombre el que conoce o el sujeto que ve un mundo que cambia y se mueve. Deleuze, sin embargo, insiste en que toda la vida es un plano de devenir, y que la percepción de seres fijos - como el hombre - es un efecto del devenir. Para realmente pensar y encontrar la vida no tenemos que seguir viéndola en términos fijos e inmóviles. Esto quiere decir que el pensamiento mismo tiene que hacerse móvil y liberarse de los fundamentos fijos como el filósofo imagina a todo ser.⁸²⁵

Se supone que el psicoanálisis ha cambiado radicalmente nuestra concepción de la realidad al pensar novedosamente la vida psíquica desde lo inconsciente. Sin embargo, el psicoanálisis no ha dejado de pensar el deseo de manera *negativa y reactiva*.

Indudablemente –advierte Deleuze- caracterizar a estas fuerzas activas es más difícil. Ya que, por naturaleza, escapan a la conciencia: ‘La gran actividad principal es inconsciente’⁸²⁶. La conciencia expresa solamente la relación de algunas fuerzas reactivas con las fuerzas activas que las dominan. La conciencia es esencialmente reactiva⁸²⁷; por eso no sabemos lo que puede un cuerpo, de qué actividad es capaz⁸²⁸.

Las fuerzas reactivas son aquellas que parten de la evaluación de las limitaciones, de la conciencia de *lo que no se puede*. Por el contrario, las fuerzas activas experimentan lo que pueden sin partir del límite sino del exceso, del extremo de su potencia. De allí que Nietzsche sostenga que la conciencia sea *esencialmente reactiva*, mientras que el cuerpo expresa las fuerzas activas, las fuerzas dominantes. Cuerpo y actividad son, así, sinónimos. En consecuencia, sería un error interpretar el cuerpo reactivamente. Y es ése precisamente el error que Nina, la protagonista del film, ha cometido en su vida *hasta entonces*, siguiendo la tendencia desarrollada por su propia madre y por la mayor parte de los artistas del ballet. La conciencia reactiva piensa desde el límite, desde el ideal, desde el modelo. Como cuando se dice: ‘¡Se me hizo!’. ‘He realizado mi proyecto, mi ideal de vida’. Las fuerzas activas, en cambio, siempre realizan *algo inesperado*, algo que excede las expectativas, algo que supera los límites. El término que se utiliza en el film para referirse a las fuerzas reactivas es “control”. Thomas Leroy, el director artístico de la compañía, no deja de señalarlo: – ‘¡Let it go!’. – ‘Toda esa disciplina, ¿para qué?’.

Hay tres figuras en la película que expresan las fuerzas reactivas. En primer lugar, la figura materna, que no deja de controlarla, día y noche, en la casa y fuera de ella. Señala permanentemente el límite, lo que no se puede, la renuncia, la culpa: ‘Renuncié a mi carrera para tenerte’. El límite puesto de antemano llega hasta tal punto que decide que la hija no va a lograr soportar la presión del debut y llama para avisar que no va a asistir porque está enferma. ‘Es toda esta presión –dice-. Sabía que sería demasiado’. En segundo lugar, el ideal, el modelo, Beth MacIntyre (Winona Ryder). Thomas le advierte: ‘Todo lo que Beth hace viene de un impulso oscuro’. Sin embargo, no hay que confundir ese impulso con una fuerza activa, sino todo lo contrario. Beth se identificó con su propio ideal, lo puso como su propio límite y como una frontera

⁸²⁴ Mengue, Phillippe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008, p. 283.

⁸²⁵ Colebrook, C., *Gilles Deleuze*, London-New York, Routledge, 2002, pp. XX-XXI.

⁸²⁶ Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 227 [Citado por Deleuze].

⁸²⁷ Nietzsche, F., *La gaya ciencia*, 354 [Citado por Deleuze].

⁸²⁸ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, p. 62.

absoluta. Solo quiere conservar lo conquistado. Ya no es capaz de crear, de ir más allá. Beth es un límite para Nina. Al imitarla, reactiva sus propias fuerzas activas: se apropia de sus pertenencias, ocupa su camarín, la sucede en el estrellato. Pero, por eso mismo, no es capaz de desarrollar sus propias fuerzas, no es capaz de crear. En tercer lugar, pero no en último término, la misma Nina: el yo, la conciencia, la propia subjetividad. Para expresar estas fuerzas, el film duplica las imágenes de la protagonista pero, como ya se dijo, no hay que interpretar esto como la oposición entre el control y la trascendencia, entre la razón y la pasión, entre la imperturbabilidad y la seducción. No se trata de dos fuerzas *del mismo tipo*, aunque opuestas entre sí, sino de *dos tipos* de fuerzas. Las fuerzas reactivas son siempre dependientes: su acción es solo re-acción. Reacción a la historia materna, reacción a la provocación del maestro, reacción a la competencia, reacción al ideal, al modelo, a la disciplina, a la puesta de límites, a los obstáculos⁸²⁹.

En última instancia, Nina es su propio límite: ‘La única que está metida en tu camino eres tú [tu propio yo]’ –le dice Thomas. Ese *yo reactivo*, que parte del límite, presenta un aspecto completamente diferente desde dentro y desde la grieta que lo abre al exterior. Este último aspecto se representa en el film de dos maneras. Por un lado, mediante el juego de reflejos en los vidrios y en los espejos⁸³⁰. En este caso, la imagen de los otros adquiere el rostro de Nina o su propia imagen actúa autónomamente sin seguir los movimientos del cuerpo. Por otro lado, actúa en los sueños⁸³¹, encarnándose no solamente en su propia imagen sino en todas las imágenes al mismo tiempo. En los sueños, Nina es la totalidad de las fuerzas en relación. El yo como límite se expresa también en el cuerpo: lo vuelve reactivo. Los órganos resisten las mutaciones, reaccionan ante lo nuevo. El estómago rechaza el alimento; el diafragma no le deja respirar; las articulaciones se resienten; el organismo sufre⁸³².

Y lo que decimos de la conciencia –sigue Deleuze– debemos también decirlo de la memoria y del hábito. Aún más: debemos decirlo incluso de la nutrición, de la reproducción, de la conservación, de la adaptación. Son *funciones reactivas*, *especializaciones reactivas*, expresiones de tales o tales fuerzas reactivas^{833 834}.

⁸²⁹ “...Mientras en danza clásica la toma de conciencia del propio cuerpo se da más frecuentemente en relación con los momentos en que *éste es un obstáculo* (“cuando algo no me sale”, “cuando no puedo hacer algún movimiento”), en danza contemporánea el conocimiento del propio cuerpo se trabaja intencionalmente en las clases, dando como resultado la percepción de conocer y de tomar conciencia del cuerpo, de su funcionamiento y de sus posibilidades de movimiento. En suma, se explora desde el movimiento lo que el cuerpo es capaz de hacer” (Mora, A. S., “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos” en Citro, S. (coord.) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, p. 231. Énfasis nuestro).

⁸³⁰ Cf. Žižek, S., *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2000, capítulo 1.

⁸³¹ “Este tipo de desplazamiento retroactivo de los acontecimientos ‘reales’ hacia la ficción (el sueño) no es una ‘transacción’, un acto de conformismo ideológico; solo aparece como tal si sostenemos la oposición ideológica ingenua entre la ‘dura realidad’ y el ‘mundo onírico’. El énfasis cambia radicalmente en cuanto tomamos en cuenta que precisamente en los sueños, y solo en ellos, encontramos lo real de nuestro deseo. Nuestra realidad común cotidiana, la realidad del universo social en el cual asumimos nuestros roles de personas decentes y bondadosas, se convierte en una ilusión basada en una cierta represión, en pasar por alto lo real de nuestro deseo. Esta realidad social no es entonces más que una débil telaraña simbólica que la intrusión de lo real puede desgarrar en cualquier momento” (Žižek, S., *Mirando al sesgo*, p. 36).

⁸³² “*Yo os enseño el superhombre*. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho para superarlo? Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de sí mismos: ¿y queréis ser vosotros el reflujo de ese gran flujo y retroceder al animal más bien que superar al hombre?” (Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Prólogo, p. 3).

⁸³³ Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 43, 45, 187, 390 [Citado por Deleuze].

El cuerpo de Nina rechaza los alimentos prescritos por la disciplina, incluso aquellos que parecen transgredir la ley, como cuando la madre le ofrece un pastel para festejar su nombramiento en el papel de la reina cisne. La *vitalidad reactiva*⁸³⁵ apunta a la conservación, a la adaptación, a mantener lo logrado.

La actividad de las fuerzas necesariamente inconsciente, *esto es lo que hace del cuerpo algo superior a cualquier reacción*, y en particular a esta reacción del yo llamada conciencia: ‘Todo el fenómeno del cuerpo, desde el punto de vista intelectual, es tan superior a nuestra conciencia, a nuestro espíritu, a nuestras maneras conscientes de pensar, de sentir y de querer⁸³⁶, como el álgebra es superior a la tabla de multiplicar⁸³⁷. Las fuerzas activas del cuerpo, he aquí lo que hace del cuerpo un ‘sí mismo’ y lo que define a este ‘sí mismo’ como superior y sorprendente: ‘Un ser más poderoso, un sabio desconocido - que tiene por nombre ‘sí mismo’. Vive en tu cuerpo, *es tu cuerpo*⁸³⁸. (...) ‘¿Qué es lo que es activo? Tender al poder⁸³⁹. Apropiarse, apoderarse, subyugar, dominar, son los rasgos de la fuerza activa. Apropiarse quiere decir imponer formas, crear formas explotando las circunstancias^{840 841}’.

Las fuerzas activas no persiguen lo esperado, la conservación o la adaptación, sino lo superior, en el sentido de lo más alto, lo dominante, lo inesperado, lo que excede. No se trata de la sabiduría conocida sino desconocida, que no se deriva de lo que ya sabemos. Las fuerzas activas tienden al poder⁸⁴². No se trata de ser “el mejor” entre varios concursantes que compiten por un puesto o un lugar. Tal es el criterio de la mayoría de los miembros del ballet, con la (tal vez) sola excepción de Lily⁸⁴³ (interpretada por Mila Kunis), que parece expresar el exceso, lo exterior, la desmesura, la *hybris*.

⁸³⁴ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, p. 62.

⁸³⁵ El artículo de M. Montse publicado en una página dedicada a la información empresaria expresa muy bien esta perspectiva de las fuerzas reactivas: “Cuando el director artístico de la compañía de Nueva York, Thomas Leroy (Vincent Cassel) decide sustituir a Beth MacIntyre (Winona Ryder) por Nina para su nueva producción del Lago de los Cisnes, saltan todas las emociones. Envidias, recelos, ambición y un instinto salvaje de supervivencia se desata en una película que *no es más de un reflejo de lo que es la jornada laboral en muchas organizaciones*. También está Lily (Mila Kunis), una joven que se incorpora a la compañía. Llena de vida, seguridad y espontaneidad es el polo opuesto a Nina y la chispa que enciende *todos sus temores*: Fragilidad, ingenuidad, inseguridad y *mucho, mucho miedo al fracaso*. La joven teme fallar, pero más aún acabar como su madre”.

(<http://www.expansion.com/2011/03/01/empleo/opinion/1298979732.html> Énfasis nuestro)

⁸³⁶ Nótese que Nietzsche alude a la posibilidad y realidad de un sentir, querer y pensar inconcientes. [Nuestra nota]

⁸³⁷ Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 226 [Citado por Deleuze].

⁸³⁸ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, I, ‘De los despreciadores del cuerpo’ [Citado por Deleuze].

⁸³⁹ Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 43 [Citado por Deleuze].

⁸⁴⁰ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, 259 y Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 63 [Citado por Deleuze].

⁸⁴¹ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, p. 64.

⁸⁴² “Cuando las bailarinas y los bailarines bailan, sienten lo que deben sentir dentro de una determinada práctica, se construyen de la manera en que deben construirse. Pero también, muchas veces, *experimentan la sensación de poder* que da el manejo del propio cuerpo, sienten placer y libertad” (Mora, A. S., “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos”, p. 235. Énfasis nuestro).

⁸⁴³ Lily expresa la fractura del orden, irrumpiendo siempre como una distorsión, como el elemento que disturba. Ella viene del exterior (San Francisco) irrumpiendo en medio del ensayo precisamente cuando Nina trata de concentrarse y controlar el personaje del cisne negro. En otra oportunidad, cuando Nina está siendo presentada a los críticos, periodistas y empresarios, hace oír su risa burlona precisamente en el momento en que se demanda la atención para Nina. También irrumpe en la casa de Nina, cuando su madre redobla los esfuerzos para mantenerla bajo control, incitándola a salir, a tomar alcohol y consumir drogas, a bailar con desconocidos y a tener sexo.

El personaje que expresa las fuerzas activas con mayor claridad es, por supuesto, el *Master*⁸⁴⁴ (Maestro, pero también Amo) Thomas. Lo que hace y lo que dice activa y re-activa las fuerzas con las que se relaciona, en primer lugar, las de Nina. A veces se vale de la provocación, dado que no se sabe lo que puede un cuerpo. Por supuesto, sabemos algo de lo que puede: Nina puede interpretar a Odile, el personaje del cisne blanco, a la perfección, pero no se sabe si puede interpretar igualmente a Odette, el cisne negro. Así que Thomas provoca las fuerzas capaces de hacerlo, sabiendo que no debe obrar solo por reacción ni reactivamente. En una escena del film, después de despedir al resto de los bailarines, Thomas se queda a solas con Nina, provocándola. Ella reacciona, pero no toma la iniciativa. Al final del frustrado intento, le dice: ‘Este fui yo seduciéndote, cuando *tiene que ser al revés*’. A veces, Thomas parece desalentarse. Sin embargo, insiste. En otra escena, hace repetir una y otra vez el mismo movimiento. Ella se queja y le pregunta cuáles son las correcciones que hay que hacer. Él le reprocha que no deje de quejarse y cuando ella lo niega, le dice: ‘Puedes ser brillante, pero eres una cobarde’. Ella le pide disculpas y él se enoja aún más: ‘¡No, deja de decir eso! Es exactamente de lo que hablo. *Deja de ser tan débil*’, y hace repetir el movimiento una vez más. En lugar de activar sus fuerzas, Nina *solo reacciona*: pide disculpas, se muestra obediente, solicita órdenes, orientaciones. Pero, a pesar de esos resultados desalentadores, Thomas intuye que Nina puede hacerlo (‘Puedes ser brillante’) y persiste en su intento de activar las fuerzas afirmativas y creativas de la bailarina.

Volvamos por un momento a dos cuestiones en las que no nos detuvimos. Aronofsky dice que en el ballet “se intenta alcanzar *la perfección* a través del cuerpo”. Por supuesto, esta perspectiva se expresa varias veces a lo largo del film, hasta el final en que Nina exclama antes de morir: ‘Me sentí perfecta. (...) Fue perfecto’. Pero ¿qué se entiende por “perfección”? Se trata de un concepto que proviene de la tradición griega, para la cual lo natural tiende hacia su *realización plena* y también hacia *su límite y medida*. En sus lecciones en la Universidad de Berlín, Hegel enfatiza este impulso que atraviesa toda la cultura griega y que se expresa espléndidamente en el cultivo de los cuerpos antes que en sus esculturas. Es un concepto ajeno a la tradición cristiana que destaca por el contrario la finitud y la falta, características de lo humano. Sin embargo, el concepto griego no es adecuado aquí⁸⁴⁵. En primer lugar, porque el ballet no parece ser una formación plena del cuerpo sino una suerte de *deformación*. En segundo lugar, porque la desmesura, la ruptura de los límites, no puede ser considerada (desde la tradición griega) una perfección, y la transformación de Nina, su devenir-cisne, la transgresión de todos los lugares y de todas las identidades (hija, discípula, mujer, miembro de la compañía, primera figura, etc.) expresa mejor el contrario exacto de lo perfecto: lo monstruoso.

En el film hay un camino de transformación que *es inverso* al del *Lago de los cisnes*. En la obra de Chaikovski se parte de la degradación (la princesa convertida en

⁸⁴⁴ Es curioso que en las compañías de baile, en las escuelas de danza y también en las orquestas de música se siga utilizando el término *Master* para referirse a los profesores o directores, conservando el antiguo significado de Amo o Señor.

⁸⁴⁵ Tampoco es adecuado el concepto de perfección desarrollado en el siglo XVII contemporáneamente al “origen” del ballet clásico (en 1661 el rey francés Luis XIV funda la Real Academia de Música y Danza), tal como lo describe Ana S. Mora: “El ballet recrea una concepción predominantemente cartesiana, dualista, racionalista, sustancialista y mecanicista del cuerpo, que es entendido como un mecanismo, una máquina, que ocupa un lugar en el espacio-tiempo y que obedece a las leyes de la aritmética y la geometría. El cuerpo del bailarín o la bailarina, en este sentido, se entiende como una máquina capaz de bailar, un objeto posible de ser manipulado y adiestrado, frente a un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según un ideal de perfección” (Mora, A. S., “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos”, p. 225).

cisne por obra de la magia) para intentar recuperar la forma superior, humana, por mediación del amor verdadero. En la obra de Aronofsky se parte de la perfección (como intérprete) alcanzada por Nina *para devenir-cisne*. En el primer caso cabe hablar de perfección-deformación-degradación; en el segundo, no. Nina *no desea* recuperar una perfección perdida por efecto de las fuerzas oscuras de la magia, *sino crear* en su acción, en su imaginación y en su pensamiento una realidad diferente, más alta, a la que llama perfección. El deseo de Nina es devenir-cisne. No quiere alcanzar la perfección del cuerpo sino experimentar lo que el cuerpo puede⁸⁴⁶. No es la perfección de la técnica ni del control⁸⁴⁷. ‘La perfección no es solo control –dice Thomas-. Es también *perderse*. (...) *sorprender...*’. Ésta es la segunda cuestión que demanda un mayor detenimiento: ¿qué significa “devenir”?

Por lo general se identifica el devenir con el cambio, con la transformación. Nina “deviene cisne” significaría: “se convierte en cisne”. La substancia cambia de forma. Se trans-forma. Se de-forma. Se in-forma. Esta interpretación estaría avalada por el mismo Aronofsky cuando cita como referentes la leyenda del hombre lobo, *La mosca* o *El doble*. Se trataría, entonces, de describir una transformación (formación o deformación). Es el modelo del cambio substancial de Aristóteles: la semilla se transforma en árbol por obra de la naturaleza; el árbol se transforma en madero por obra del leñador; el madero se transforma en mesa por obra del carpintero. La “misma” materia adquiere diferentes “formas”. La descripción de estos procesos de transformación es la historia. Pero hay que distinguir el devenir y la historia.

Lo que la historia capta del acontecimiento –escribe Deleuze- son sus efectuaciones en estados de cosas, pero el acontecimiento, en su devenir, escapa a la historia. La historia no es la experimentación sino solamente el conjunto de condiciones (prácticamente negativas) que hacen posible experimentar algo que escapa a la historia. En un gran libro de filosofía, *Clio*, Péguy explicaba que hay dos maneras de considerar el acontecimiento: una consiste en recorrerlo en toda su longitud, registrando su efectuación en la historia, sus condicionamientos y su degradación en la historia; la otra consiste en elevarse hasta el acontecimiento, instalarse en él como en un devenir, rejuvenecer y envejecer en él al mismo tiempo, atravesar todos sus componentes o singularidades. El devenir no es la historia, la historia designa únicamente el conjunto de condiciones (por muy recientes que sean) de las que hay que desprenderse para ‘devenir’, es decir, para crear algo nuevo.⁸⁴⁸

Cisne negro no relata una historia sino que presenta un *acontecimiento* en su devenir. El conjunto de condiciones (las luchas de Nina con su madre, con el director, con las otras bailarinas e, incluso, consigo misma, con sus propias identidades anteriores) no hacen al acontecimiento en su devenir. Se limitan a registrar semejanzas y desemejanzas, formaciones y deformaciones. No se trata de una sucesión o de una continuidad. No se trata de un camino de ida o de vuelta (del humano al cisne o del cisne al humano). Se trata de un devenir cisne de Nina y de un devenir Nina del cisne. En el acontecimiento ir y venir, progresar y regresar, rejuvenecer y envejecer, se producen “al mismo tiempo”.

⁸⁴⁶ “Las experiencias que tienen lugar en el marco de estas representaciones en la danza contemporánea pueden sintetizarse en la intención, el esfuerzo y el placer por conocer y llevar más allá de los límites ‘lo que puede mi cuerpo’” (Mora, A. S., “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos”, p. 232).

⁸⁴⁷ “En el proceso de aprendizaje [del ballet] el cuerpo se trabaja por partes. [...] Tras las largas horas de práctica, esa técnica se va imprimiendo en los cuerpos. [...] Se considera deseable e incluso indispensable que se comience la formación desde la niñez, antes de que el cuerpo se endurezca, para optimizar su adaptación a la técnica. [...] En esta carrera, la presencia y la capacidad de superar el dolor y el cansancio tienen un lugar importante.” (Mora, A. S., “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos”, p. 226-227).

⁸⁴⁸ Deleuze, G., *Conversaciones. 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1992, p. 144.

El devenir-cisne consiste en “atravesar todos sus componentes o singularidades”, experimentar todo lo que el cuerpo puede, actuar su potencia hasta el extremo⁸⁴⁹.

El núcleo de un acontecimiento es el devenir⁸⁵⁰. No es aquello que le da origen (Nina como sujeto) ni tampoco aquello a lo que se llega (Nina como estrella reconocida, como finalidad⁸⁵¹ de todo el proceso⁸⁵²). El núcleo es el devenir: los actos que atraviesan todas las singularidades, las distintas luchas para desprenderse de las identidades que la atan a la historia (pasada, presente o futura, poco importa). Nina⁸⁵³ no designa a una persona, ni a un sujeto, ni a una esencia o substancia. Nina designa un *acontecimiento* en su devenir. *Un devenir-cisne*.

⁸⁴⁹ A. S. Mora advierte que se trata de un conocimiento del cuerpo y desde el cuerpo que no tiene que ver con el conocimiento de la razón o con la ciencia o la técnica: “El énfasis puesto en conocer el propio cuerpo viene junto con la sensación de conocer desde y con el cuerpo, ‘olvidándose de todo’, ‘silenciando la cabeza’, prestando atención a las energías del cuerpo puestas en movimiento. [...] Un modo de entrenamiento que se dirige al cuerpo sin pasar necesariamente por el pensamiento abstracto” (Mora, A. S., “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos”, pp. 232 y 233). Algo análogo es señalado en la película *El último Samurai* (2003), de Edward Zwick, cuando el soldado occidental está tratando de aprender la técnica de la lucha con el sable japonés (algo muy parecido a una danza) y uno de los observadores le aconseja: “No mind. Too much minds. No mind”.

⁸⁵⁰ “Escribir [o bailar] es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. (...) La escritura [o el baile] es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible. [...] Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población” (Deleuze, G., *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 11-12).

⁸⁵¹ No hay finalidad o teleología en el devenir. Por eso se expresan mejor con verbos en infinitivo: “Los verbos en infinitivo son devenires ilimitados” (Deleuze, G., *Conversaciones. 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1992, p. 74).

⁸⁵² “Los procesos son los devenires, los cuales no pueden juzgarse por los resultados que alcanzan, sino por las cualidades de su transcurso y por la potencia de su continuación: es el caso de los devenires-animales o de las individuaciones no subjetivas” (Deleuze, G., *Conversaciones. 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1992, pp. 232-233).

⁸⁵³ “El nombre propio no designa un sujeto, designa algo que ocurre cuando menos entre dos términos, que no son sujetos, sino agentes, elementos. Los nombres propios no son nombres de personas, son nombres de pueblos y de tribus, de faunas y de floras, de operaciones militares o de tifones, de colectivos, de sociedades anónimas y de oficinas de producción. (...) El escritor [o el artista] inventa agenciamientos a partir de agenciamientos que le han inventado, hace que una multiplicidad pase a formar parte de otra. Ahora bien, lo difícil es hacer conspirar todos los elementos de un conjunto no homogéneo, hacerlos funcionar juntos. Las estructuras están ligadas a condiciones de homogeneidad, los agenciamientos no. El agenciamiento es el co-funcionamiento, la “simpatía”, la simbiosis. Contad con mi simpatía. La simpatía no es un vago sentimiento de estima o de participación espiritual: al contrario, es el esfuerzo o la penetración de los cuerpos, odio o amor, porque el odio también es una mezcla, un cuerpo, porque el odio solo es bueno cuando se mezcla con lo que odia. Simpatía son los cuerpos que se aman o se odian, y que al hacerlo ponen poblaciones en juego en esos cuerpos o sobre ellos. Y los cuerpos pueden ser físicos, biológicos, psíquicos, sociales o verbales, pero siempre serán cuerpos o corpus. (...) Agenciar es estar en el medio, en la línea de encuentro de un mundo interior y con un mundo exterior. Estar en el medio. [...] Pero la simpatía no es nada, es un cuerpo a cuerpo, odiar lo que amenaza e infecta la vida, amar allí donde prolifera (ni prosperidad ni descendencia, proliferación...). No, dice Lawrence, usted no es el esquimalito que pasa, amarillo y grasiento, usted no tiene por qué identificarse con él, lo que sí es muy probable es que usted tenga algo que ver con él, algo que agenciar con él, un devenir esquimal que no consiste en hacerse el esquimal, en imitarlo, en identificarse con él o en asumirlo, sino en agenciar algo entre los dos. Y lo mismo puede decirse de los locos, de los drogadictos y de los alcohólicos” (Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, pp. 61-63). La obra de Chaikovski es todavía demasiado simple, porque opone y excluye el amor y el odio. No los comprende en su devenir.

Hay que evitar la tendencia a encajar el devenir en la historia. Por eso Deleuze sostiene que más bien pertenecen a la geografía⁸⁵⁴ (siempre y cuando se la piense dinámicamente: geografía del movimiento). No se trata de una geografía descriptiva, de un intento de *representar* lo dado. Se trata, más bien, de dibujar planos que no son imágenes a escala. Es como en la pintura no figurativa: no se trata de reflejar la imagen que se ve sino de hacer aparecer la realidad que no se ve. “No sabemos lo que un cuerpo puede...”

Los devenires son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos. (...) La abeja y la orquídea nos dan el ejemplo. La orquídea aparenta formar una imagen de abeja, pero de hecho hay un devenir-abeja de la orquídea un devenir-orquídea de la abeja, una doble captura, puesto que ‘lo que’ cada una deviene cambia tanto como ‘el que’ deviene. La abeja deviene una parte del aparato de reproducción de la orquídea, y la orquídea deviene en órgano sexual para la abeja. Un mismo y único devenir, un único bloque de devenir⁸⁵⁵.

El devenir-cisne de Nina y el devenir-Nina del cisne. Un encuentro de dos reinos heterogéneos. Para poder capturar el reino de los cisnes, Nina debe aventurarse en un movimiento de desintegración de sus propios componentes. No de sus partes, sino de sus relaciones. Progresivamente va “desterritorializando” las relaciones, les va dando una nueva dirección, cambia la aceleración, la intensidad, hasta que todo se precipita como en una pendiente. Al final tiene que desligarse de sí misma, incluso de aquellos elementos de sí que le permitieron trazar la línea de fuga y emprenderla. Tiene que deshacerse de la escalera por la que ascendió, como Hernán Cortés, debe quemar las naves que lo trasladaron. Lily fue esa nave que le permitió abandonar los territorios conocidos. Lily fue esa brecha, esa fractura en el sistema de relaciones. Por eso, el último combate es contra Lily: ella tiene que morir. Pero Lily no es más que la objetivación de su propia identidad estructurada, no es más que el conjunto de reglas/transgresiones que componen su realidad. La lucha contra Lily es, entonces, una lucha contra sí misma, contra un sistema que ha ido marcando con su sello cada uno de los rasgos que la identifican. Lily es la última relación-atadura que la liga al sistema. Sin embargo, como advierte Deleuze, “la fuga continúa siendo una operación ambigua. ¿Quién puede asegurarnos que en una línea de fuga no vamos a encontrar todo aquello de lo que huimos?”⁸⁵⁶ Es una lucha tensa y ambigua, porque al atacar al sistema, socava

⁸⁵⁴ “Los devenires pertenecen a la geografía, son orientaciones, direcciones, entradas y salidas” (Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 6).

⁸⁵⁵ Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, pp. 6-7. “Un encuentro quizá sea lo mismo que un devenir o que unas bodas. Encontramos personas, pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. Y aunque todas estas cosas tengan nombres propios, el nombre propio no designa ni a una persona ni a un sujeto. Designa un efecto, un zig-zag, algo que pasa o que sucede entre dos como bajo una diferencia de potencial: ‘efecto Compton’, ‘efecto Kelvin’. Es lo mismo que decíamos para los devenires: no es que un término devenga el otro, sino que cada uno encuentra al otro, un único devenir que no es común para los dos, puesto que nada tienen que ver el uno con el otro, sino que está entre los dos, que tiene su propia dirección, un bloque de devenir, una evolución a-paralela. Eso es precisamente la doble captura, la abeja Y la orquídea: nada que esté ni en una ni en otra, aunque pueda llegar a intercambiarse, a mezclarse, sino algo que está entre las dos, fuera de las dos, y que corre en otra dirección. Encontrar es hallar, capturar, robar, pero no hay método, tan solo una larga preparación” (Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 11). Una larga preparación de Nina para devenir cisne (toda su vida desde la niñez, e incluso antes, pues hay una preparación que se remonta a la madre de Nina); una larga preparación de Natalie Portman para devenir Nina (cinco horas diarias durante ocho meses). “Los devenires son actos que solo pueden estar contenidos en una vida y que solo pueden ser expresados en un estilo” (Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 7).

⁸⁵⁶ Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 47.

los fundamentos de su propia identidad. Nina “lleva las marcas de la dominación en su propia identidad”⁸⁵⁷ y no puede desligarse de ellas sin desintegrarse, sin destruirse.

¿Qué hacer –pregunta Deleuze– para que la línea de fuga no se confunda con un puro y simple movimiento de auto-destrucción, el alcoholismo de Fitzgerald, el desánimo de Lawrence, el suicidio de Virginia Woolf, el triste fin de Kerouac? La literatura⁸⁵⁸ angloamericana está atravesada por un oscuro proceso de demolición que arrastra consigo al escritor⁸⁵⁹.

¿Sucumbe Nina a este “oscuro proceso de demolición”? “¿Una muerte feliz?”⁸⁶⁰ ¿Es una muerte “sublime”⁸⁶¹? ¿Es el destino ineludible del narcisismo, que al confundir la imagen con la realidad, termina por ser destruido por ésta? ¿“Morir de éxito”⁸⁶²? ¿Elección forzada ante el dilema⁸⁶³? Son interpretaciones posibles/plausibles.

Deleuze advierte, sin embargo, que la tendencia a pensar en perspectiva “histórica” en lugar de devenir, nos induce a poner el acento en los orígenes y en los finales. El desafío es *pensar el medio*, los segmentos que se agregan a la línea quebrada. “Lo interesante es el medio”⁸⁶⁴, no el resultado ni el final. Lo interesante es el devenir. Deleuze dice de la literatura angloamericana lo que podría muy bien decirse del film de Aronofsky: “no cesa de presentar esas rupturas, esos personajes que crean su línea de fuga, que crean gracias a la línea de fuga. (...) En ellos todo es huida, devenir, paso, salto, demonio, relación con el exterior. Crean una nueva Tierra, pero es muy posible que el movimiento de la tierra sea la desterritorialización misma”⁸⁶⁵. Devenir-revolucionario.

⁸⁵⁷ Gorlier, J. C., “El constructivismo y el estudio de la protesta social” en *Cuadernos de Investigación de la Sociedad Filosófica Buenos Aires*, Número 4, Junio de 1998, p. 32. Cf. Žižek, S., 2001, p. 198.

⁸⁵⁸ Deleuze está particularizando el caso de la literatura y del escritor, pero lo mismo puede ser dicho de todas las artes, en nuestro caso, de la danza; en todos los casos, de la vida.

⁸⁵⁹ Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 48.

⁸⁶⁰ Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 48.

⁸⁶¹ Bardach Mitre, F., “Cisne negro: Sublime agonía” en <http://revista.escaner.cl/node/3247>

⁸⁶² Montse, M., “El cisne negro, morir de éxito”, en <http://www.expansion.com/2011/03/01/empleo/opinion/1298979732.html>

⁸⁶³ Las “salidas” posibles serían la adaptación/sumisión, la locura o la muerte. Es decir, la salida es imposible. Cualquier alternativa es una mala opción. Desde esta perspectiva, puede establecerse una analogía entre *Cisne negro* y *The Wall* de Alan Parker.

⁸⁶⁴ Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 48.

⁸⁶⁵ Deleuze, G.-Parnet, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980, pp. 45-46.

CAPÍTULO 8

CONCLUSIONES

En el proyecto de investigación desarrollado durante los años 2012 y 2013, en el que indagamos sobre la lectura que Deleuze hace de Spinoza y de Nietzsche, se fue produciendo un deslizamiento desde la ontología a la ética y de ésta hacia la estética. En ese contexto surgió la problemática que ocupó este proyecto de investigación desarrollado durante el bienio 2014-2015. En esa investigación anterior, decíamos: “El acontecimiento es el devenir que escapa a la historia, es la irrupción de lo intempestivo, es el tiempo de la creación, de lo nuevo. El problema de la ética nos enfrenta con el problema de la creación, que tradicionalmente es el ámbito propio de la estética. Este problema excede los objetivos planteados para este proyecto pero insinúa una dirección u orientación en la que podría ampliarse y profundizarse.”⁸⁶⁶ Éste es el lugar para plantear el problema de la creación y poner en cuestión el supuesto generalmente aceptado que asigna a la estética el problema de la creación. Es así que esta última investigación se enmarca en los avances que el pensamiento deleuziano ha aportado a la filosofía contemporánea, sobre todo en lo que los comentaristas han llamado la última etapa de la obra del filósofo francés, que se inicia con el trabajo sobre el pintor Francis Bacon (1981), adquiere mayor densidad con los dos tomos sobre cine (1983 y 1985) y concluye con su muerte (1995).

Dentro de este marco se cumplió el objetivo propuesto de delimitar el significado del concepto de acontecimiento tanto en el pensamiento de Gilles Deleuze como en los antecedentes del problema planteados por el pensamiento de Martin Heidegger, a fin de avanzar en una respuesta a la pregunta por la diferencia ontológica y los problemas de una ontología del devenir. Dichas indagaciones se realizaron en los dos primeros capítulos, cuyos resultados abrieron, según lo previsto en el proyecto original, un ámbito práctico y experimental en el que se hizo posible el desarrollo del significado en el estudio del pensamiento de las artes del cine (capítulos 3 y 4), del teatro (capítulo 5) y de la música (capítulo 6), así como en la aplicación al análisis de casos concretos en la pintura y en el cine (capítulo 7).

Estos desarrollos aportaron nueva luz a la comprensión del acontecimiento a través de las prácticas artísticas concretas, confirmando la tesis deleuziana que desmiente que la filosofía tenga algún privilegio o prioridad respecto a cualquier otra forma de pensamiento, como también, que todos los tipos de acontecimientos (las cosas, los seres, las imágenes, los conceptos) se hacen al nivel de la interferencia de muchas prácticas. No obstante, esta tesis no le quita nada a lo que es propio y esencial del pensamiento filosófico, desde cuya perspectiva se ha desarrollado esta investigación, el cual se distingue de un estudio artístico o una investigación científica y, por tanto, se vale de otros métodos y procedimientos. La teoría del cine o del arte no trata sobre el cine o sobre las artes sino sobre los conceptos, pero no solamente desde una perspectiva meramente teórica, formal o como condición de posibilidad, sino en su realidad práctica, efectiva y singular. Así, en el curso de esta investigación se han tomado las creaciones artísticas, los dichos y textos de los creadores, tanto como sus obras (películas, composiciones, obras literarias, pinturas) como productos del pensamiento y como materia conceptual.

En este marco, se ha procurado responder a las preguntas: ¿Qué es lo que da que pensar en las artes? ¿Cómo el arte piensa y expresa el problema del pensamiento y de la

⁸⁶⁶ Etcheagaray, R. et alia, *Op. Cit.*, 2013, p. 167.

filosofía? ¿Cuáles son los conceptos de una ontología del ser como devenir, como movimiento, como creación de lo nuevo? ¿Cómo podrían expresarse en imágenes cinematográficas estas ontologías? ¿En qué medida el cine como arte crea una nueva teoría del movimiento de lo real? ¿Hasta qué punto el arte da respuestas a los problemas de la ontología, concibiendo al ser como acontecimiento? ¿Qué es el acontecimiento? ¿Qué es el pensamiento del cine? ¿Se trata de otra forma de expresar los conceptos? ¿Puede un concepto expresarse en imágenes, en sonidos, en representaciones? ¿Puede la filosofía aplicarse al cine? ¿Puede el cine ser entendido como un ejemplo particular del concepto universal? Como se indicó en la presentación de la problemática a investigar, estas preguntas delimitan cuestiones que siguen estando enmarcadas dentro de la filosofía sin que la problemática se desvíe al terreno del arte o de la crítica de arte, pues no se trata de explicitar el mensaje del cine o de interpretarlo ni de agregar el punto de vista filosófico a lo que el arte expresa.

Los desarrollos de esta investigación han mostrado, según nuestra hipótesis inicial, nuevas respuestas provisionarias y tentativas a las preguntas: ¿Cómo sentir de otro modo? ¿Cómo percibir de otro modo? y ¿Cómo actuar de otro modo? Estas respuestas, además, han abierto nuevas preguntas en relación con la esfera política y social: ¿Cómo es posible que la expresión de nuevos modos o maneras de sentir y percibir proyecten en la acción nuevos modos de relacionarse, otros posibles modos de constituir y crear nuevas relaciones individuales y colectivas (nuevas maneras de vivir)? Estas preguntas señalan direcciones posibles para nuevos proyectos que permitan continuar los logros obtenidos por esta investigación.

¿Cuáles han sido los avances aportados por esta investigación?

En el capítulo 1 se han presentado los antecedentes de la conceptualización del acontecimiento en el pensamiento de Martin Heidegger. Dicha cuestión se enmarca en el intento de pensar al ser en cuanto tal y su diferencia con lo que es, por un camino que se propone sobrepasar los límites categoriales de la lógica de la identidad, del pensamiento como representación y de la razón como fundamento.

El concepto de *Ereignis*, del acontecimiento de apropiación, como movimiento del ser y el tiempo que se dona a los entes y al hombre pero que se retrae a sí mismo, señala un momento de ruptura con toda la tradición de la “metafísica” desde Platón hasta Hegel y Husserl. Mientras que esta tradición desde su inicio se ha desviado de la pregunta ontológica hacia la cuestión del ente fundamental, Heidegger insiste en que no se ha atendido a la diferencia como tal, a la diferencia “entre” ser y ente. Dicha diferencia es *lo abierto y lo que abre*.

Por pertenecer a este ámbito de lo abierto, el *acontecimiento* tiene que concebirse como una singularidad que ad-viene y que, por tanto, resulta imprevisto, ya que excede los límites de toda la lógica tradicional que se propone fundamentar a partir de un orden construido sobre la oposición disyuntiva. La singularidad del *acontecimiento* de(con)struye todo horizonte teleológico, impidiendo cualquier intento de totalización y de cierre sobre un fundamento último. Si el *acontecimiento* es imprevisible y no puede explicarse por las series causales, es porque genera o produce una novedad, una singularidad, que excede todo porqué, toda explicación o fundamentación última. El *acontecimiento* es así la irrupción de lo extraordinario cuyo carácter es la absoluta gratuidad. Este es el gran aporte del pensamiento heideggeriano a la comprensión e interpretación del sentido, para habitar el mundo e impedir, a la vez, la totalización del sentido. El acontecimiento refiere al desequilibrio radical que produce la aparición de la novedad. El acontecimiento es la inflexión en el tiempo que instaura una dimensión nueva y una *diferencia original*, abriendo inconmensurables posibilidades al porvenir.

El concepto de *acontecimiento*, como *Ereignis*, es decir, como preparación de un espacio y tiempo originarios, condujo a Heidegger a la dilucidación de la esencia es la sacralidad, entendida como el lugar que posibilita y anuncia la irrupción y el advenimiento de lo divino. Lo sagrado es entendido como la dimensión de despliegue y acercamiento del hombre con los dioses. De aquí que la propuesta de Heidegger conlleva el despliegue de una nueva actitud humana de contemplación y respeto hacia las dimensiones de lo real, como condición para la recuperación del sentimiento religioso y como preparación de un advenimiento de lo divino.

En el capítulo 2 se avanza en el intento de conceptualizar el acontecimiento siguiendo la lectura de Deleuze más allá de los resultados alcanzados por Heidegger. Se partió de una teoría de las fuerzas, según la cual la historia de una cosa, cualquiera que ésta sea, supone una sucesión de fuerzas que se apoderan de ella, la constituyen y coexisten en ella para apoderársela. Consecuentemente, en todo acontecimiento hay siempre una pluralidad de sentido, que implica una constelación. En una constelación, que incluye tanto las relaciones temporales como las espaciales, no es posible definir las leyes últimas que gobiernan el movimiento y las relaciones entre los elementos porque no se puede abarcar la totalidad y su comprensión es siempre incompleta y provisoria. Todo acontecimiento tiene múltiples sentidos porque el acontecimiento es el *sentido mismo* que diferencia activamente. El concepto de acontecimiento supone una *relación contingente* de las fuerzas en la historia, con lo cual Deleuze se distancia de interpretaciones deterministas y teleológicas en la tradición metafísica. Los acontecimientos no pueden explicarse en relación al curso del tiempo homogéneo y objetivo, puesto que se caracterizan por los efectos o múltiples sentidos que generan. Tampoco pueden justificarse por causas que permitan preverlos con anterioridad, sino que pueden resultar de situaciones mínimas, banales o imperceptibles que desestabilizan un sistema de fuerzas provocando un cambio en todas las relaciones y “aconteciendo” un sentido nuevo en un “sistema” abierto.

Siguiendo a Spinoza y a Nietzsche, el acontecimiento en Deleuze fusiona la potencia con el acto siendo, para decirlo como Jonathan Philippe, “el acto de ejercer la diferencia”. El acontecimiento es un sistema abierto, una constelación fuerzas desiguales que pueden ser interpretadas desde su diferencia cualitativa y desde su diferencia cuantitativa, aunque no se trata de dos formas contrapuestas de ordenar la realidad. La relación de oposición diferencial cualitativa de las fuerzas supone la diferencia de cantidad de potencia de las mismas. De este modo, un cuerpo es una relación de fuerzas diferentes. Los acontecimientos como sistemas de relaciones de fuerzas son flujos diferenciales de potencia que rechazan toda reducción conceptual, toda especificación o limitación categorial. Estas diferencias móviles potencian y crean lo diferente, en cuanto diferente. Así Deleuze sienta las bases de una nueva ontología de la diferencia y la inmanencia, donde lo diferente se relaciona con lo diferente sin que pueda ser reducido al fundamento en la identidad. Por el contrario, el puro movimiento diferencial de relaciones de fuerzas se multiplica al infinito, concibiendo la diferencia como pura positividad ajena a toda negación. Esta diferencia de fuerzas intensivas no puede ser definida desde una instancia exterior o trascendente, por lo que estamos en presencia de un “plano de inmanencia”. Este puro movimiento diferencial de las relaciones de fuerzas es anterior a la constitución de la subjetividad como también de la objetividad. Esta nueva ontología del acontecimiento y la diferencia muestra la imposibilidad de considerar al *cogito* en sentido cartesiano o a la conciencia, unificados en un yo. Desde este marco el yo aparece fragmentado o diluido, se divide a partir de las diferentes fuerzas intensivas que lo componen y/o descomponen a la vez que lo atraviesan.

Como ya se ha dicho, para Deleuze, la repetición del acontecimiento como diferencia inmanente es lo que le permite sostener la univocidad del ser: “una sola y misma voz para todo lo múltiple de mil vías, un solo y mismo océano para todas las gotas, un solo clamor de ser para todos los entes”.⁸⁶⁷ Una ontología del devenir, tal como se ha desarrollado hasta aquí, no acepta ningún privilegio en el orden ontológico ni en el gnoseológico. Ni una forma de pensar, de percibir, de sentir o de actuar, frente a otras; ni el sujeto frente al objeto; ni de un tipo de entes frente a otros; ni de un tipo de imágenes contra las demás. Siendo un pensamiento de la inmanencia, que niega el privilegio de algún principio (*arkhé*) exterior o superior a la vida, exterior o superior al ser y dado que todo ente es un modo de ser, todo ente es en el mismo sentido de ser, no puede sino afirmarse en una anarquía, en el sentido etimológico del término. Hay una anarquía de los entes en el ser. De aquí se deriva la ilegitimidad de cualquier desvalorización a priori, de cualquier rechazo por principio. Si hubiera que afirmar un principio, tendría que ser algo semejante al propuesto por Paul Feyerabend para la epistemología: “Todo vale”⁸⁶⁸.

En este punto, el curso de esta investigación dejó planteados algunos problemas en el orden ético, social y político, que sería interesante intentar resolver en indagaciones posteriores. Estos problemas se orientan por una pregunta básica: ¿cuáles son las consecuencias ético-políticas de una ontología del devenir y de la diferencia como la afirmada en el pensamiento deleuziano? Si no hay jerarquías en el orden ontológico, ¿cómo y de acuerdo a qué principio podría ordenarse la vida en común?

Los capítulos siguientes indagan en las consecuencias de esta concepción anti-jerárquica en la relación entre las formas de pensamiento filosófico y artístico. En primer lugar, los capítulos 3 y 4 bosquejan algunas relaciones con el pensamiento del cine, sin dejar de tener en cuenta que el ser es aquello de lo que se ocupan todas las formas de pensamiento y que el cine tiene que ser comprendido como una ontología presentada a través de las imágenes. El cine, como arte, piensa con imágenes: imágenes-percepciones, imágenes-afecciones, imágenes-acciones. Estos conceptos, sin embargo, no proceden *del cine*, sino de la filosofía de Bergson. Deleuze se ocupa del cine a partir de los conceptos creados por la filosofía, respondiendo al tipo de problemas que se plantea la filosofía, como ¿qué es la estética? ¿qué es el movimiento/tiempo? ¿qué son los signos? Los problemas de la filosofía son diferentes a los que se plantean en las artes y también a los que se plantean en las ciencias. La creación de conceptos es lo propio de la filosofía, mientras que lo propio del arte es la creación de un bloque de sensaciones, de perceptos y afectos. La filosofía se propone crear conceptos que permitan pensar el ser en devenir, el ser en movimiento y como movimiento, el ser y el tiempo, la diferencia como diferencia. Con este objeto, Bergson sostiene una ecuación fundamental: Ser = movimiento, con lo que se quiere asentar que el movimiento solo puede explicarse desde o a partir del movimiento.

Deleuze crea un concepto que permite pensar la realidad a partir de esta identidad bergsoniana. Tal es el concepto de la *imagen-movimiento*. Consecuentemente, “el universo es el conjunto ilimitado de las imágenes-movimiento”. La realidad es concebida como un universo de movimientos en interrelación, al que Deleuze llama “agenciamiento maquínico de imágenes-movimiento”. Esta conceptualización permite superar las aporías que, desde la antigüedad, han encerrado a las ontologías tradicionales, de las cuales se deriva que, si el Todo está dado, entonces lo nuevo no es posible y los cambios son meras apariencias o ilusiones. A partir de la ecuación

⁸⁶⁷ Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 389.

⁸⁶⁸ Cf. Feyerabend, Paul: *Contra el método*, traducción de Francisco Hernán, Barcelona, Editorial Planeta-Agostini, 1994.

bergsoniana se hace posible una metafísica idónea para pensar la realidad como movimiento y una filosofía capaz de pensar lo nuevo y la creación, pero curiosamente eso mismo es lo que ha hecho el pensamiento del cine desde el comienzo. El cine logra pensar el Todo abierto mediante el encuadre, el plano y el montaje. El plano actúa como la conciencia cinematográfica, extrayendo el movimiento puro de los móviles, mientras que el montaje extrae la imagen *del* tiempo.

El *agenciamiento maquínico* de imágenes-movimiento, es decir, la totalidad de las imágenes-movimientos en interrelación, genera una diversificación en la que pueden distinguirse tres tipos de imágenes-movimiento: 1) la imagen-percepción, 2) la imagen-acción y 3) la imagen-afección. A cada tipo de imagen-movimiento le corresponde un tipo de plano: 1) plano general (imagen-percepción), 2) plano medio (imagen-acción), y 3) primer plano (imagen-afección). El problema de la diferencia objetivo/subjetivo es el rasgo de la imagen-percepción. El pensamiento del cine logra extraer la movilidad pura del movimiento, posibilitando el pensamiento de la realidad como vibración, superando de esta manera las perspectivas substancialistas hegemónicas y alcanzando una nueva perspectiva que no es ni nominal ni real sino genética y diferencial.

El problema de la expresión del afecto es propio de la imagen-afección, por eso ésta se identifica con el rostro y el primer plano. En este punto del desarrollo del capítulo 3 se reencuentra el problema de la conceptualización del acontecimiento, como aquello que excede los estados de cosas y lo expresado en ellos. El acontecimiento es “irreductible a todo cumplimiento” o estado de cosas efectuado o realizado, sin que por ello tenga que ser concebido como parte de un orden trascendente, supra-histórico o eterno. Lo expresado en el estado de cosas son cualidades puras y potencialidades singulares. Así el pensamiento del cine avanzó sobre la conceptualización del acontecimiento concibiéndolo como un espacio cualesquiera, como una singularidad irreductible al estado de cosas dado. Este avance plantea nuevos problemas, como es el de la elevación del afecto a su potencialidad pura en la elección auténtica o verdadera. La elección “verdadera” es la que mantiene el estado de cosas abierto. Ya no se trata de un sistema cerrado, sino de un *espacio cualquiera idéntico a la potencia*, a la decisión una y otra vez renovada, que es lo que constituye el afecto.

Al procurar definir las imágenes-afección y explicar el pasaje a la acción, Deleuze encuentra un tipo de imágenes imprevisto en el marco de la ontología de Bergson. Se trata de las imágenes-pulsión, de la energía que se apodera de los pedazos. La naturaleza de la imagen-pulsión es arrancar, desgarrar, desarticular, despedazar. Su objeto es el “objeto parcial”, el pedazo, el trozo, la pieza cruda, el desecho, el fetiche. Su destino es apoderarse con astucia y con violencia *de todo lo que puede* en un medio dado. El mundo producido por las acciones presupone un mundo originario, pre-subjetivo, pre-ontológico. “Es un conjunto que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras y todas las pulsiones en una gran *pulsión de muerte*.” Kant, Hegel, Freud, Heidegger, Lacan y otros han intentado resolver (y a veces han retrocedido ante) este problema. En el pensamiento del cine, el concepto de repetición hará posible este tránsito del sistema cerrado a la producción de lo nuevo. Ello da lugar al ámbito propio de las imágenes-acción, que se define por las relaciones entre los medios y los comportamientos en todas sus variantes. Las fuerzas actuantes en el medio impactan sobre los personajes produciendo un desafío, al cual responde reaccionando y provocando una modificación del medio. Tal es el modelo de las imágenes-acción, cuya fórmula es S-A-S’ (o su variante, A-S-A’). Con ello se llega al límite de la imagen-movimiento, se evidencia su crisis y se manifiesta la necesidad de conceptualizar la imagen-tiempo.

En el capítulo 4 se abordó el problema del pensamiento del cine tal como aparece planteado en de *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, particularmente en el capítulo 7 donde Deleuze resume las adquisiciones de los dos tomos en torno de esta cuestión. El problema es llegar a una caracterización de la imagen clásica del pensamiento y, a partir de la crítica de dicha imagen, proponer una nueva. En ese capítulo se hace patente que el cine es un dispositivo que tiene mucho para aportar en esa empresa, de modo que el alcance de estos estudios excede por completo la problemática estética. En efecto, al analizar los tres momentos del pensamiento del cine (clásico, crisis y creación de la nueva imagen) se pudo ver que la nueva estética cinematográfica aparecida en la posguerra va de la mano de una nueva imagen del pensamiento. La exploración de las fuentes principales de Deleuze en este desarrollo mostró, al mismo tiempo, que este recorrido resulta en una aproximación al cine cuyas consecuencias permiten un abordaje tanto ético como político del llamado séptimo arte. Así, a la imagen clásica de un cine revolucionario (Eisenstein) Antonin Artaud respondió con una verdadera política del pensamiento, cuando aquel cine dialéctico ya no resultaba viable. La crisis de ese modelo sacó a la luz la necesidad de pensar lo impensado en el pensamiento y ya no la búsqueda de un saber claro y distinto. De allí debía surgir un cine que pusiera en imágenes la imposibilidad de pensar la fisura que al mismo tiempo hace posible el pensamiento. Con ello el poeta intentaba, como se vio, superar incluso las exploraciones del surrealismo, que se quedaban en lo onírico y que, por ende, aún pertenecen a la imagen clásica. La crisis de dicha imagen es de largo alcance y encuentra, para Deleuze, una primera salida creadora a partir de una ética de la creencia. En este punto, y quizás de manera sorprendente, el autor que sirve de guía es Kierkegaard, quien esboza a lo largo de toda su obra una ética de la elección y la creencia, que ya a mediados del siglo XIX se planteaba como una cierta ética de la resistencia. Al recuperar esta fuente, Deleuze propone pensar al cine, a su vez, como una apuesta existencial en el marco de un mundo en ruinas, después de la Segunda Guerra Mundial. Frente a la caída de todas las certezas, el cine moderno se alza como un modo de resistencia que muestra la posibilidad de nuevos modos de vida. Luego de este desarrollo quedan abiertas, para nosotros, varias líneas de investigación posibles, tanto del cine clásico como del cine moderno, en donde el análisis estético resultaría siempre inescindible del análisis de la estructura de pensamiento supuesta por cada obra. Y esa estructura de pensamiento lleva implícita una postura ética y política ante el mundo. Retomando el análisis kierkegaardiano, si el cine ha de filmar la creencia en el mundo, de lo que se trata es de preguntarse, frente a cada obra particular, qué modo de existencia implica. Esa pregunta sólo puede ser respondida en un doble frente que tenga en cuenta tanto la forma de expresión como la forma de contenido.

En resumen, el capítulo 4 se despliega en tres momentos, partiendo de la imagen clásica del pensamiento en Sergei Eisenstein, pasando por su crisis en el concepto de imperio de Antonin Artaud (rompiendo el modelo clásico basado en el saber, como con el modelo orgánico que une al hombre con el mundo), hasta un modelo de pensamiento basado en la creencia. Se trata entonces de tres figuras del pensamiento: el saber, el imperio y la creencia. A partir de aquí, la pregunta por el cine reconduce al pensamiento hacia la pregunta por la filosofía y el problema de las imágenes retorna hacia la cuestión de los conceptos.

En el capítulo 5 se indaga en el ámbito del pensamiento del teatro, cuya función es convertir una potencialidad en presente y actual. Toda realidad está atravesada por el poder y no puede sustraerse a sus efectos. El teatro no escapa a esta hegemonía, más que a través de la construcción de las minorías. El teatro es un ejercicio crítico del poder, que liga al artista a la potencia del devenir, haciendo tartamudear a la lengua. La

variación (o el “tartamudeo”) tiene que llegar más allá de la cultura establecida o pueblo normativizado, hacia la apertura y el devenir. Aquí se insinúa la función política del arte y del teatro, como potencialidad y como devenir de lo intempestivo. El teatro es una práctica del mostrar, del hacer ver y hacer sentir, sin quedar atrapado en los clichés dominantes. El teatro es un acontecimiento en el que el sujeto se desvanece ante la aparición de lo extraño, de lo extranjero, de lo otro, incluso dentro de lo normal, dentro de lo familiar, dentro de la propia lengua. El teatro como acontecimiento produce una conmoción productora, transformadora, positiva, creativa, incluso para los actores y para los espectadores, más allá de la representación y de la ficción.

En el desarrollo del capítulo 5 se ha puesto en evidencia la importancia de la función anti-representativa en tanto que otra representación resulta imposible. Se ha destacado también el valor de la escritura y de la conciencia minoritaria, que difiere y toma distancia como acontecimiento intempestivo de la representación de un conflicto. En tercer lugar, se ha resaltado la potencia de la actuación como acontecimiento actual, antes que el mero relato. En relación con esto último, se ha señalado que la distinción entre Historia y devenir está íntimamente vinculada con la concepción del teatro como poder o como potencia. Si bien el teatro está atravesado por el poder y le es inherente una posición ético-política, su acción no puede identificarse con el mismo poder que pretende criticar. De allí la importancia de la sustracción como actividad propia del teatro que no se trata de un resumen ni de un simple recorte de una obra sino de hacer patente lo que la obra posee como virtualidad. En cuarto lugar, se ha señalado que no solo hay escritura minoritaria, sino que también hay práctica minoritaria. Tal es la que rompe con las hegemonías y los saberes establecidos. La variación en teatro debe romper con algunos mitos históricamente legitimados por el poder. La variabilidad supone la superposición de acciones y relatos. Por eso el tiempo no puede ser concebido como Historia sino como devenir. La Historia ya está estructurada por la práctica mayoritaria. En ese sentido, el arte critica al poder, pero no puede constituirse sin contradicción en otro poder. Por eso, la conciencia minoritaria ubica al artista ligado a la potencia del devenir y no al poder. Hacer vacilar la lengua, hacerla tartamudear es precisamente un desvanecimiento del poder que había allí implícitamente. El teatro está atravesado por el poder, pero el ejercicio de sustracción y despojo lo ubican en una práctica minoritaria que rompe con la hegemonía de las lenguas mayoritarias. Las atrocidades y crueldades del hombre hacen imposible su representación, pero no imposibilitan toda escena. Para ello se trata de hacer elecciones que no reproduzcan el sistema. Finalmente, se ha mostrado que el teatro no es una práctica del ver o del espectáculo, sino del mostrar. Es una práctica de despojo, de acallar lo que hace obstáculo enquistado en los clichés culturales dominantes, y de mostrar la propia mirada invertida. En el acontecimiento teatral, a diferencia de la empatía, el sujeto no se reconoce, se desvanece porque aparece lo extraño, lo extraño en lo familiar, el extranjero que es en su propia lengua. Por ser hablante puede tchar el vacío. De allí la conmoción no emocionante sino transformante y productora, y de allí las variantes inesperadas no para los personajes de la escena sino para los propios actores, no para el público sino para espectadores evanescentes.

En el capítulo 6 se muestra cómo el arte del acontecimiento permite vislumbrar la posibilidad de una lógica armónica, nomadológica, descentrada, mutante, afirmadora de las disonancias. Una lógica tal fue preparada durante el período del Barroco y producida en los dos últimos siglos. Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche y Wagner, crearon nuevos conceptos para pensar los problemas abiertos por el pensamiento del Barroco, los cuales anuncian la caída del Sujeto, al mismo tiempo que el derrumbe del fundamento y de las filosofías substancialistas. Contra la música de

Wagner que termina por traicionar al pensamiento trágico y cobijarse bajo el amparo de las formas y del sujeto, Nietzsche intuye el inicio de algo nuevo en un *éthos* musical como el de Bizet, yendo hacia las *ecceidades*, hacia las combinaciones de intensidades, hacia “la relación diferencial entre velocidades o lentitudes, la fuga hacia el tiempo no-pulsado, flotante”. Este, en términos de Nietzsche, “inmoralismo” de la armonía, es decir, la certeza de que todo orden carece de un fundamento último, nos enfrenta con el riesgo inherente al acto creador. En el sexto capítulo se ha tematizado la relación entre la creación musical o artística y el poder: una *micro-física* de arte que al mismo tiempo es una *micro-política*. Los sentidos, la percepción, la memoria y la imaginación están investidos por los poderes. Todos los órganos son el objeto de un investimento colectivo jerarquizado, están codificados y sobre-codificados. En este capítulo, como en los anteriores, se ha hecho manifiesto un nuevo problema que sugiere una interesante orientación para investigaciones posteriores: la pregunta por la política o por las políticas. Más aún cuando el mismo Deleuze advierte que “la percepción, la semiótica, la práctica, la política, la teoría, siempre van unidas”. La tarea del arte es ante todo hacer visibles y audibles fuerzas o potencias (acontecimientos) que en sí mismas no lo son. La tarea del arte es producir nuevos mundos de posibles que vengan a de(cons)truir el plano de inmanencia del capital y, por tanto, los investimentos colectivos que fluyen por todo el *socius*, atrapando y reticulando los cuerpos y las potencias, para hacer *ver y oír* lo imposible, el Afuera, lo Abierto e intempestivo: el Acontecimiento. Pero nada de esto es posible sin que al mismo tiempo se creen nuevas formas de *praxis*, de organización de la acción artística, nuevas técnicas, nuevas relaciones, nuevos agenciamientos colectivos, nuevos modos de relación con los materiales, con las formas, con los colores, con los sonidos, con el montaje, etc. Si la esfera del arte está atrapada en toda una serie de “aparatos de captura”, habrá entonces que *devenir* “máquina de guerra”, devenir-menor, devenir-mujer, bárbaro, bastardo.

En el capítulo 7 se realizan “aplicaciones” de los conceptos filosóficos a la interpretación y comprensión de dos casos concretos en la pintura y en el cine. En la pintura, se toman como referencias las obras de Lucian Freud y Francis Bacon. En el cine, se pone como ejemplo el film *Black Swan* de Darren Aronofsky. En el caso de la pintura, la lectura se focaliza en los conceptos de *carne* y *animalidad*. En el caso del cine, se lee a la luz de los conceptos de *cuerpo sin órganos* y *devenir-animal*.

Freud y Bacon desarrollan una pintura que podría llamarse (des)figurativa, centrada en los cuerpos humanos, como vía de acceso a la animalidad y a la carne, es decir, a la condición humana contingente, sin fundamento último. La presentación de la carne en las pinturas es terriblemente perturbadora, porque quita la protección de la “piel”, del cliché, del orden exterior, para que se revelen los instintos y los deseos. “Pinto gente –dice Freud-, no por lo que quisieran ser, sino *por lo que son*”, en su verdadera presencia. Pero para ello hay atravesar la piel hasta la carne, hasta la animalidad, porque el conocimiento de los otros está completamente deformado por los clichés, por los modelos impuestos, por la ideología y por las maneras de mirar y de sentir normalizadas. En las pinturas se presentan cuerpos que han logrado vencer la falsificación de la piel y de la apariencia.

También la pintura de Bacon busca hacer manifiestas las fuerzas invisibles que aplastan a los cuerpos que vemos. No se trata de una pintura representativa. El hecho pictórico es la presentación de *la forma deformada*, que vuelve visibles a las fuerzas que no tienen forma, la carne, aquella forma que compartimos con los animales o con el resto de los hombres. La pintura *hacer sentir* por el color aquello que está en la ‘realidad’: la inquietud que está dentro de las Figuras, las fuerzas que las fuerzan. En el fondo se trata de llevar esas fuerzas hasta el límite.

Esto mismo es lo que muestra el caso del cine. El film de Aronofsky experimenta con las fuerzas llevándolas hasta el límite para saber lo que puede un cuerpo. Precisamente, el concepto de *cuerpo sin órganos* se refiere a las fuerzas que impulsan a la vida hasta el extremo de lo que puede. “Eso es el deseo” –dice Deleuze. El cuerpo sin órganos es la vida pura, onda nerviosa, fuerza vital.

El esfuerzo principal de la película consiste en distinguir el cuerpo sin órganos del cuerpo representado, del cuerpo substancial, del cuerpo racional. Este último se expresa en la triple referencia a la madre, al modelo y al yo. Es el cuerpo que resiste las mutaciones y sufre. “Son funciones reactivas, especializaciones reactivas, expresiones de tales o tales fuerzas reactivas”: vitalidad reactiva. A estas fuerzas del control, del límite, de la represión, se opone la actividad. Las figuras que expresan esta actividad son principalmente dos: Thomas, el director de la compañía, y la misma Nina en su deseo, en su devenir-cisne. Lo que buscan las fuerzas activas no es alcanzar la “perfección” del cuerpo sino experimentar “lo que el cuerpo puede”. Por eso, *Cisne negro* no relata una historia, sino que presenta un *acontecimiento* en su devenir. Se trata de un devenir cisne de Nina y de un devenir Nina del cisne. El devenir-cisne consiste en “atravesar todos sus componentes o singularidades”, experimentar todo lo que el cuerpo puede, actuar su potencia hasta el extremo. El núcleo de un acontecimiento es el devenir y Nina designa un *acontecimiento* en su devenir. *Un devenir-cisne*.

En este punto se logra dar una respuesta a las preguntas que orientaron esta investigación: ¿cómo sentir de otro modo? ¿cómo percibir de otro modo? Al mismo tiempo, se acentúa la problemática contenida en la tercera pregunta planteada en la introducción: ¿cómo actuar de otro modo? Esta última pregunta señala el camino que habrá de seguir la investigación futura, centralizada en la esfera práctica, en el ámbito de la ética y la política.

Estos resultados también aportan nueva luz sobre el problema de la verdad, sobre qué pueden decir las artes y la estética respecto de la verdad y sobre cómo puede el pensamiento ocuparse de lo singular, del acontecimiento. Esta investigación, además, profundizó la relación entre la filosofía y las artes del cine, el teatro, la música y la pintura, apuntando a la construcción de una lógica de la sensación que no se limita al plano estético, sino que se despliega igualmente en el orden ontológico, ético y político. Se trató tender un puente *entre* conceptos filosóficos y ontológicos y los *perceptos* y afectos artísticos.

Esta investigación se inserta en el centro de los debates de la filosofía contemporánea sobre la estetización de la existencia y sobre la experimentación en nuevas formas de sensibilidad, evidenciando la relevancia de estos resultados que muestran formas de sentir, percibir y vivir de otro modo. En el ámbito filosófico y conceptual se ha hecho un aporte valioso al avanzar en la conceptualización adecuada de los acontecimientos y de la diferencia ontológica tanto como en una definición más precisa de algunos conceptos distintivos del marco deleuziano como imagen-movimiento, devenir, arte menor o cuerpo sin órganos. En esa medida aporta experiencias y conceptos que permitirán reorientar las prácticas de la enseñanza, la investigación y la extensión universitarias.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- AA.VV. *La música*, Estudios Nietzsche. Revista de la Sociedad Española de estudios sobre F. Nietzsche, Número 2, Universidad de Málaga, Año 2002.
- Adkins, B., *Death and Desire in Hegel, Heidegger and Deleuze*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Arístides Quintiliano, *Sobre la música*, traducción de L. Colomer y B. Gil, Madrid, Gredos, 1996.
- Aristóxeno, Hefestión, Ptolomeo, *Harmónica-Rítmica. Métrica griega. Harmónica*, traducción de F. J. Pérez Cartagena, J. Urrea Méndez y P. Redondo Reyes, Madrid, Gredos, 2009.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- Artaud, Antonin, *El arte y la muerte / Otros escritos*, traducción de Victor Goldstein, Buenos Aires, Caja Negra, 2005.
- Artaud, Antonin, *El cine*, traducción de Antonio Eceiza, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Aumont, J., *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Badiou, Alain, *Deleuze. "El clamor del ser"*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- Badiou, Alain, *El cine como experimentación filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Siglo XXI, Buenos Aires, 1997.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de M. Monteforte Toledo, México, F.C.E., 1992.
- Bergson, Henri, *La energía espiritual*, traducción de P. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2012.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art*, New York, McGraw-Hill: 2008.
- Boundas, Constantin, "Gilles Deleuze and the Problem of Freedom", en Holland, E., Smith, D., Stivale, Ch. (ed.) *Gilles Deleuze. Image and Text*, London-New York, Continuum, 2009.
- Capelle-Dumont, Philippe, *Filosofía y teología en el pensamiento de Martin Heidegger*, FCE, México, 2012.
- Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, Londres-Nueva York, Routledge, 2002b.
- Colebrook, Claire, *Understanding Deleuze*, Australia, Allen & Unwin, 2002.
- Colman, Felicity, *Deleuze and Cinema: The film concepts*, Oxford-New York, Berg, 2011.
- Cragolini, M., *Derrida, un pensador del resto*, La Cebra, Buenos Aires, 2007.
- Delacroix, Eugène, "Diario" en *El arte romántico*, traducción de A. Bignami, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1972.
- Delacroix, Eugène, *Metafísica y Belleza*, traducción de P. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2010.
- DeLanda, Manuel, *A New Philosophy of Society*, New York, Continuum, 2006.
- Deleuze, Gilles – Bene, C., *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- Deleuze, Gilles, "Entrevista con Toni Negri", reproducida en el Magazín dominical de El Espectador, N° 511, 7/2/93, de Bogotá, Colombia.
- 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, *Conversaciones. 1972-1990*, traducción de José Luis Pardo, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1992.
- Deleuze, Gilles, *Cours Vincennes - 17/05/1983*, versión en español en www.webdeleuze.com
- Deleuze, Gilles, *Derrames entre capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2013.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, traducción de M. S. Delpy y H. Beccaecece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975 – 1995)*, traducción de José Luis Pardo, Pre-textos, Valencia, 2007.
- Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, segunda edición revisada, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2009.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, París, La Différence, 1984.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: lógica de la sensación*, traducción de Ernesto Hernández, Revista “Sé cauto”, Edición digital.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Rizoma*, Pre-textos, Valencia, 2003.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1971.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, Madrid, Arena Libros, 2000.
- Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2007.
- Deleuze, Gilles, *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Muchnik Editoriales, 1999.
- Deleuze, Gilles, *Spinoza y el problema de la expresión*, traducción de Horst Vogel, Barcelona, Atajos, 1999.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix, *Kafka, por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1978.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1988.
- Deleuze, Gilles-Parnet, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 1980.
- Descartes, René, *Compendio de música*, traducción de P. Flores y C. Gallardo, Madrid, Tecnos, 2001.
- Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, traducción de C. García Gual, Madrid, España, 2007.
- Dosse, François, *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, Buenos Aires, FCE, 2009.
- Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *Los filósofos presocráticos I*, Madrid, Gredos, 2000.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, traducción de María Luisa Puga, México D.F., Siglo XXI, 2003.
- Etchegaray, Ricardo, et alia, Informe final de la investigación *La rebelión de los cuerpos*, Buenos Aires, Unlam, 2011.

- Etchegaray, Ricardo, *Sujeto de la política y política de sujeción*, Buenos Aires, Unlam-Prometeo, 2014.
- Feyerabend, Paul: *Contra el método*, traducción de Francisco Hernán, Barcelona, Editorial Planeta-Agostini, 1994.
- Gallego, Fernando, “Prefacio a un libro necesario”, en Mengue, P., *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2008.
- Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, traducción de M. Latorre, Barcelona, Barral, 1974.
- Grotowski, J. *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 1994.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, traducción de F. Gómez, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.
- Guattari, Félix, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- Heidegger, Martin, *¿Qué significa pensar?*, traducción de Raúl Gabás, Trotta, Madrid, 2005.
- Heidegger, Martin, “La esencia del fundamento”, en *Hitos*, Alianza, Madrid, 2000.
- Heidegger, Martin, *Aportes a la Filosofía. Acerca del Evento*, Biblos, Buenos Aires, 2003.
- Heidegger, Martin, *Conceptos fundamentales*, Alianza, Madrid, 1990.
- Heidegger, Martin, *Identität und Differenz*, Gesamtausgabe 11, Vittorio Klostermann, Frankfurt an Main, 2006. Utilizamos y citamos a lo largo del texto la edición bilingüe de *Identidad y Diferencia*, Traducción de H. Cortés y A. Leyte, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Heidegger, Martin, *Tiempo y Ser*, Madrid, Tecnos, 2006.
- Heidegger, Martin; *Nietzsche II*, Destino, Madrid, 2000.
- Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, traducción de A. P. Jiménez, Madrid, Gredos, 2000.
- Hobbes, Thomas, *Tratado sobre el hombre*, traducción de J. Rodríguez Feo, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008.
- Holland, E., Smith, D., Stivale, Ch., (Ed), *Gilles Deleuze: Image and Text*, London-New York, Continuum, 2009.
- Kantor, T. *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1987.
- Khalifa, Jean, *Introduction to the philosophy of Gilles Deleuze*, London-New York, Continuum, 1999.
- Kierkegaard, Soren, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, Madrid, Trotta, 2007.
- Kierkegaard, Soren, *Temor y temblor*, traducción de Jaime Grinberg, Losada, Buenos Aires, 2004.
- Kirk, Raven & Schofield, *Los filósofos presocráticos*, traducción de J. García Fernández, Madrid, Gredos, 1999.
- Klee, Paul, *Teoría del arte moderno*, traducción de P. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2008.
- Kundera, Milan, “El gesto brutal del pintor”, en *Bacon. Retratos y autorretratos*, Madrid, Editorial Debate, 1996.
- La Mettrie, J. O., *El hombre máquina*, traducción de Cappelletti, Buenos Aires, Eudeba, 1961.
- Lacalle, Charol, *David Lynch. Terciopelo azul. Estudio crítico*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Lacan, J., *La Angustia*, Seminario X, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Lacan, J., *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Seminario XI, Buenos Aires, Paidós, 1999
- Leen De Bolle (Ed.), *Deleuze and Psychoanalysis. Philosophical Essays on Deleuze's Debate with Psychoanalysis*, Leuven (Belgium), Leuven University Press, 2010.

- Leibniz, G. W., “Sobre el Destino” (ca. año 1690-97); en *Escritos filosóficos*, traducción de R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso, Buenos Aires, Charcas, 1982.
- Leibniz, G. W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, traducción de J. Echeverría Ezponda, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- Locke, John, *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (traducción de C. Mellizo), Buenos Aires, Alianza, 1993.
- Lynch, David, *Catching the Big fish*, USA, Penguin, 2007.
- Martin-Jones, David, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- McGowan, Todd, *The impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press: 2007.
- Mengue, Phillipe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2008.
- Merlau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Meyerhold, V. *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986.
- Navarro Casabona, Alberto, “Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze”, Ed. Tirant lo Blanch, 2001.
- Nietzsche, Friedrich W., *La ciencia Jovial*, Monte Avila, Caracas, 1990.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, traducción de A. Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 1993.
- Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen IV*, traducción de M. Parmeggiani, Madrid, Trotta, 2012.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo, o cómo se llega a ser lo que se es*, traducción de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1985.
- Nietzsche, Friedrich, *El Anticristo, maldición sobre el cristianismo*, traducción de A. Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 1996.
- Nietzsche, Friedrich, *Escritos contra Wagner*, traducción de J. B. Llinares, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 1997.
- Pardo, José Luis, *Cuerpo sin órganos: El gesto filosófico de Gilles Deleuze. Clases del Curso de verano PEI Obert, julio de 2010, organizado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona*. En: <http://www.filosofia.net/materiales/cogitos/cez7.html>
- Pardo, José Luis, *Deleuze, violentar el pensamiento*, Editorial Cíncel, Madrid, 1990.
- Philippe, Jonathan, “Nietzsche and Spinoza: new personae in a new plane of thought”, en Khalifa, Jean, *Introduction to the philosophy of Gilles Deleuze*, London-New York, Continuum, 1999.
- Picotti, Dina, *Heidegger: el otro comienzo del pensar y las exigencias de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Editorial Quádrata, 2010.
- Platón, *Banquete*, traducción de M. Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 1993.
- Platón, *Fedón*, traducción de C. Eggers Lan, Buenos Aires, Eudeba, 1983.
- Platón, *Filebo*, traducción de M. A. Durán, Madrid, Gredos.
- Platón, *Ión*, traducción de J. M. Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2004.
- Platón, *Leyes*, traducción de J. M. Pabón y M.F. Galiano, Madrid, Alianza, 2002.
- Platón, *República*, traducción de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992.
- Platón, *Timeo*, traducción de F. Lisi, Madrid, Gredos, 1992.
- Poratti, Armando, *El pensamiento antiguo y su sombra*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- Porter, Robert, *Deleuze and Guattari: Aesthetics and Politics*, Cardiff, University of Wales Press, 2009.
- Rancière, Jacques, *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Clave Intelectual, 2012.

- Rancière, Jacques, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.
- Rorty, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Ross, David, *Teoría de las Ideas de Platón*, (traducción de J. L. Díez, Madrid, Cátedra, 1986.
- Rousseau, Jean-Jacques, “Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres”, en *Del Contrato Social. Discursos*, traducción de M. Armiño, Madrid, Alianza, 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Escritos sobre música*, traducción de A. Ferrer y M. Hamerlinck, Valencia, Universitat de València, 2007.
- San Agustín, *Confesiones*, traducción de A. Custodio Vega, Madrid. B.A.C., 1951.
- Schérer, René, *Miradas sobre Deleuze*, Buenos Aires, Cactus, 2012.
- Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre Música*, traducción de C. A. Ferez; Gorla, Buenos Aires, 2003.
- Smith, D., “Deleuze, Hegel, and the post-Kantian tradition”, *Philosophy Today*; 2000; 44, Research Library, pp. 119-131.
- Smith, D., “La teoría de la sensación de Deleuze: superando el dualismo kantiano”, en Patton, Paul, *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1996.
- Spinoza, Baruch, *Epistolario*, traducción de de O. Cohan, Buenos Aires, Proyectos editoriales, 1988.
- Spinoza, Baruch, *Ética, demostrada según el orden geométrico*, México-Buenos Aires, Stirner, Max, *El Único y su propiedad*, traducción de J. R. Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2004.
- Thoburn, Nicholas, *Deleuze, Marx and Politics*, London, Routledge, 2003.
- Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, traducción de V. Goldstein, Buenos Aires, Goncourt, 1976.
- Vighi, F.-Feldner, H., *Žižek. Beyond Foucault*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.
- Wagner, Richard, *La poesía y la música en el drama del futuro*, traducción de I. T. M. de Brugger, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- Žižek, Slavoj, *¿Goza tu síntoma!*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.
- Žižek, Slavoj, *Acontecimiento*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2014.
- Žižek, Slavoj, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Žižek, Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's 'Lost Highway'*, Washington, University of Washington Press: 2000.
- Zourabichvili, François, *El vocabulario de Deleuze*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires, Atuel, 2007.

FILMOGRAFÍA:

- De Palma, Brian (Dir.), *Body Double*; USA, Columbia Pictures: 1984.
- Herzog, Werner (Dir.), *Encounters at the End of the World*; U.S.A., Discovery Films, 2007.
- Herzog, Werner (Dir.), *Fata Morgana*; Alemania, W. H. Filmproduktion, 1971.
- Hitchcock, Alfred (Dir.), *Vertigo*; USA, Paramount Pictures: 1958.
- Lynch, David (Dir.), *Blue Velvet*, USA, MGM, 1986.
- Lynch, David (Dir.), *Dune*, USA, Universal Studios, 1984.
- Lynch, David (Dir.), *Wild at Heart*, USA, PolyGram Filmed Entertainment: 1990.
- Lynch, David y Frost, Mark (Prod.), *Twin Peaks*, USA, ABC Network, 1990-1991.
- Maddin, Guy (Dir.), *The Saddest Music in the World*, Canada, Rhombus Media: 2003.
- Ridley Scott (Dir.), *Blade Runner*, USA, Warner, 1984.

Rohmer, Éric (Dir.), *Le rayon vert*, Francia, Les Films du Losange, 1986.
Tarkovski, Andrei (Dir.), *Stalker*; Soviet Union, Kinostudiya Mosfilm: 1979.

ARTÍCULOS EN REVISTAS:

- Akerman, M., “Algunos aspectos grotescos de la imaginería de Francis Bacon” en <http://knol.google.com/k/aspectos-grotescos-del-arte-de-bacon#referencias>
- Akerman, M., “El juego de Bacon” en: <http://knol.google.com/k/el-juego-de-bacon#>
- Albiac, G., “La carne de los predadores”, en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-03-2010/abc/Opinion/la-carne-de-los-predadores_1149030601.html
- Bargach-Mitre, F., “El cisne negro: sublime agonía” en Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias, <http://revista.escaner.cl/node/3247>
- Bonin, P., “Lucian Freud: la pintura como carne”, en: http://www.conspiratio.com.mx/conspiratio/?page_id=736
- Ciancio, María Belén, “Entre films, trance y filosofía: Gilles Deleuze y el nuevo cine latinoamericano”, *Secuencias: Revista de Historia de Cine*, 31: 4 (2010), 49-62. Print. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/13898/65087_3.pdf?sequence=1
- David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Londres: Thames & Hudson, 1993.
- de Toro, Alfonso, “Arte, literatura y teatro menor postmoderno: Borges y Pavlovsky”, en: http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Arte_Literatura_Teatro%20menor.pdf
- Di Maggio, N., “Lucien Freud: la pintura devenida carne”, en: <https://sites.google.com/a/voces.com.uy/web/cultura-1/lucienfreudlapinturadevenidacarneporelsondimaggio>
- Díez Álvarez, J., “Lucian Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura” en *Arte, individuo y sociedad*, No. 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid. 1995.
- Dipaola, Esteban, “Creencia y Pensamiento: Ética y práctica del cine en la filosofía de Gilles Deleuze”, en: <http://www.lafuga.cl/creencia-y-pensamiento/318>
- Dipaola, Esteban, “Las formas políticas del cine Argentino: Montajes, Disrupciones y Estéticas de una Tradición”, *AISTHESIS* N° 48 (2010): 128-140, ISSN 0558-3939, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, en: <http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n48/art08.pdf>
- Dries, Manuel, *David Lynch's 'Lost Highway'. Perpetual mystery or Visual Philosophy*. Online Essay: 1999. <http://www.davidlynch.de/mdries.pdf>
- Esperón, J. P., “Metafísica y post-filosofía en el pensamiento de Martin Heidegger”, en *RIHUMSO*. Revista de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales dependiente del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza, San Justo, Buenos Aires, Año II, número 4, 2013.
- Esperón, J. P., “Metafísica y religión. Caminos hacia un replanteamiento de la cuestión de lo divino a partir de las filosofías de Heidegger y Nietzsche”, en *HORIZONTES FILOSÓFICOS*. Revista de Filosofía, Humanidades y Ciencias Sociales, Editada por las áreas “Epistemología” y “Problemáticas especiales de la filosofía: el lenguaje”, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina. Año 2, número 2, 2012.
- Francis Bacon. Pintor. Una entrevista <http://www.tijeretazos.net/Alexanderplatz/Bacon/Bacon001.htm>
- García, T., Entrevista a Darren Arnofsky, director de *Cisne negro*: “El lago de los cisnes es la historia de un hombre lobo”, Venecia, 18/2/2011, en: http://www.elpais.com/articulo/cine/lago/cisnes/historia/hombre/lobo/elpepuculcin/20110218elpepicin_2/Tes

Gelos, N., “Lucien Freud: la intensa historia del artista vivo más caro de la historia”, en: <http://edant.clarin.com/diario/2008/05/19/sociedad/s-03201.htm>

Gómez Pardo, R., “Deleuze o ‘Devenir Deleuze’. Introducción crítica a su pensamiento”, *Ideas y Valores*, vol. 60, núm. 145, abril, 2011, pp. 131-149, Universidad Nacional de Colombia, Colombia, en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=80918571006>

Gómez, Marisa, “Imagen y Cuerpo en Gilles Deleuze” en: <http://interartive.org/2010/07/imagen-cuerpo-deleuze/>

Gómez, Marisa, “Imagen y Cuerpo en Gilles Deleuze”, en: <http://interartive.org/2010/07/imagen-cuerpo-deleuze/>

Herzogenrath, Bernd, “On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology”, en la Revista *Other Voices. The e-Journal of Cultural Criticism*, Nro. 1.3 (1999). ISSN: 1094-2254. www.othersvoices.org/1.3/bh/highway.html

Honorato Crespo, Paula, “Sensación y pintura en Deleuze”, en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100019&lng=es&nrm=iso&tlng=es

Jaquet, Chantal, “Deleuze y su lectura conjunta de Spinoza y Nietzsche”, en *Instantes y Azares-Escrituras Nietzscheanas*, números 4-5, año VII, Buenos Aires, 2007.

Jimenez Cruz, Sergio, “Diferencia y repetición en la ontología cinematográfica de Gilles Deleuze”, en: <http://www.filosofia.net/materiales/pdf23/CDM29.pdf>

Jimenez Cruz, Sergio, “Diferencia y repetición en la ontología cinematográfica de Gilles Deleuze”, en: <http://www.filosofia.net/materiales/pdf23/CDM29.pdf>

Landaeta, P., “El pulso del cuerpo en la pintura de Bacon” en <http://cristianmujica.blogspot.com/>

Martínez, F. J., “Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 23 (marzo 2009), en: <http://www.revistadefilosofia.org>.

Ordóñez Díaz, Leonardo, “Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuzeana”, *Revista latinoamericana de filosofía*, volumen 37, número 1, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, mayo 2011, en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-3532011000100005&script=sci_arttext

Ordóñez Díaz, Leonardo, “Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuzeana”, *Revista latinoamericana de filosofía*, vol. 37, N° 1, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, mayo 2011, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-73532011000100005&script=sci_arttext

Quiñonero, J. P., “El misterio de los desnudos de Lucien Freud”, en: <http://abcblogs.abc.es/pasajes/2010/3/9/misterio-los-desnudos-lucien-freud/>

Roche, David, “The Death of the Subject in David Lynch’s ‘Lost Highway’ and ‘Mulholland Drive’”, en la Revista *E-rea. Revue électronique d’études sur le monde Anglophone*, Nro. 2.2 (2004). ISSN: 1638-1718, en: <http://erea.revues.org/432>

Santiesteban, Luis Cesar, “Heidegger y Vattimo: intérpretes de Nietzsche”, en *Diánoia*, volumen LIV, número 63, revista de la UNAM, México, 2009.

Vásquez Rocca, A., “Lucian Freud: tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico”, en: <http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Por-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>

Vazquez Rocca, Adolfo, “[La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze; Tensiones entre cine y filosofía](http://authorarchive.blogspot.com.ar/2008/09/gilles-deleuze-teora-de-la-imagen.html)”, en: <http://authorarchive.blogspot.com.ar/2008/09/gilles-deleuze-teora-de-la-imagen.html>

Vázquez Rocca, Adolfo, “[La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze. Tensiones entre cine y filosofía](http://authorarchive.blogspot.com.ar/2008/09/gilles-deleuze-teora-de-la-imagen.html)”, en: <http://authorarchive.blogspot.com.ar/2008/09/gilles-deleuze-teora-de-la-imagen.html>

Yabkowski, Nuria - Dipaola, Esteban, “Para una epistemología materialista: filosofía y arte en Adorno y Deleuze”, en: <http://www.redalyc.org/pdf/836/83625847003.pdf>

PRODUCCIÓN FILOSÓFICO-CIENTÍFICA LIGADA A LA INVESTIGACIÓN

ARTÍCULOS EN REVISTAS CIENTÍFICAS

* Esperón, J. P. (2014), Más allá del fundamento y la verdad. La inmanencia, en *AISTHESIS*, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas dependiente del Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile, Año XXVII, número 54, primer semestre 2014. Pág. 11-38. ISSN 0568-3939, E-ISSN 0718-7181. Disponible también en: <http://estetica.uc.cl/publicaciones/revista-aisthesis>

* Esperón, J. P. (2014), Sorprendente el poder del cuerpo. Deleuze y su interpretación de Nietzsche y Spinoza, en *PHILOSOPHIA*, Revista del Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, Año LXXIV, número 74/1, primer semestre 2014. Pág. 39-54. ISSN 2313-9528. Disponible también en: <http://revistas.ffyl.uncu.edu.ar/ojs/index.php/philosophia/index>

* Esperón, J. P. (2014), El acontecimiento y la diferencia en la filosofía de Gilles Deleuze, en *NUEVO PENSAMIENTO. Revista de filosofía*, dependiente del instituto de investigaciones filosóficas de la facultad de filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel, Bs. As. Año IV, Volumen 4, 2014, Pág. 286-314. ISSN 1853-7596. Disponible en: <http://www.editorialabiertaia.com/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento>

* Esperón, J. P. (2014), Deleuze y la muerte de la sustancia, en *EL ARCO Y LA LIRA. Tensiones y Debates Filosóficos*, dependiente de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, Bs. As., Año II, Volumen 2, 2014. Pág. 93-100. ISSN 2344-9292. Disponible en: <http://www.revistaarcoylira.com.ar/revista.html>

* Esperón, J. P. (2014), Elementos para plantear y repensar el problema de la diferencia a partir del entrecruzamiento de las filosofías de Heidegger y Deleuze, en *HORIZONTES FILOSÓFICOS*. Revista de Filosofía, Humanidades y Ciencias Sociales, Editada por las áreas “Epistemología” y “Problemáticas especiales de la filosofía: el lenguaje”, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina. Año 4, número 4, 2014. Pág. 141-156. ISSN 2250-5180. Disponible también en: <http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/horizontes/article/view/715>

* Esperón, J. P. (2015), El acontecimiento, la diferencia y lo sagrado en la filosofía de Heidegger, en *DIFFERENZ*, Revista Internacional de Estudios Heideggerianos y sus derivas Contemporáneas, editada por el Centro de Estudios Heideggerianos de Sevilla y el Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla, Sevilla, España. Número 1, julio 2015, pp. 15-31. ISSN: 2386-4877. Disponible en: <http://institucional.us.es/differenz/uploads/differenz/numero-1/esperon.pdf>

* Esperón, J. P. (2015), El ser y lo divino en el pensamiento de Martin Heidegger, en *STROMATA*. Revista de Filosofía y Teología, dependiente de las Facultades de Filosofía y Teología de la Universidad Del Salvador, área San Miguel, Bs. As. Año LXXI, N° 2, 2015, Pág. 100-122. AG ISSN 0049-2353.

* Esperón, J. P. (2015), Una ontología de la diferencia. Acuerdos y desacuerdos entre las filosofías de Heidegger y Deleuze, en *NUEVO PENSAMIENTO. Revista de filosofía*, dependiente del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel, Bs. As. Año V, Volumen 6, 2015, pp. 43-58. ISSN 1853-7596. Disponible en: <http://www.editorialabiertaia.com/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento>

- * Esperón, J. P. (2016), Heidegger, Deleuze y la diferencia. Aportes para pensar la irrupción de la novedad, en AISTHESIS, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas dependiente del Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile, Año XXVII, número 57, primer semestre 2016. Pág. 11-38. ISSN 0568-3939, E-ISSN 0718-7181. Disponible también en: <http://estetica.uc.cl/publicaciones/revista-aisthesis>
- * Etchegaray, R., La filosofía política de Gilles Deleuze, *Nuevo Pensamiento*, Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, Área San Miguel, Año 2, Volumen 3, Septiembre de 2013, en: <http://www.facultades-smiguel.org.ar/maximo/numeros/0002/1.%20Ricardo%20Etchegaray.%20LA%20FILOSOFIA%20POLITICA%20DE%20GILLES%20DELEUZE.pdf>, ISSN 1853-7596.
- * Etchegaray, R., La filosofía política de Jacques Rancière, *Nuevo Pensamiento*, Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, Área San Miguel, Volumen 4, Número 4, Septiembre de 2014, en: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/article/view/60> ISSN 1853-7596.
- * Etchegaray, R., Deleuze y el pensamiento de la sensación, *Nuevo Pensamiento*, Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, Área San Miguel, Volumen 5, Número 5, Junio de 2015, en: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/article/view/86>
- * Mc Namara, R., Del caballero de la fe al devenir-imperceptible: derivas del mito de Abraham entre Kierkegaard y Deleuze. *Areté. Revista de filosofía*, Vol. 27, nro. 2 (2015), Dto. de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, ISSN: 1016-913X (v. impresa); 2223-3741 (v. en línea). Aceptado (en prensa).
- * Mc Namara, R., De espectros, memorias y visiones. Aproximación al cine de Jonathan Perel, *Revista iberoamericana*, volumen 81, número 251, abril-junio 2015, University of Pittsburgh, ISSN 2154-4794, pp. 483-502.
- * Mc Namara, R. (en co-autoría con Natalia Taccetta). *Doc On-line. Revista digital de cinema documentário*, nro. 17, marzo 2015. ISSN 1646 477X.
- * Mc Namara, R., Debord con (y más allá de) Deleuze. La batalla entre la palabra y la imagen visual como clave para pensar un cine vanguardista. *Revista Paralaje*, Nro. 11, 2014, Chile, ISSN 0718-670.
- * Mc Namara, R., El pensamiento en los pliegues. Acerca de La subjetivación: curso sobre Foucault III, de Gilles Deleuze, en *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*. Año I, nro. 2, 2015, ISSN 2451-6910. En prensa.
- * Mc Namara, R., El arte del retrato. Acerca El poder: curso sobre Foucault II de Gilles Deleuze, en *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*. Año I, Nro. 1, 2015, ISSN 2451-6910.

LIBROS

- * Scannone, J. C., Walton, R., Esperón, J. P., editores (2014), *TRASCENDENCIA Y SOBREABUNDANCIA. Fenomenología de la Religión y Filosofía Primera*, Editorial BIBLOS, Bs. As., 2015. ISBN 978-987-691-276-1.
- * Esperón, J. P. (2015), *Nietzsche, ¿Filósofo Metafísico? Diálogo entre Nietzsche y Heidegger en torno a pensar lo dionisíaco y el Ereignis como Zwischen: movimiento*,

apertura y diferencia. Acabamiento de la metafísica y tránsito hacia otro modo del pensar. Editorial UNLaM-Prometeo, Buenos Aires, 2015. ISBN 978-987-380-629-2.

* Etchegaray, R., *El sujeto de la política y el sentido de la historia en el pensamiento de J. W. Cooke*, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador, 2013. ISBN 978-950-592-169-0. 176 páginas.

* Etchegaray, R., *Sujeto de la política y política de sujeción. El resurgimiento de la política en el pensamiento de los comienzos del siglo XXI*, Buenos Aires, UNLaM – Prometeo Libros, 2014, ISBN 978-987-1635-96-2, 346 páginas.

CAPÍTULOS DE LIBROS

* Esperón, J. P., Etchegaray, R., Gallafent, R., (2014), “La formación filosófica como herramienta indispensable para el ejercicio profesional. Una posición optimista en la reconstrucción del binomio educación y trabajo”, De Felippis, I., y Breccia, S., (comp.), *La ruptura del binomio perfecto. Educación y trabajo*, Editorial Prometeo-Unlam, San Justo, 2014, pág. 97-104, ISBN 978-987-1635-80-1.

* Scannone, J. C., Walton, R., Esperón, J. P., (2014), “Presentación: Fenomenología de la Religión y Filosofía Primera”; Scannone, J. C., Walton, R., Esperón, J. P., editores (2015), en *TRASCENDENCIA Y SOBREABUNDANCIA. Fenomenología de la Religión y Filosofía Primera*, editorial BIBLOS, Bs. As., 2015, pág. 11-21. ISBN 978-987-691-276-1.

* Esperón, J. P., (2014), “Fenómeno religioso y nihilismo: delimitación onto-teo-lógica de la metafísica y apertura de nuevos horizontes para una originaria vinculación con lo divino en las filosofías de Heidegger y Nietzsche”, Scannone, J. C., Walton, R., Esperón, J. P. (editores), en *TRASCENDENCIA Y SOBREABUNDANCIA. Fenomenología de la Religión y Filosofía Primera*, editorial BIBLOS, Bs. As., 2015, pág. 49-71. ISBN 978-987-691-276-1.

* Esperón, J. P., Etchegaray, R. (2015), “La rebelión de los cuerpos: el modelo moderno del cuerpo y su proyección en el pensamiento contemporáneo”, Comp. Losada, I., Galzerano, A., en *Investigaciones 2009-2014. Antecedentes y Perspectivas II*, Editorial: Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM, 2015, pág. 250-255. ISBN: 978-987-3806-25-4.

* Esperón, J. P., Etchegaray, R. (2015), “Una filosofía intempestiva: la novedad de la interpretación deleuziana de Spinoza y Nietzsche”, Comp. Losada, I., Galzerano, A., en *Investigaciones 2009-2014. Antecedentes y Perspectivas II*, Editorial: Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM, 2015, pág. 256-261. ISBN: 978-987-3806-25-4.

* Esperón, J. P. (2016), “El problema del fundamento, la verdad y sus límites en la tradición filosófica occidental a partir de la lectura heideggeriana”, Jorge Alfredo Roetti y Rodrigo Moro (compiladores), *El fundamento y sus límites*, Universidad de Oxford-Universidad de Lille, Chile, pp. 123-151. En prensa.

* Etchegaray, R. – Esperon, J. P.- Gallafent, R., “La formación filosófica como hermenéutica indispensable para el ejercicio profesional. Una posición optimista en la reconstrucción del binomio Educación y Trabajo”, en: de Felippis, I. - Breccia, S. (comp.), *La ruptura del binomio perfecto. Educación y trabajo*, Buenos Aires, UNLaM-Prometeo, 2014, pp. 97-104. ISBN 978-987-1635-80-1.

* Mc Namara, R., - “El anti-cine de Guy Debord”, en Fleisner P. y Lucero G.: *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, Prometeo, Buenos Aires, 2015.

- * Mc Namara, R., - “El devenir de las civilizaciones en el pensamiento de Toynbee y su relación con la ontología deleuziana”, en Ferreyra J. y Soich M. (eds.): *Deleuze y las fuentes de su filosofía*, La almohada, Buenos Aires, ISBN 978-987-33-5624-7, 2014.
- * Romano, A., “Las marcas del amo”, en: *Racismo, genocidios, memorias y justicia*, Buenos Aires, Patria Grande, 2015. ISBN 978-950-546-244-5.
- * Mc Namara, R., - “La oreja y el rostro. Sobre tres filmes de David Lynch”, en Gutiérrez E. (comp.): *Aproximaciones a una ontología del cine*, Prometeo, Buenos Aires, 2016 (en prensa).
- * Mc Namara, R., - “Léon Selme y el problema de la entropía en el capítulo quinto de *Diferencia y repetición*”, en Kretschel V. y Osswald A. (eds.): *Deleuze y las fuentes de su filosofía II*, RAGJIF Ediciones, Buenos Aires, 2015 (en prensa).
- * Esperón, Juan Pablo, “Más allá del fundamento y la verdad. El devenir y la inmanencia”, en: Esperón, Juan Pablo - Etchegaray, Ricardo - Chicolino, Martín – Romano, Augusto, *Pensar con Deleuze. Pensar de otro modo la realidad, la acción, la creación y el deseo*, UNLaM, en prensa.
- * Etchegaray, Ricardo, “Deleuze como lector de Spinoza”, en: Esperón, Juan Pablo - Etchegaray, Ricardo - Chicolino, Martín – Romano, Augusto, *Pensar con Deleuze. Pensar de otro modo la realidad, la acción, la creación y el deseo*, UNLaM, en prensa.
- * Chicolino, Martín, “‘Somos música pura’. Esbozos para tres lógicas armónicas”, en: Esperón, Juan Pablo - Etchegaray, Ricardo - Chicolino, Martín – Romano, Augusto, *Pensar con Deleuze. Pensar de otro modo la realidad, la acción, la creación y el deseo*, UNLaM, en prensa.
- * Romano, Augusto, “La repetición en Deleuze y en Lacan”, en: Esperón, Juan Pablo - Etchegaray, Ricardo - Chicolino, Martín – Romano, Augusto, *Pensar con Deleuze. Pensar de otro modo la realidad, la acción, la creación y el deseo*, UNLaM, en prensa.

ACTAS EN CONGRESOS

- * Mc Namara, R., “Historias en litigio. Sobre *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera” (en co-autoría con Laura Galazzi). *Actas del VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Memoria. Verdad. Justicia. Debates y políticas de memoria en Argentina*. Edición en CD.
- * Mc Namara, R., - “Cartografías de la memoria en el cine argentino reciente”. Actas del XVI Congreso Redcom “Nuevas configuraciones de la cultura en lenguajes, representaciones y relatos”. ISBN 978-950-721-457-8.

EXPOSICIONES EN CONGRESOS, JORNADAS, SIMPOSIOS Y PANELES DE ÍNDOLE CIENTÍFICO

- * Esperón, J. P., Nombre de la reunión científica: “I Jornada de Investigación Interdepartamental: 25 años de desarrollo e innovación en el conocimiento”. Tipo de reunión científica: Jornada Nacional. Lugar de la reunión: Universidad Nacional de La Matanza. Año de la reunión: 15 de septiembre de 2014. Tipo de participación: Expositor. Nombre de la ponencia: “Deleuze y la diferencia: la novedad de la interpretación deleuziana de Spinoza y Nietzsche”.
- * Esperón, J. P., Nombre de la reunión científica: “I Jornada de Investigación Interdepartamental: 25 años de desarrollo e innovación en el conocimiento”. Tipo de reunión científica: Jornada Nacional. Lugar de la reunión: Universidad Nacional de La Matanza. Año de la reunión: 15 de septiembre de 2014. Tipo de participación:

Expositor. Nombre de la ponencia: “Acontecimiento y creatividad en la filosofía de Gilles Deleuze”.

* Esperón, J. P., Nombre de la reunión científica: “II Jornada de Investigación Interdepartamental”. Tipo de reunión científica: Jornada Nacional. Lugar de la reunión: Universidad Nacional de La Matanza. Año de la reunión: 28 de noviembre de 2014. Tipo de participación: Expositor. Nombre de la ponencia: “El aprendizaje de los conceptos como inclusión”.

* Esperón, J. P., Nombre de la reunión científica: “III Simposio Internacional UNLaM de Teoría y Filosofía Política: ¿Qué es la Ilustración?, Relecturas de la Modernidad”. Tipo de reunión científica: Simposio Internacional. Lugar de la reunión: Universidad Nacional de La Matanza. Año de la reunión: 27-28 de noviembre de 2014. Tipo de participación: Expositor. Nombre de la ponencia: “Deleuze lector de Spinoza: contra la hegemonía de la razón ilustrada”.

* Etchegaray, R., 03/12/13: Expositor en la “III Jornada Internacional de Investigación y Transferencia”, “Planteos y Expectativas a los Desafíos del Siglo XXI” llevada a cabo por el Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza.

* Etchegaray, R., 03/12/13: Coordinador en la “III Jornada Internacional de Investigación y Transferencia”, “Planteos y Expectativas a los Desafíos del Siglo XXI” llevada a cabo por el Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza.

* Etchegaray, R., 15/09/2014: Expositor sobre los proyectos de investigación: Una filosofía intempestiva: la novedad de la interpretación deleuziana de Spinoza y Nietzsche, Acontecimiento y creatividad en la filosofía de Gilles Deleuze y El aprendizaje de los conceptos como inclusión, en la 1ª. Jornada de investigación interdepartamental “25 años de Desarrollo e Innovación en el Conocimiento”, organizada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de La Matanza.

* Etchegaray, R., 15/09/2014: Coordinador de la Mesa N° 15 correspondiente a la línea temática Perspectivas Filosóficas durante el desarrollo de la 1ª. Jornada de investigación interdepartamental “25 años de Desarrollo e Innovación en el Conocimiento”, organizada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de La Matanza.

* Etchegaray, R., 15/09/2014: Expositor en el Panel de Cierre: “Las miradas de investigación. Perspectivas epistemológicas, históricas y sociales” en el marco de la 1ª. Jornada de investigación interdepartamental “25 años de Desarrollo e Innovación en el Conocimiento”, organizada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de La Matanza.

* Etchegaray, R., 27/11/2014: Expositor: “Ni Kant ni Foucault. La verdadera Ilustración es Hollywood”, en el III Simposio Internacional UNLaM de Teoría y Filosofía Política.

* Mc Namara, R., “La imagen-mónada en el cine de David Lynch”, participación en el Taller: “Aproximaciones a una ontología del cine” en el marco de las *IV Jornadas de Estudiantes de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires*, realizadas del 26 al 30 de octubre de 2015. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

* Mc Namara, R., - “Historias en litigio. Sobre *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera” (en co-autoría con Laura Galazzi). *VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Memoria. Verdad. Justicia. Debates y políticas de memoria en Argentina*. Organización: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Expositor. Septiembre 2015.

- * Mc Namara, R., - “Entropía y buen sentido” en el Simposio “Deleuze y las fuentes de su filosofía”. XVII Congreso AFRA (Santa Fe, 2015). Organización: Asociación Filosófica Argentina (AFRA) y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Expositor. Agosto 2015.
- * Mc Namara, R., - “El devenir de las civilizaciones en el pensamiento de Toynbee y su relación con la ontología deleuziana” en las *I Jornadas de Filosofía del Departamento de Filosofía*. Organización: Dto. de Filosofía de la FFyL de la UBA. Expositor. Noviembre 2014.
- * Mc Namara, R., - “Acontecimiento y creatividad en la filosofía de Gilles Deleuze. Un nuevo modo de sentir y percibir” en I Jornada de Investigación Interdepartamental “25° Años de Desarrollo e Innovación en el conocimiento Universidad Nacional de La Matanza”. Expositor. Septiembre 2014.
- * Mc Namara, R., - “Cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002-2012). Una investigación filosófica acerca del cine argentino contemporáneo como pensamiento de las transformaciones socio-culturales” en I Jornada de Investigación Interdepartamental “25° Años de Desarrollo e Innovación en el conocimiento Universidad Nacional de La Matanza”. Expositor. Septiembre 2014.
- * Mc Namara, R., - “Cartografías de la memoria en el cine argentino reciente” en el XVI Congreso Redcom “*Nuevas configuraciones de la cultura en lenguajes, representaciones y relatos*”. Organización: Dto. de Humanidades y Cs. Sociales, UNLaM. Expositor. Agosto 2014.
- * Romano, A., Expositor en I Jornadas Nacionales de Filosofía del Departamento de Filosofía UBA 28 nov. 2014 Trabajo: “Deseo de reconocimiento y ética de la hiancia”.

FORMACIÓN DE RECURSOS HUMANOS

Rafael Mc Namara es doctorando en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Formación de los integrantes del equipo de investigación no categorizados en el programa: Profesores Rafael Mc Namara, Augusto Romano y Martín Chicolino.

Primer cuatrimestre de 2013, Dictado del Seminario-taller multidisciplinario de investigación “Aprendiendo con Deleuze”, 90 horas, en el marco de la Secretaría Académica de la Universidad Nacional de La Matanza, dirigido al conjunto de la comunidad universitaria, dirigido por los Profesores Ricardo Etchegaray y Juan Pablo Esperón.