

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLAS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA “DR. SAMUEL RAMOS”

HACIA LAS POTENCIAS DE LO FALSO.

DELEUZE Y LA FILOSOFÍA.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN

FILOSOFÍA

PRESENTA

YARELL SHARY DÍAZ MORA

ASESOR

LIC. CARLOS ALBERTO BUSTAMANTE PENILLA

MORELIA, MICHOACÁN

JUNIO DE 2011

Índice

Introducción.....	3
I. Crítica a la imagen del pensamiento con base en ocho postulados que representan una historia del pensamiento.....	12
II. Rizoma, de la crítica a la experimentación: de una imagen del mundo hacia una experimentación de pensamiento genuino.....	31
III. Las potencias de lo falso: presentes imposibles y pasados no necesariamente verdaderos (lo real, lo actual/ virtual, los nuevos regímenes de imágenes, el tiempo y un ejemplo).....	47
Conclusión. La filosofía como un sistema abierto que incluye nuevos regímenes de signos, una nueva lectura del tiempo e imágenes más vastas.....	80
Bibliografía.....	87

INTRODUCCIÓN

Evidentemente, como todas, la filosofía de Deleuze será siempre menos de lo que le exigimos o esperamos de ella, pero también, y al mismo tiempo, mucho más de lo que le concedemos o decimos a su respecto.

Eduardo Pellejero,

Deleuze y la redefinición de la filosofía

¿Por qué la relación entre cine y filosofía en Deleuze? Esto es, ¿por qué un filósofo como Deleuze escribe dos libros sobre cine? Es posible que Deleuze considerase que a partir de un caso singular, como una película, fuese posible plantear todo un pensamiento filosófico, siendo esos casos la posibilidad también de nuevas maneras de filosofar. Estas maneras ya no serían principios generadores de conocimiento que van de lo más grande a lo más pequeño, como a la manera filosófica tradicional con principios de los que todo deriva. Estos datos o signos o- mejor dicho- singularidades escapan del dominio de lo supuesto, de lo representado, de lo reconocido, y van más allá de un sistema cerrado, además de que a partir de estos acontecimientos la filosofía, incluyendo el caso del cine, ya no se fundamentan en una imagen como modelo, sino que son lanzados más allá de su determinación como una manifestación crítica y experimental en contra de la supuesta imagen del pensamiento.

En Deleuze la filosofía ya no sólo se encarga de principios, o de conceptos universales, sino que pasa a ser un problema que fuerza a pensar porque, como

escribe Eduardo Pellejero en su libro *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, el pensamiento no es posible más que si se nos obliga a ir donde se ejercen las fuerzas que hacen del pensamiento algo activo y afirmativo; y no se llega ahí por medio del método, sino sólo a partir de un proceso de aprendizaje vital.¹ Así el propósito de la obra deleuziana es iniciar una variación en el ejercicio del pensamiento, introducir una diferencia en la práctica de la filosofía, tanto en su contenido como en sus formas de expresión.²

Para Deleuze, el cine es una diferencia en la práctica de la filosofía, una forma de expresión que rompe con una imagen del pensamiento cinematográfico. Bien es cierto que hay en toda su obra una fuerte crítica a la historia del pensamiento; un pensamiento caracterizado principalmente por conceptos que describen, representan o significan en su totalidad aquello que es pensar. Sin embargo Deleuze no sólo se coloca en una posición crítica, sino que además a su crítica le siguen o le acompañan formas prácticas o experimentales que (re)construyen, que (re)crean y que nos hacen pensar nuevas formas de pensamiento, es decir, pensar un pensamiento sin imagen. Pero ¿cómo es ese pensamiento sin imagen?

Este trabajo pretende mostrar tres momentos en los que Deleuze constantemente está saltando para denunciar aquella imagen del pensamiento cuya historia la filosofía ha labrado bajo constricciones de *tipo sistemático*-

¹ Cfr. Eduardo Pellejero, *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Jitanjáfora, Morelia, 2007, pág. 11.

² Con la obra deleuziana no se creará que el discurso filosófico aspira a ampliar el territorio de su jurisdicción para extender el imperio del concepto a un ámbito del que estuvo otrora ausente; al contrario, esa “extensión” cambia por completo la faz del concepto y subvierte la imagen tradicional de la representación filosófica, y las dificultades para comprender a Deleuze son las dificultades para abandonar esa imagen y pensar de otra manera. Cfr. José Luis Pardo, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Editorial Cincel, Madrid, 1990, pp. 8-9.

clasificador o de *tipo genético-evolutivo*, para proponer así un pensamiento sin imagen. En un primer momento tenemos la crítica deleuziana a la imagen del pensamiento expuesta en ocho postulados o principios, los cuales parten de una lógica que tiene como fundamento que todos pensamos de un modo natural y además ese modo es siempre verdadero, un especie de sentido implícito; esto es, un sentido común que permite al sujeto reconocer su mundo, y que le permite pensarse como tal, es decir, como sujeto pensante y así distinguirse de los objetos. Este sentido es también llamado *concordia facultatum*, y su reconocimiento reclama un principio subjetivo de colaboración de las facultades *para todo el mundo*.

La sapiencia natural, el sentido común, así como el método de reconocimiento determinan la relación sujeto-objeto. Es la plena identificación entre éstos la base de esa imagen que tiene a bien clasificar y adecuar las posiciones en torno a las cuales giran, sin olvidar que todo esto se lleva a cabo bajo la tonalidad de la cuádruple raíz de la representación (lo mismo, y lo similar, lo análogo y lo opuesto), de lo negativo y de las funciones lógicas o de la proposición, cuyos principios finalmente predeterminan el movimiento de dichas relaciones.

Conviene detenerse en los últimos dos postulados. Uno de ellos es llamado precisamente “de las soluciones” y tiene como prioridad la identificación de las posibles soluciones para la creación de los problemas. El otro, el de la subordinación del aprender al saber o del aprender al método no es más que el

modelo estructural de la historia del pensamiento cuyo fin último es alcanzar “El Saber”.

Sin embargo, Deleuze no espera demasiado para ir colando entre líneas una serie de propuestas que hablen en nombre de *muchos*, de *apasionados* que no saben lo que comparten con todo el mundo y que no quieren representar ni ser representados, las por él llamadas “malas voluntades”. Ellas se dan al precio de las mayores destrucciones o de las más grandes desmoralizaciones, que no dejan otro aliado que las paradojas.

En un segundo momento tenemos a un Deleuze más orientado a la práctica en tanto que se desprende un poco de la postura crítica de la imagen del pensamiento para experimentar la potenciación de un pensamiento sin imagen, el cual comienza y recomienza en una tierra incógnita, es decir, en un mundo que ya no se reconoce en tanto que ha perdido toda organización. En este apartado Deleuze nos lleva por los caminos más insospechados, pasando por disciplinas con las cuales anteriormente la filosofía no solía dialogar, y rescatando de ellas conceptos que hablen del nacimiento de nuevas experiencias filosóficas, como es el caso del rizoma.

El rizoma es un concepto que Deleuze retoma de la biología. Este concepto anuncia una forma de pensar que no tiene sujeto ni objeto que describa o predetermine sus formas de relacionarse. El rizoma funciona como un pensamiento libre y genuino; es un tallo subterráneo que se distingue de las raíces y las raicillas. En sí mismo el rizoma tiene formas muy diversas, y dentro de sus

caracteres generales cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro punto: en un rizoma no hay posiciones, sino multiplicidades y líneas que pueden ser rotas, interrumpidas, y que siempre recomienzan. Las rupturas rizomáticas son asignificantes, es decir, ya no hay imitación, sino devenir, en tanto que no se responde a ningún modelo estructural o generativo. Un rizoma es un mapa: abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones.³ Lo que hace al rizoma un puente entre lo convencional del pensamiento y lo más oscuro y lo anormal de ese pensamiento es que permite el paso de la vieja escuela filosófica que creía en una imagen del pensamiento a uno que ya no se reconoce, y que sólo se conoce a partir de la emergencia de nuevas relaciones, conexiones, o circuitos que promuevan diferencias en la práctica de la filosofía.

La noción del rizoma permite que el pensamiento vuelva sobre sí mismo y se pregunte constantemente por sí mismo. El rizoma es la muestra de lo que ocurre cuando se asume tanto la crítica a la imagen del pensamiento como el reto de pensar más allá de esa imagen.

Así mismo el ejercicio crítico-práctico de Deleuze se desplaza rápidamente haciendo circuito con otras disciplinas tales como la literatura, la política, la economía, la geología, la biología (en el caso del rizoma) entre otras. También se

³ Cfr. Gilles Deleuze-Félix Guattari, "Rizoma" en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-textos, Valencia, 2004.

convierte en la búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica, la cual ha de proseguirse con la renovación de otras artes tales como el teatro y el cine.⁴

En el cine el descubrimiento bergsoniano de una imagen-movimiento y de una imagen-tiempo dan vida a lo que Deleuze llamó *Estudios sobre cine 1 y 2*. No se trata de una historia del cine, sino de una clasificación de las imágenes y los signos, como él mismo lo escribió en las primeras líneas del prefacio de *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Según esta obra es posible pensar que los grandes autores del cine puedan ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores, en tanto que ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo en lugar de conceptos. Por lo que el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento.

Finalmente el tercer momento es donde el pensamiento rizomático y el cine nuevo se mezclan para dar vida a la potencia de lo falso. Ésta es un pequeño circuito del vasto ejercicio crítico-práctico deleuziano que desplaza una vez más al pensamiento tradicional en favor de las variaciones y las diferencias. La potencia de lo falso rompe con lo orgánico para dar paso a lo cristalino. Es la ruptura de las nociones de lo real y lo verdadero para el surgimiento de la nueva lectura del tiempo, esto es, la nueva lectura del tiempo permite la emergencia de nuevas imágenes más vastas como lo son la imagen actual que no es sino el actual presente, y la imagen virtual que no es sino el pasado inmediato que posee plena realidad por sí mismo, sin que por ello tenga que ser presente o actual necesariamente. Ambas imágenes coexisten y forman un circuito ahí mismo

⁴ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, traducción de Alberto Cardín, Ediciones Júcar, Madrid, 1988, p 35.

actual-virtual que se desdobra en el tiempo a cada instante en presente y pasado. Las nuevas imágenes del pensamiento tales como lo actual y lo virtual operan un reordenamiento de lo real y una reformulación del pasado.

La visión del tiempo cambia radicalmente; muere todo modelo de verdad. Una *potencia de lo falso* desplaza a la forma de lo verdadero, pues *plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos*. Todo hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba y la potencia de lo falso es el principio de producción de las imágenes: imágenes producidas de tal manera que el pasado no sea necesariamente verdadero y donde los presentes sean imposibles.⁵

Si se revisa la historia del pensamiento, se verifica que el tiempo siempre fue la puesta en crisis de la noción de verdad. No es que la verdad varíe según las épocas. Lo que pone en crisis a la verdad no es el simple contenido empírico, sino la forma o, mejor dicho, la fuerza pura del tiempo. En la antigüedad, esa crisis estalla en la paradoja de los *futuros contingentes*, paradoja que nos lleva a la

⁵ Las ideas de actualidad y virtualidad conducen directamente a una célebre tesis de Bergson, de apariencia paradójica, que declara la naturaleza inconsciente y a-psicológica de la memoria y que ha sido retomada por Deleuze para las imágenes en el cine, esto es, el pasado se conserva en sí mismo en tanto no depende de una conciencia, por lo que bien tiene un carácter ontológico. Bergson agrega dos planos más a su teoría de la memoria, esto es, el presente, que corresponde a la percepción y que constantemente *pasa*, que no se conserva en absoluto, y que *no es*, y el pasado siendo la auténtica naturaleza del ser que se conserva así mismo como memoria ontológica que contiene en sí misma todo el pasado, es decir, todo el ser. Deleuze señala cómo a partir de ese dualismo, que no es sino el dualismo de la materia y la memoria, es posible superar el bergsonismo y convertirlo en niveles por completo diversos de realidad, es decir, la materia como percepción del presente es actual, y la memoria es real, pero no actual, el tipo de realidad que le corresponde es el de la virtualidad. Lo virtual coexiste con y acompaña a lo actual a lo largo de todo su desarrollo. Entre lo virtual y lo actual, esto es, entre el pasado-memoria y el presente-memoria se da una coexistencia transversal. Evidentemente Deleuze retoma estas nociones de actualidad y virtualidad como imágenes más vastas que van contra la única imagen del pensamiento. Véase José Luis Pardo, op. cit., pp. 29-31.

noción leibniziana de imposibilidad.⁶ La imposibilidad no niega los mundos posibles; por el contrario, este concepto afirma y promueve la emergencia de los mundos. Además, la forma del tiempo ayuda a *operar* esta imposibilidad, en tanto que la fuerza del tiempo infinitamente subdivisible puede ir de presentes imposibles pasando por pasados no necesariamente verdaderos.

Las imágenes en el cine ya no representan ni significan una realidad o una verdad, sino que incluyen en cada imagen la posibilidad de infinitos mundos acompañados de la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, de lo actual y lo virtual, así como del pasado y del presente. La imagen ya no es única, sino que puede jugar y saltar de un lugar a otro.

El cine convoca nuevas relaciones entre pensamiento y filosofía, permite la creación de nuevos conceptos de una manera crítica, pero también de una manera más práctica en tanto que el cine es una nueva práctica de las imágenes. La filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual, pues ninguna determinación técnica, aplicada o reflexiva es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo.⁷

Deleuze encontró en el cineasta norteamericano Orson Welles a un visionario de la potencia de lo falso que no cesó de luchar contra el sistema del juicio y contra los valores superiores que juzgan la vida, pues Welles muestra relaciones de fuerzas que expresan no ya a sujetos y objetos sino a los falsarios. El falsario se convierte en el personaje mismo del cine que adquiere una figura

⁶ Véase, Aristóteles, *Tratados de lógica* (Órganon) volumen II, ed. Gredos, Madrid, 1988, pp. 50-55. Aristóteles y la batalla naval.

⁷ Cfr. Deleuze, *Cine 2: la imagen-tiempo*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 2004, pág. 371.

ilimitada que impregna a todo el film: a la vez es el hombre de las descripciones puras y fabrica la imagen-cristal y hace ver la imagen-tiempo directa; suscita las alternativas indecibles, las diferencias inexplicables entre lo verdadero y lo falso, y con ello una potencia de lo falso como adecuada al tiempo por oposición a cualquier forma de lo verdadero que disciplinaria al tiempo.

Este trabajo está dividido en tres capítulos y la conclusión. El primer capítulo, llamado “Crítica a la imagen del pensamiento”, es la exposición de los postulados o principios de la imagen del pensamiento denunciados en *Diferencia y repetición*, siendo la parte crítica de la filosofía deleuziana. En el segundo capítulo llamado “Rizoma” se habla de la propuesta deleuziana, que va de la crítica a la experimentación; es el surgimiento del rizoma como concepto capaz de poner en movimiento a una imagen del pensamiento que otrora permanecía inamovible. En el tercer capítulo que lleva por título “Las potencias de lo falso” tenemos al rizoma entre cine y filosofía, además de la emergencia de la potencia de lo falso, concepto que permite la emergencia de imágenes más vastas. Finalmente en la conclusión veremos al falsario, al aprendiz y al artista como aquellos personajes que van más allá de una imagen única del pensamiento que rompen con la idea de que lo verdadero es elemento del pensamiento. Cabe señalar que la crítica a la imagen del pensamiento es a la vez la crítica a la noción de verdad.

I. Crítica a la imagen del pensamiento con base en postulados que representan una historia del pensamiento.

Para empezar esta primera parte es necesario mencionar que Deleuze resume la imagen del pensamiento en ocho postulados de la siguiente manera: 1) postulado del principio, o de la *Cogitatio Natura Universalis* (buena voluntad del pensador y buena naturaleza del pensamiento); 2) postulado del ideal, o del sentido común (el sentido común como *concordia facultatum*, y el buen sentido como partición que garantiza tal concordia); 3) postulado del modelo, o del reconocimiento (que invita a todas las facultades a ejercerse sobre un objeto supuestamente el mismo, y la posibilidad de error que de ello se desprende en la partición, cuando una facultad confunde a uno de sus objetos con otro objeto de otra); 4) postulado del elemento o de la representación (cuando la diferencia está subordinada a las dimensiones complementarias de lo Mismo, y lo Similar, lo Análogo y lo Opuesto); 5) postulado de lo negativo, o del error (en el que el error expresa a la vez todo lo que puede ocurrir de malo en el pensamiento, pero como producto de mecanismos *externos*); 6) postulado de la función lógica, o de la proposición (la designación es tomada como lugar de la verdad, no siendo el sentido sino el doble neutralizado de la proposición, o su redoblamiento infinito); 7) postulado de la modalidad, o de las soluciones (estando los problemas materialmente calcados sobre las proposiciones, o bien formalmente definidos por su posibilidad de ser resueltos); 8)

postulado del fin o del resultado, postulado del saber (la subordinación del aprender al saber, y de la cultura al método).⁸

El primer postulado, llamado *postulado del principio*, comienza afirmando que *la filosofía supone un pensamiento naturalmente recto*, un principio también llamado de la *Cogitatio Natura Universalis* que parte de la afirmación de que el sujeto posee no sólo la facultad de pensar, sino que además ese pensamiento es recto por naturaleza. Es decir, bajo la sospecha de que hay en el sujeto una sapiencia innata, una sapiencia verdadera (porque no puede mentirse así mismo)⁹, el sujeto sabe, intuye antes de cualquier concepto y de un modo pre-filosófico. Esto implica una facultad que comparten todos los sujetos de este mundo como un *ejercicio natural dotado para lo verdadero, afín con lo verdadero*, y que se traduce como *una buena voluntad por parte del pensador y una recta naturaleza por parte del pensamiento*.¹⁰

Pero ¿qué es eso que el sujeto comparte con todo el mundo? Es un sentimiento implícito, un *sentido común natural y bueno* capaz de facilitar “la naturaleza” del pensamiento en tanto que unifica en un solo objeto verdadero y universal los datos de la experiencia, unifica las múltiples concepciones del objeto

⁸ Para Deleuze es importante que quede claro por qué cada postulado tiene dos figuras ya que una vez es natural, y otra filosófica; una vez ocurre en lo arbitrario de los ejemplos, y la otra en lo presupuesto de la esencia. Cfr. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, traducción de Alberto Cardín, Ediciones Júcar, Madrid, 1988, p. 276.

⁹ Cfr. Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Porrúa, México, 1984.

Cfr. Aristóteles, *Acerca del alma*, traducción de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Barcelona, 2003.

¹⁰ Entonces tenemos que no sólo se afirma al pensamiento como un ejercicio natural y que se conduce por el recto camino, aludiendo a una búsqueda y afinidad con lo verdadero, sino que además se presupone lo que es el propio pensar, es decir, todos saben sin la menor duda lo que significa pensar. Y es, finalmente, sobre esa imagen como cada uno sabe, se supone que sabe lo que significa pensar: un “algo” implícito que dicta con sus propias leyes lo que es pensar, y a partir del cual se genera el conocimiento, se genera “La Verdad”.

para que el sujeto lo entienda como un *objeto idéntico*; siendo el mismo objeto el que puede ser visto, tocado, recordado, imaginado, concebido, etc.¹¹

No olvidemos que para la filosofía es importante hacer la distinción de aquello que podemos conocer por medio de la experiencia y aquello de lo que tenemos certeza por medio de la razón, y que algunos pensadores llamaron a esta razón un entendimiento *trascendental*. Según observamos lo empírico es una forma engañosa para conocer los objetos del mundo, ya que todo aquello que nos viene de la experiencia cambia constantemente, de modo que los objetos que observa el sujeto no sólo cambian, sino que no le dan al entendimiento el carácter de universal que busca la filosofía; lo trascendental, por su parte, busca del lado de la razón encontrar verdades que se fundamenten por sí mismas, más allá de la forma empírica, a partir de un sujeto dotado de inteligencia y pensamiento que da vida a todo lo que se encuentra en el mundo, dándole al entendimiento natural cierta normatividad y universalidad que el filósofo busca para generar sus conceptos. *De todos los filósofos ¿quién –se pregunta Deleuze- descubre el prodigioso dominio de lo trascendental?* Pues Kant, quien gracias a su inquietud por determinar la naturaleza de lo real *a priori* (independientemente de los sentidos), asume la existencia de alguien que lo piensa, esto es, un entendimiento. Así como lo trascendental para Kant son las condiciones de posibilidad no sólo de la experiencia en general sino del mismo Yo.

La buena voluntad y la recta naturaleza son el punto de partida de toda filosofía, y el modelo trascendental como modelo de *reconocimiento* determinan la

¹¹Tal es el ejemplo del trozo de cera de Descartes. Véase, Descartes, “Meditación segunda” en *Meditaciones metafísicas*, Porrúa, México, 1984, p. 61

relación sujeto-objeto. *El reconocimiento* -escribe Deleuze- *se define por el ejercicio concordante de todas las facultades sobre un objeto supuestamente idéntico: es siempre el mismo objeto el que puede ser visto, tocado, recordado, imaginado, concebido, etc., y – agrega- los objetos resultan reconocibles cuando una facultad los encara como idénticos a otro o cuando todas las facultades a la vez relacionan su dato y se relacionan ellas mismas con una forma idéntica del objeto.*

El reconocimiento no sólo delimita la postura del sujeto que reconoce a un objeto cualquiera, sino que reclama un principio subjetivo, un sentido común compartido con todo el mundo llamado *concordia facultatum*. En ella todo ese mundo se identifica y concuerda pues todas las facultades se unifican en una sola al reconocer un objeto, y la forma de identidad del objeto reclama un fundamento en la unidad de un sujeto pensante. Un sujeto dotado de pensamiento “reconoce” un objeto capaz de ser “reconocible”. Tanto el sujeto como el objeto están pre-determinados y aceptados para actuar necesariamente juntos erigidos como un modelo.

Los tres primeros postulados definen el terreno en el que se construye la imagen del pensamiento. En lo que respecta a los siguientes postulados, es decir, el del elemento o de la representación, y de lo negativo o del error observamos, por un lado, que la gran apuesta de la filosofía basada en el principio de la *Cogitatio Natura Universalis* y en el gran modelo del reconocimiento (modelo de la relación sujeto-objeto) se manifiestan en el mundo de la representación, pero ¿qué es la representación? Es, *grosso modo*, el contenido captado en la facultad

cognoscitiva y que se refiere a un objeto, que como se dijo anteriormente es un objeto capaz de ser reconocido como un objeto único. Básicamente la representación procede de una cuádruple raíz: analogía, semejanza, identidad y oposición.¹²

La cuádruple raíz se distribuye de la siguiente manera: si partimos de que la noción de representación es sinónimo de *concepto*, este concepto puede representar a cualquier objeto real o posible, abstrayendo en un solo concepto las diferencias concretas de todos los objetos de esa misma clase, pero sólo si comparten entre estos objetos rasgos semejantes. Es decir, el concepto es uno e idéntico para todos sus objetos; suele decirse que esta eliminación de las diferencias se efectúa en favor de las semejanzas.

En su sentido más inmediato un concepto es ya en mayor o menor medida abstracción de diferencias, y es así como, por ejemplo, *el concepto de libro* elude, como representación genérica, las diferencias concretas entre todos los libros reales o posibles, ya que el concepto reúne todo aquello en que los libros diferentes se parecen y excluye las notas en las que se diferencian.¹³

Sin embargo, ese “concepto” no debe excluir la posibilidad de concretarse cuanto sea necesario; es decir, el concepto puede especificarse mediante *predicados*, esto es, reducir el contenido del concepto y oponer esa clase de objetos a todos los demás que no incluyen el mismo predicado. Esto representa tanto a la identidad como a la oposición: por un lado la identidad de todos los

¹² Cuádruple raíz que en su momento mostró Foucault en *Las palabras y las cosas* y que más tarde rescata Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*.

¹³ Cfr. José Luis Pardo, op. cit., pp. 57-60

objetos de un mismo concepto, y por el otro, en el fondo de la identidad puede establecerse un cuadro de oposiciones entre los predicados. Así, por ejemplo, al hablar de un libro tenemos que “el concepto de libro”, obviamente abstraído, puede ser especificado mediante predicados como *el libro es verde*, y sólo así se opone esa clase de libros a todos los demás que no incluyan el mismo predicado. Por un lado tenemos la identidad de todos los objetos de un mismo concepto: *todos son libros*, y por el otro la oposición entre los predicados del concepto, *el libro es verde* se opone al *rojo*, al *amarillo*, etc., esto es, a todo lo que no sea verde.¹⁴

La parte juiciosa de la representación, esto es, la analogía, tiene la forma de *S es P*, que no es más que la reunión de un sujeto y un predicado. Si se dice *el libro es verde* y después *el libro es célebre*, el verbo *ser* que une ambos conceptos no puede tener el mismo sentido en las dos ocasiones. No se trata del cuadro de oposiciones entre predicados, pues no hay oposición ni vinculación lógica entre “verde” y “célebre”, pero en ambos casos aparece el verbo “ser” como nexo de atribución y se reconoce cierto grado de comunidad. Así mismo todas las cosas a las que se atribuyen predicados son análogas en el sentido de que todas ellas *pertenecen al ser*.¹⁵

En el mundo de la representación es donde las tres concepciones básicas de la imagen del pensamiento, esto es, la recta naturaleza del pensamiento, el sentido común compartido con todos los sujetos pensantes y el reconocimiento como modelo trascendental, consolidan la relación sujeto-objeto. Pero ¿qué pasa

¹⁴ Cfr. Pardo, op. cit.

¹⁵ Cfr. Idem.

si algo sale mal, es decir, si hay un error al confundir un objeto con otro? ¿Qué pasa cuando un *cogito* se equivoca? ¿Es posible que la imagen del pensamiento haya tomado en cuenta que la relación sujeto-objeto, relación que tiene en sus adentros la capacidad de reconocer y de ser reconocido, también es capaz de errar? Según la imagen del pensamiento el error es presentado como negativo único del pensamiento que expresa a la vez todo lo que puede ocurrir de malo en el pensamiento, pero como producto de mecanismos externos. El error – escribe Deleuze - da fe reiterada de aquello de lo que se distancia en favor de la rectitud; es decir, el error rinde tributo a la *verdad*, y sólo entonces el error por sí mismo es capaz de dejar lo que tiene de negativo para afirmarse como parte de la imagen del pensamiento, aceptación que no sólo es para pensar *lo negativo* sino para sojuzgar los errores sobre el triunfo de la verdad.¹⁶

Pero aún así, insiste Deleuze, ¿qué pasa con aquellas *anomalías* que no se reducen a la simple concepción del error? ¿Qué pasa con la locura, la imbecilidad, y la maldad? Evidentemente estas anomalías se consideran dependientes de causas externas que son capaces de modificar la rectitud del pensamiento; sin embargo, por una extraña razón –escribe Deleuze- si vienen de afuera es quizás porque están en el interior del pensamiento, e intencionalmente la imagen del pensamiento se ha encargado de integrar como parte del error. Pero ¿qué es eso a lo que Deleuze llama “imbecilidad”? En primera instancia la imbecilidad no debe confundirse con la animalidad, aunque haya correspondencias en las diferencias individuales del hombre y las diferencias específicas del animal esta imbecilidad no explica lo que de bestial tiene lo humano. Más bien la imbecilidad es algo más

¹⁶ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., pp. 248-253.

profundo dentro del organismo o de la estructura del pensamiento, y que refiere, por llamarlo de alguna manera, a algo grotesco, bestial, amorfo (como podría ser la imagen del proceso interior de la digestión) que no es más que el propio pensamiento en su estado más primitivo antes de que cualquier cosa pueda ser pensada, y que emerge de las profundidades por la posibilidad del vínculo entre individuo y pensamiento en tanto que esa relación da fe de que el pensamiento es más de lo que un sujeto determinado pueda pensar de su propia facultad cognoscitiva.¹⁷

Hasta este momento sólo nos hemos ocupado de exponer la crítica dirigida a la imagen del pensamiento, expuesta en postulados a partir de los cuales la filosofía supuestamente comienza, de modo que los tres primeros forman la base o el fundamento de tal estructura. Estos principios asumen un pensamiento naturalmente recto, un sentido común natural y un reconocimiento como modelo trascendental donde el pensamiento aprende a reconocer lo verdadero y lo falso. Una vez aclarado cómo se constituyen tales postulados en la imagen del pensamiento, viene el momento cumbre en el que ellos se consagran en el mundo de la representación (de la cuádruple raíz). Debemos hablar ahora de cómo a su vez esta imagen cargada de representaciones tolera “al error” como “negativo” que se desarrolla naturalmente en el pensamiento, pero sólo para afirmar el triunfo de la verdad sobre los errores. El error bien puede ayudarnos para pensar la imbecilidad, aunque al principio pareciera que no es más que parte del error; sin embargo, basta con leer a Deleuze con detenimiento para darnos

¹⁷ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., pp. 248-253.

cuenta que la imbecilidad es el punto de fuga que lúdicamente utiliza Deleuze para llevarnos por los lugares más insospechados del pensamiento mismo, lo cual nos permite pensar qué pasa realmente con el pensamiento antes de que la filosofía construya una imagen única e inamovible.

La imbecilidad, locura o maldad, más allá de las palabras, nos llevan a un momento un tanto primitivo, por llamarlo de alguna manera, del pensamiento mismo. Se refiere a una regresión más profunda; a un fondo digestivo que por sus características tiene en sí mismo todas las caras como estructuras del pensamiento como tal (tiene al tirano, al esclavo, al imbécil, al grotesco, etc.) y son parte del pensamiento antes de que cualquier doctrina instale sus propias leyes y asigne una imagen a cada cara. La imbecilidad es posible gracias al vínculo entre individuo y pensamiento, su relación no está determinada por el *Yo pienso* y no se separa del fondo digestivo que la acompaña.

En ese sentido es momento de ocuparnos de la parte propositiva que está a la par de la crítica deleuziana, es decir, de una serie de propuestas que sugieren la abolición de una imagen que ante todo limita el ejercicio propio del pensamiento. Para comenzar Deleuze nos muestra que si bien la historia del pensamiento debe iniciar en un punto éste no se determina a partir de principios que lo presuponen todo, tal como se hace al suponer lo qué es pensar. Si se ha de partir de algún punto éste no consistiría en cierto innatismo o en la suposición de un saber natural, y mucho menos en partir de saberes compartidos, o del reconocimiento de los objetos. Estos presupuestos sólo suponen modelos con los cuales comenzaría “el pensamiento” y entonces la idea de que el pensamiento

comienza a partir *de nada* es para Deleuze razón para un problema, pues comenzar significa eliminar todo presupuesto.

Por ello Deleuze alza la voz y habla en nombre *de muchos, de apasionados que no saben* lo que comparten con todo el mundo y que no quieren representar ni quieren ser representados por las bondades que les ofrece el entendimiento natural, quizás bien llamadas *malas voluntades*, aunque todo esto se de al precio de las mayores destrucciones, o de las más grandes desmoralizaciones que no dejan otro aliado que las paradojas, y aunque ello implique el derrumbamiento de todo un sistema de pensar. Deleuze sugiere la abolición del pensamiento naturalmente recto, del sentido común, así como la del reconocimiento. También sugiere la abolición de la forma de la representación, y de lo que de *negativo* tiene esta forma para que el pensamiento se libere de esas concepciones. Según nuestro autor, es mejor un pensamiento en una *terra incognita* jamás reconocida ni reconocible.

Para Deleuze es importante hacer nacer el acto de pensar en el propio pensamiento, procurar una *génesis*, como él mismo lo dice. Pero ¿cómo es eso posible? Con un encuentro, con un encuentro que nos haga sentir y que nos obligue a pensar. *Lo que se encuentra puede ser Sócrates* –escribe Deleuze–, *o el templo, o el demonio, puede ser captado bajo tonalidades afectivas diversas, como podría ser admiración, amor, odio, dolor, pero en su carácter primero no puede ser más que sentido.*¹⁸ Es cierto que para el reconocimiento “lo sentido” esta relacionado inmediatamente con los sentidos en un objeto que puede ser recordado, imaginado, etc., pero el encuentro al que refiere Deleuze hace emerger

¹⁸ Cfr. Deleuze, op. cit., p. 236.

una sensibilidad, algo pasa antes de la facultad de reconocer. “Un algo”, un signo de la sensibilidad que inmediatamente nos fuerza a pensar.

Ocurre como si ese choque fuese portador de un problema que no dejara otro remedio más que cuestionarse por lo que aparece, siendo ese encuentro lo que Deleuze llama *empirismo trascendental*, el uso de las facultades en comunicación disjunta, al contrario de lo que sería el reconocimiento o la concordancia de las facultades. Ese encuentro, esa génesis, es lo fortuito o lo contingente, aquello que garantiza la necesidad de lo que obliga a pensar (un pensamiento filosófico que intente pensar en condiciones distintas a la de la imagen del pensamiento).

De aquí en adelante los postulados de la imagen del pensamiento están referidos a una cierta lógica del sentido, tomando en cuenta que la noción de sentido se define, según esa imagen, como condición de lo verdadero. Esto se entiende mejor cuando se habla de sinsentidos, es decir, de problemas mal planteados, de observaciones sin interés ni importancia, etc.¹⁹ Veamos cómo Deleuze presenta una constitución paradójica de una teoría del sentido; paradójica porque el sentido es una entidad no existente, que se relaciona con el sinsentido, pero lógica a pesar de todo porque se trata de caracterizar el modo como el sentido se desliza por la superficie de las proposiciones²⁰. El postulado de la función lógica, o de la proposición, distingue dos dimensiones de la proposición misma, a saber: la de la expresión y la de la designación o indicación. La

¹⁹ Tal es el libro que lleva por nombre *Lógica del sentido* y en el que nos vamos a apoyar para desarrollar el sexto postulado, pero sin olvidar que seguimos en la misma línea de investigación basados en el capítulo “Imagen del pensamiento” de *Diferencia y Repetición*.

²⁰ Cfr. Gilles Deleuze, Prólogo de Miguel Morey en *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 2001.

dimensión de la expresión enuncia o expresa algo ideal, y corresponde directamente al sentido, mientras que la dimensión de la designación indica o designa a los objetos a los que se aplica el enunciado o expresado, y corresponde a lo verdadero y lo falso.

La designación es la relación de la proposición con un estado de cosas exteriores que es individuado (implica tal o cual cuerpo, mezclas de cuerpos, cualidades y cantidades); es la asociación de las palabras con imágenes particulares que deben representar el estado de cosas. Como su nombre lo dice las designaciones sólo son singulares formales que designan o indican y son: *esto, aquello; él; aquí, allá; ayer, hoy*, etc. La designación tiene por criterio y por elemento lo verdadero y lo falso. Lo verdadero significa que una designación está efectivamente cumplida por el estado de cosas, que los indicadores están efectuados, o la buena imagen seleccionada. Lo falso significa que la designación no se cumple, sea por un defecto de las imágenes seleccionadas, sea por la imposibilidad radical de producir una imagen asociable con las palabras.²¹

El sentido, por su parte, es lo expresado de la proposición y no se reduce ni al objeto ni al estado vívido de quien lo expresa, esto es, el manifestante. Así mismo no debe confundirse con la significación porque tal significación sólo remite al concepto y a la manera como éste se relaciona con los objetos condicionados en un campo representacional.²² El sentido es incorporeal en la superficie de las

²¹ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., p. 35.

²² Cabe señalar que Deleuze al contrario de *Diferencia y repetición* en *Lógica del sentido*, en el capítulo “De la proposición” tercera serie, distingue claramente tres primeras dimensiones de la proposición, a saber: la designación, la manifestación, y la significación. La primera, la correspondiente a la designación y la cual esta ya enunciada en este escrito, es de alguna manera a la que nuestro autor le dedica un poco más de renglones en *Diferencia y repetición*, sin embargo enunciaremos muy superficialmente las siguientes dos: la manifestación es la relación de la proposición con el sujeto que habla o expresa. La manifestación es el

cosas, es acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición. Tiende una cara hacia las cosas y otra hacia las proposiciones, pero no se confunde ni con la proposición que la expresa ni con el estado de cosas o la cualidad que la proposición designa; es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas.²³

Es así que la pregunta por el sentido no puede plantearse en el terreno de la proposición porque el ámbito del sentido es un orden cerrado e incomunicado con el orden de las cosas que las palabras parecen designar o con el orden de los hechos a los que las proposiciones parecen referirse. Sin embargo, entre sentido o acontecimiento y lenguaje hay una relación esencial, esto es, pertenece a los acontecimientos el ser expresados o expresables, enunciados o enunciables por proposiciones.

Si se pregunta “¿qué es el sentido de una proposición?”, se trata de una pregunta a la que sólo puede responderse con otra proposición. Así, la nueva proposición dice el sentido de la primera, pero no el suyo que sólo puede ser esclarecido en una tercera, y así hasta el infinito. Y con las palabras pasa lo mismo. En este caso, la imagen del pensamiento representada por el lenguaje se traiciona a sí misma imposibilitando saber dónde está exactamente el sentido, ya

enunciado de los deseos y las creencias que corresponden a las proposiciones, así mismo tanto los deseos como las creencias son inferencias causales, esto es, el deseo es la causalidad interna de una imagen con respecto a la existencia del objeto o del estado de cosas correspondientes, y la creencia es la expectativa de este objeto o estado de cosas, en tanto que su existencia debe ser producida por una causalidad externa. Es la manifestación la que posibilita la designación, y su primado se confirma por unos manifestantes tales como: yo, tú; mañana, siempre, etc. Siendo *Yo* el manifestante de base. La significación trata de la relación de la palabra con conceptos universales o generales y de las relaciones sintácticas con implicaciones de conceptos. La significación se define por este orden de implicación conceptual en el que la proposición considerada interviene como elemento de una demostración, ya sea como premisa o como conclusión, y por su condición de significando siempre remite a otras proposiciones. Véase, Gilles Deleuze, op. cit. pp. 35-45.

²³ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., p. 256.

que al querer asirlo siempre está saltando de proposición en proposición. Es por ello que es preferible preguntar no por el sentido sino por el acontecimiento, no olvidando que para Deleuze, rescatando esta idea de los estoicos, el sentido es ya acontecimiento.

Tenemos por un lado el orden de los cuerpos y estados de cosas individuados (cosas, hechos, sucesos); por otro lado tenemos las proposiciones y el lenguaje al que se atribuye un sentido que no se confunde con las entidades del primer orden. Surge entonces una pregunta: si no se puede buscar el sentido de una proposición fuera de la proposición ¿significa que se tiene que buscar dentro? Esto es, ¿sería el sujeto el origen del sentido de las proposiciones? ¿Es el acto de un locutor que manifiesta en las proposiciones sus creencias, deseos o ruegos? No; lo que hace que se comprendan tales proposiciones, como enunciados con sentido, es el hecho de que se comprende el significado de las cosas que emplea el locutor y no el sentido preciso o particular que él les otorga. Es así que ni la designación ni la manifestación ni la significación nos hacen comprender lo que acontece, es decir, lo que emerge cuando se encuentran las palabras con las cosas.

Es el choque o acontecimiento lo que realmente le interesa a Deleuze cuando se trata de combatir una vez más la imagen del pensamiento que supone una realidad. En este caso, se trata de funciones lógicas o lingüísticas que suponen una estructura lógica o lingüística al expresar lo que pasa en el mundo.

Es así que Deleuze sugiere un retorno a los estoicos cuando se define el sentido como lo expresado de la proposición. Para ellos el sentido o “lo expresado de una proposición” es incorporeal, pero es un acontecimiento incorporeal. Es decir,

toda proposición expresa un acontecimiento: es cierto que el sentido de una proposición no puede desprenderse ni de las actitudes de un sujeto ni de los estados de cosas de un mundo ni de las reglas de un código, pero la expresión no necesita presuponer la subsistencia previa de un Yo (sujeto) de un mundo (hechos) o de un Dios (código), cuyas nociones igualmente están apegadas a la imagen del pensamiento a la que tanto nos remitimos como una forma caduca que sólo busca el reconocimiento. Pero si se sustituye “sentido” por “acontecimiento”, se elimina inmediatamente la idea de que aquello que se busca sea una realidad inherente a las palabras mismas o a sus relaciones sintácticas, gramaticales o estructurales.

Un ejemplo de todo lo anterior podría ser la proposición “Marco Antonio ha muerto”²⁴. Ella designa un estado de cosas exteriores que es individuado, es decir, la muerte de Marco Antonio, pero también supone un sujeto manifestante que puede “añadir” ciertas connotaciones a su enunciación como tristeza, alegría, plegaria, etc. Como referente se tiene un estado de cosas constituido por el cadáver de Marco Antonio, y también se tiene “el morir” que indican tanto la verdad de la proposición dando fe de efectividad, esto es, la imagen del cadáver que se asocia con las palabras, así como el morir es la relación de la palabra con un concepto universal o general (la muerte), cuyas implicaciones llevan de una proposición a otra y que todas ellas concluyen en el deceso de Marco Antonio. Sin embargo, después de todo esto ¿dónde quedó el sentido? Gran paradoja del sentido, siempre fugaz, evanescente. *Difícil contestar* –escribe Deleuze- *a quienes quieren bastarse con palabras, cosas, imágenes e ideas, porque ni siquiera puede*

²⁴ Cfr. José Luis Pardo, op. cit., p. 92-112.

*decirse del sentido que exista: solamente hendiendo el círculo (como el anillo de Moebius, desplegándolo en su longitud, destorciéndolo) la dimensión del sentido aparece por sí misma y en su irreductibilidad, pero también con su poder de génesis, animando un modelo interior a priori de la proposición, siendo el acontecimiento el sentido mismo de la proposición.*²⁵

El acontecimiento pertenece esencialmente al lenguaje, está en relación esencial con el lenguaje, pero con un lenguaje verbal, hablado. Sin embargo, ¿qué pasa cuando se requiere de otros lenguajes tales como el de las imágenes, el de las obras de arte, el del teatro, el de la literatura? ¿Por qué no, por ejemplo, echar mano del lenguaje del cine para crear pensamiento más allá de las determinaciones de la imagen?

Ahora bien, ya sabemos que el sexto postulado corresponde en términos generales a la proposición, sin olvidar las tres grandes dimensiones de ésta que según vemos todavía siguen los parámetros de una imagen del pensamiento: la distinción de los objetos, de los sujetos, así como del campo representacional (la cuádruple raíz) en la que se desarrolla. Sin embargo hay una cuarta dimensión que escapa de dichos parámetros: la dimensión del sentido, que imprime en el pensamiento la importancia del encuentro entre las palabras y las cosas, es el punto de interacción entre el mundo de las palabras y el mundo de las cosas como testigo de lo que acontece cuando estos mundos chocan. Porque bien es cierto que corresponde al sentido el ser expresado por una proposición, pero ¿cómo se expresa el sentido de una proposición? La paradoja radica en que la pregunta por la dimensión del sentido se vuelve imposible porque nada hay que responda a

²⁵ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., pp. 39-45.

ella, porque no hay proposición que responda a tal pregunta sin remitirse a otra proposición; pero el sentido no existe fuera de la proposición, de modo que la pregunta por el sentido corresponde directamente a un nuevo postulado. Se trata del postulado de las soluciones, según el cual los problemas están materialmente calcados sobre las proposiciones, o bien formalmente definidos por su posibilidad de ser resueltos. La pregunta por el sentido es paradójica porque es cierto que el sentido no existe fuera de la proposición, pero tampoco la proposición nos da la respuesta de lo qué es efectivamente el sentido. Todo esto sucede porque, a la manera tradicional de la imagen del pensamiento, estamos tratando de discernir lo qué es el sentido. Por ello la interrogación –escribe Deleuze- no sólo presupone al sentido común, sino el buen sentido, una distribución del saber y del dato en relación con las conciencias empíricas, según sus situaciones, sus puntos de vista, sus funciones y sus competencias, de tal manera que una conciencia se supone que sabe ya lo que la otra ignora.²⁶

Se nos hace creer que los problemas se nos han dado hechos y derechos, y que desaparecen en las respuestas o en la solución. Así mismo se nos hace creer que la actividad de pensar, y también lo verdadero y lo falso por relación a esta actividad, no comienzan más que con la búsqueda de soluciones, ni afectan más que a las soluciones (se trata de un prejuicio infantil, según el cual el maestro plantea un problema, y es nuestra tarea resolverlo, siendo el resultado de la tarea calificado de verdadero o falso por su autoridad poderosa). En este séptimo postulado lo verdadero y lo falso comienzan con las soluciones o cualifican las respuestas. Sin embargo, lejos de afectar a las soluciones, lo verdadero y lo falso

²⁶ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., p. 261.

afectan ante todo a los problemas. Las soluciones tienen siempre la verdad que merecen según su propia verdad o falsedad, según su propio sentido. Por tanto los problemas se determinan al mismo tiempo que se resuelven, pero su determinación no se confunde con su solución.

El saber no es más que la subordinación del aprender: todo el mundo reconoce que lo más importante son los problemas, pero no basta con reconocerlo, como si el problema fuese nada más que un movimiento provisional y contingente llamado a desaparecer en la formación del saber. Por ello es preciso llevar este descubrimiento a un nivel más alto en el que se consideren a los problemas no como meros datos, sino como *objetividades* ideales que tienen su propia suficiencia, y que implican actos constituyentes y abocados a la inversión en sus campos simbólicos; así, los problemas y sus símbolos están relacionados con signos, y son los signos los que resultan problemáticos y se desarrollan en un campo simbólico.²⁷

Finalmente la relación sujeto-objeto ha mutado en una relación más noble que tiene como elemento el aprender. Deleuze escribe: *aprender es el nombre que mejor conviene a los actos subjetivos operados frente a la objetividad del problema, mientras que el saber designa tan sólo la generalidad del concepto o la tranquila posesión de una regla para las soluciones, y el aprendiz es aquél que eleva cada facultad al ejercicio trascendente; su sensibilidad busca hacer nacer la potencia de lo que no puede dejar de ser sentido, y sólo así esta violencia se*

²⁷ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., pp. 264-272

Es menester saber que Deleuze en su publicación de 1965, *Proust y los signos*, denunció una imagen del pensamiento con la cual concluye un libro plagado de signos y aprendizajes que posteriormente reformuló en Diferencia y repetición. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, traducción de Francisco Monge, Anagrama, Barcelona, 1972.

comunica, pero siempre comprendiendo al Otro en lo incomparable de cada uno. También no olvidemos que no hay método para aprender, sino como dice Deleuze hay un trazado violento, un cultivo o paideia que recorre al individuo en su totalidad.

Con esto concluimos el primer capítulo. La exposición de lo que es la imagen del pensamiento en ocho postulados, abordados en un primer momento desde una perspectiva crítica seguida de una empírea trascendental que nos lleva directamente a la cuestión del *sentido* y a aquel personaje irreconocible que sólo puede ser llamado *aprendiz*. Lo que corresponde al segundo capítulo que lleva por título “Rizoma”, y que veremos a continuación es el puente entre un pensamiento clásico, el cual debemos superar al romper las barreras del método y del saber, para adentrarnos en los terrenos de una tierra irreconocible, en lo subterráneo del pensamiento que no es más que el encuentro, es decir, la empírea trascendental con el pensamiento mismo en su estado más primigenio.

II. Rizoma, de la crítica a la experimentación: de una imagen del mundo hacia una experimentación de pensamiento genuino.

En el capítulo anterior observamos cómo Deleuze se encarga de exponer la crítica a la imagen del pensamiento básicamente en ocho postulados, la cual da paso a la parte propositiva donde intervienen malas voluntades y anomalías (como la imbecilidad, la locura, y la maldad) que vienen a interrumpir el curso de la historia del pensamiento, y que de alguna manera incomodan a esa imagen que la historia del pensamiento ha sostenido largo tiempo.

Cada postulado nos lleva de un momento a otro del curso de la historia del pensamiento para mostrarnos que el ejercicio del pensar parte de una supuesta idea innata de lo que es, cuya imagen no es más que parte de una gran estructura en la que hemos depositado ciegamente toda nuestra fe y comodidad; sin embargo el rechazo deleuziano radica justamente en que esa imagen nos hace creer que esa forma o modelo que sigue un orden lógico, orgánico, supuestamente natural y verdadero es el fin último del pensamiento, siendo la representación de un sistema cerrado, ya masticado, ya dicho y escrito que ante todo preestablece una realidad y la limita eliminando de ante mano cualquier atisbo de pensamiento genuino.

Contra ello es mejor que se inicie y que no cese de iniciarse un nuevo sistema pero ahora abierto²⁸, que no sólo se ocupe de la filosofía sin *pre-*

²⁸ Según Deleuze si se empieza un nuevo pensamiento es mejor que comience y siempre recomience, así siempre es nuevo y nunca se establece de una vez y para siempre. Véase Gilles Deleuze, *Conversaciones*, 1972-1990, traducción de José Luis Pardo, edición electrónica en www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, pág. 28.

supuestos, sino también de lo que es pensar (replantando la pregunta por el pensar mismo, pero sin partir de la idea de que, de alguna manera, todos sabemos qué es naturalmente el pensamiento) y su ejercitación constante, cuyo nuevo proceder nos permite en primera instancia que todo modelo o toda forma pierda su organización y entonces se lleve a cabo un nuevo comenzar amorfo y sin ataduras.

Bien podríamos decir que el giro que ha dado la filosofía y la pregunta por el pensar mismo no sólo rompen con una imagen, sino que también cambia necesariamente todo un sistema que ante todo estaba organizado, y que ahora debe enfrentarse a cambios que expresan los nuevos caminos por recorrer, sin olvidar que a partir de este momento nos enfrentamos y nos enfrentaremos con una *tierra incógnita*.

Es así que nos adentramos a los caminos más insospechados por los que Deleuze nos lleva sólo para mostrarnos que lo que concierne a la reformulación del pensar y al acto del pensar nos hace encontrarnos con disciplinas de diversos ámbitos con las que bien se puede dialogar. Por ello el afán deleuziano de crear nuevas posibilidades de vida, de existencias, de pensamientos, no sólo se conduce por el camino racional, lógico, supuestamente verdadero, sino también por los caminos algo más inciertos de la biología, de la geografía, de la geología, por mencionar sólo algunas disciplinas.

En ese sentido es que llegamos a la noción de “rizoma”.²⁹ El rizoma es un concepto tomado de la biología, con el cual se emprende el gran camino de la reformulación de todo aquello que por muchos años la imagen del pensamiento negó. Esta travesía puede ser, por decirlo de alguna manera, entendida si seguimos el ejemplo del “libro”³⁰ en tanto que éste bien puede funcionar como ejercicio deleuziano de un pensamiento sin imagen, al contrario de una imagen del pensamiento. Si anteriormente concebíamos el libro como seguidor infalible de la imagen clásica del pensamiento ¿qué pasaría si ese libro clásico que imita esa imagen cambiara de enfoque y más bien se tornara una especie de libro amorfo? Entonces ya no tendría ni objeto ni sujeto, estaría hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes; en él habría líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación.³¹

²⁹ Cabe mencionar que *Mil mesetas* es la segunda parte de un primer libro titulado *El Anti-edipo* de la serie de Capitalismo y esquizofrenia cuyas críticas están dirigidas al psicoanálisis y a la filosofía del lenguaje, sin embargo nosotros no nos adentraremos en esas líneas de investigación, ya que remite a otros tantos temas, por lo que sólo nos limitaremos a tomar el *rizoma* como puente que conecta tanto a la imagen del pensamiento como a la potencia de lo falso. El rizoma abre caminos que conectan varias disciplinas que incluyen, crean y expresan indudablemente nuevas formas de pensar, y de sentir, que constantemente están en renovación. Véase Gilles Deleuze-Félix Guattari, “Introducción: rizoma” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-textos, Valencia, 2004, pp. 9-29.

³⁰ Es claro que como introducción a Deleuze le interesa empezar con algo que rompiera el curso de la imagen de la filosofía, y como ya lo venía haciendo necesitaba ahora algo más rotundo que fuese el cambio en cuanto al quehacer filosófico, así que el rizoma viene bien como principio de rompimiento y que mejor que con la alusión misma de aquello donde la filosofía se ha expresado durante años, esto es, el libro.

³¹ Tan es así que *Mil mesetas* está hecho de materias diversamente formadas, de fechas, de velocidades muy diferentes, etc., porque Deleuze efectivamente nos advierte en la introducción, y con la alusión al libro, que la forma más clásica de expresión del pensamiento es la escritura y por tanto los libros cuya imagen siguen fielmente la imagen del pensamiento, no obstante la pretensión deleuziana es justamente cambiar esa imagen, la cual es sin duda experimental, siendo así el rizoma es entre muchas cosas el comienzo de nuevas formas de pensamiento que introducen en sus páginas conceptos nuevos como líneas de articulación, segmentaridades, territorialidades, líneas de fuga, etc. que no son más que la expresión de nuevos lenguajes para nuevos pensamientos.

Por ello el libro sería más bien un agenciamiento, una multiplicidad. Si bien escribe Deleuze que un agenciamiento maquínico está orientado hacia los estratos que lo convierten en un organismo, en una totalidad significativa o en una determinación atribuible a un sujeto, también está orientado hacia un cuerpo sin órganos, que no cesa de deshacer el organismo y de hacer pasar partículas asignificantes. Sólo así la pregunta obligada “¿qué quiere decirnos un libro?” (por la relación de significado o significante que existe entre el lector y el libro) simplemente ya no importa porque nada hay que comprender. Tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en tanto que un libro es una pequeña máquina que nada entiende de significados sino que tiene su propio lenguaje de engranajes, velocidades, intensidades, por lo que escribir nada tiene que ver con significar.³²

Un libro cuyas características todavía siguen el mismo patrón de comportamiento igual a la imagen del pensamiento es el “libro-raíz”, el árbol como la imagen del mundo o bien la raíz como la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico con bella interioridad orgánica, significante y subjetiva; su ley es la de la reflexión, lo uno que deviene dos, cuatro, y así sucesivamente, sin olvidar que para llegar a dos y demás, necesita presuponer una unidad principal. Es la clásica imagen que imita el mundo tal como lo hemos observado por largos años con los ojos de una lógica que tiene como premisa principal una fuente, es decir, lo Uno. Nada ajeno a la lógica con la que actuamos siempre a partir de una imagen

Véase, Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Mil mesetas*, capitalismo y esquizofrenia, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-textos, Valencia, 2004.

³² Para ahondar en estos conceptos deleuzianos pueden remitirse directamente a la “conclusión: reglas concretas y máquinas abstractas” en Gilles Deleuze, op. cit., pp. 512-522. En él se exponen concretamente lo que puede entenderse por estratos, agenciamientos, cuerpo sin órganos, desterritorialización, y máquinas abstractas.

suprema que lo organiza todo minuciosamente, que vigila el crecimiento y desarrollo de aquello que pueden ser las imágenes del mundo, en este caso de un árbol y su raíz, e imita porque es la figura del pensamiento clásico.

Otro tipo de libro es el “sistema-raicilla” o “raíz fasciculada”, figura que la modernidad invoca con gusto. Según este tipo de libro la raíz principal se ha destruido en su extremidad, y en ella se injerta una multiplicidad inmediata de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo. Sin embargo el sistema fasciculado no rompe con el dualismo, con la complementariedad de un sujeto y de un objeto, de una realidad natural, es decir, de un entorno apto para su desarrollo, y de una realidad espiritual, esto es, una unidad principal. Bien es cierto que el mundo ha perdido su pivote y se ha vuelto caótico por la destrucción de sus extremidades, pero el libro sigue siendo una imagen del mundo, un llamado caosmos-raicilla que se perfila al desaliño de la imagen del pensamiento, en lugar de cosmos-raíz que viene siendo la concepción inalterable de la tan mencionada imagen del pensamiento. Para llegar a lo auténticamente múltiple hay que hacerlo de la forma más simple, *siempre $n-1$* , donde lo Uno tan sólo forma parte de lo múltiple, y sólo así este tipo de sistema podría llamarse “rizoma”.

Si bien Deleuze se jacta de hablar de máquinas, de agenciamientos, de multiplicidades, de desterritorializaciones, árboles, raicillas, etc., estos términos no son más que la expresión de un sin fin de puentes interdisciplinarios abiertos al intercambio de conceptos, cuyo lenguaje es complejo. Esto cambia lo que por muchos años nos ofrecieron las filosofías platónica, aristotélica, cartesiana -por mencionar sólo tres- que muestran sistemas cerrados, que rinden tributo a una

sustancia única de donde todo parte, de un sistema lógico, representativo, y que tiene en su máxima la verdad por sobre todas las cosas. Tan fácil de resumir como un sistema que ofrece una realidad ya dada, donde todo está clasificado por sujetos y objetos totalmente definidos; sin embargo hay algo por lo cual Deleuze gira su mirada a este nuevo mundo que en vez de sujetos, objetos, significantes, etc., tiene máquinas, multiplicidades, rizomas, etc. Pero, ¿cómo es ese rizoma?

Hasta este momento tenemos en un primer capítulo la exposición de una imagen del pensamiento que supone una cierta sapiencia natural, desprendiéndose de esta noción, como sabemos, las buenas voluntades, los sentidos comunes y los buenos sentidos, así como los reconocimientos, las representaciones, los errores y las funciones lógicas, siendo todo esto una imagen comprometida al buen orden. Sin embargo Deleuze encuentra que esta imagen gira en torno a una realidad que entre tanto es supuesta, por lo que nada nuevo da a pensar. Es por ello que el cambio deleuziano, que implica también un cambio lingüístico y conceptual, incluye conexiones, intercambios, relaciones entre lenguajes y conceptos que no son más que herramientas con las que se va hacer funcionar esta nueva filosofía la cual nos dará que pensar.

Podríamos decir que a Deleuze le gusta experimentar con lenguajes nuevos y conceptos nuevos antes que construir una imagen limitada. Por tanto, la crítica a la imagen del pensamiento es a la vez la crítica a la noción de verdad que se dirige hacía un pensamiento sin imagen que incluye en sus líneas el cambio de lenguaje y de conceptos que jueguen con aquello que hace funcionar a la filosofía. Un claro ejemplo, sin duda, es el rizoma.

Un rizoma es un tallo subterráneo que se distingue de las raíces y de las raicillas, aunque hay plantas con raíz o raicilla que bien pueden ser consideradas rizomorfas. Los bulbos y los tubérculos son rizomas. Hasta los animales lo son cuando van en manada; las madrigueras lo son en sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida, porque el rizoma es una red, y como tal su función es conectar no sólo como tallo, con todo lo que se desplace debajo de la tierra, sino como el caso de la manada y de la madriguera, que son redes también que se relacionan entre si y con el exterior como resguardo estratégico. El rizoma en sí mismo tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos o tubérculos. De ahí que Deleuze prefiera enumerar algunos caracteres generales del rizoma.³³

1º. y 2º. Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo; así mismo cada rasgo del rizoma no remite necesariamente a un rasgo lingüístico (eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas como eslabones biológicos, políticos, económicos, etc.) poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas.

Estos dos principios del rizoma, al contrario de los principios o postulados de la imagen del pensamiento que vimos en el capítulo anterior de este trabajo, promueven el diálogo abierto y constante entre nuevas formas de expresión que

³³ Cfr. Gilles Deleuze-Félix Guattari, op. cit., p. 12.

lleven y traigan datos como lo son eslabones, códigos, regímenes y estatutos, lo cual muestra la heterogeneidad y la conectividad que el rizoma produce como fuente de su alimentación.

3o. Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como imagen y mundo. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino tamaños y dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza. En un rizoma no hay puntos ni posiciones, como ocurre en una estructura, en un árbol o en una raíz. En un rizoma sólo hay líneas.

Si bien la conectividad así como la heterogeneidad son los primeros detonadores del vasto campo en el que se dispersa el rizoma, también hay que señalar que ya no hay un punto o posición en el que comienza la gran aventura rizomática porque comienza y recomienza conectándose, multiplicándose. Siempre cambiante.

El rizoma no es para Deleuze una metáfora que habla en nombre del nuevo pensamiento sin imagen; el rizoma es el pensamiento mismo. Ese pensamiento sin imagen del que tanto se ha dicho es un pensamiento rizomático, es decir, el pensamiento es en sí mismo una red abierta que conecta y se multiplica no a partir de una idea innata o de un supuesto comienzo, sino que el nuevo pensamiento que Deleuze devela llega fresco y crea constantemente su lugar en el mundo.

Hay en Deleuze una evolución en su obra filosófica. Anteriormente nos hablaba de una especie de pensamiento sin forma como parte de la crítica a la imagen del mismo pensamiento que supuestamente comenzaba con un saber natural afín con lo verdadero; desde ahí observamos que la filosofía concebida de esa forma empezaba bajo ese supuesto aun comenzando desde nada, por lo que Deleuze prefirió concebir al pensamiento como una especie de masa informe que posteriormente toma las más diversas formas. Tal es el caso del rizoma como pensamiento que tiende a conectarse y a relacionarse de manera impredecible.

4o. Principio de ruptura asignificante: un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquélla de sus líneas, y también según otras. Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Tal es el ejemplo de la orquídea y la avispa, la orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa, y la avispa se reterritorializa en esa imagen; así mismo la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea, pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Es una captura de código, un verdadero devenir; un devenir avispa de la orquídea, o devenir orquídea de la avispa, asegurando la desterritorialización y la reterritorialización, encadenándose y alternándose según una circulación de intensidades.

El nuevo pensamiento rizomático lleva y trae información que puede ser del tipo territorial, es decir, que ubica su espacio en el que se desenvuelve; pero también hay algo que lo saca de sus *goznes* para ver desde otro punto, desde fuera, y que conecta directamente pensamiento y mundo. Es así que se habla de avispas, de orquídeas, o de libros, de aquello que Deleuze llama pensamiento sin imagen. Al contrario de la imagen del pensamiento, esta otra forma de pensar se renueva constantemente.³⁴

El libro ya no es una imagen del mundo; más bien hace rizoma con el mundo. Hay una evolución paralela del libro y del mundo: el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo. Libro y mundo intercambian experiencias: el libro saca del mundo lo que tiene de vasto campo para integrarlo en un nuevo entorno donde pueden pasar muchas cosas, y así el mundo saca del libro lo que tiene de diverso para integrarlo en un nuevo territorio donde explota su grandeza asignificante. Es la figura y no figura del pensamiento que se expresa en múltiples lenguajes, sólo para mostrar que lo que respecta a su vieja imagen ya no importa.

5º. y 6º. Principios de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción, y consiste en calcar algo que se da por hecho, a

³⁴ Deleuze escribe: “Gran sabiduría de las plantas, incluso cuando tiene raíces, siempre hay un afuera en el que hacen rizoma con el viento, con un animal, con el hombre mismo” sólo para mostrar que el rizoma conecta todo lo que hay en el mundo del cual deriva una serie de experimentos que producen pensamiento.

partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta; en cambio el rizoma es un mapa y no un calco en tanto que el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constante modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra arte, construirse como una acción política o como una meditación.

En los rizomas existen estructuras de árbol o de raíces, y a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz pueden ponerse a brotar en forma de rizoma. La localización no depende de análisis teóricos que implican universales, sino de una pragmática que compone las multiplicidades o los conjuntos de intensidades.

El pensamiento no es arborescente; el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada: es la discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de las sinapsis, la existencia de micro fisuras sinápticas, el salto de cada mensaje por encima de esas fisuras, lo que convierten al cerebro en una multiplicidad inmensa en su plan de consistencia o en su glía.³⁵ Y qué decir de la memoria; si los expertos distinguen una memoria larga y una memoria corta, la corta es del tipo rizoma mientras que la larga es arborescente y centralizada. La memoria corta no está sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez respecto a su objeto; puede ser a distancia, manifestarse o volver a manifestarse tiempo después, siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de

³⁵ El plan de consistencia o de composición se opone al plan de organización y de desarrollo. Véase Op. Cit., pp. 516-517.

multiplicidad, mientras que la memoria larga (familia, raza, sociedad o civilización) calca y traduce.

El árbol o la raíz inspiran una triste imagen del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento. Resulta curioso comprobar cómo el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, y finalmente por toda la filosofía.

El Rizoma es el puente entre lo clásico de la imagen del pensamiento y lo que más adelante veremos como la potencia de lo falso; borra de nuestro camino objetos, sujetos, significados, etc., para adentrarnos en un mundo completamente vuelto loco, azaroso e impredecible. La gran apuesta de la filosofía por la verdad, lo bueno, lo uno, etc., sólo son una parte de aquello tan grande que es el pensamiento, y en vez de suponer lo que es, se vuelve a la pregunta ¿qué es el pensar? nos lleva a dar un paso antes de todo lo que ya está determinado por las *supuestas* leyes del pensamiento, un *alugar*, donde nada está escrito aún ni dicho ni determinado, simplemente amorfo. Tan es así que el *Rizoma* funciona como el rompimiento de lo que clásicamente se suponía del pensamiento mismo, para dar paso a ese tallo subterráneo cuyas raíces se extienden a través de un campo abierto y experimental.

No obstante, aunque pareciera que Deleuze construye un nuevo modelo o una nueva imagen del pensamiento, incluso que no escapa de una dualidad, es

menester decir que su pensamiento no es arbitrario, sino que sigue cierto formalismo. Sin embargo nos atrevemos a decir que su sistema no se basa en la primacía de un modelo, de una imagen o, mejor dicho, de un principio de lo que todo deriva, porque Deleuze llega a plantearse las cosas antes de cualquier ley o construcción, es decir, antes de cualquier determinación. Así mismo sus llamados principios son la expresión de las relaciones, de las intensidades, de las fuerzas o de las metamorfosis que sufren las individualidades, los seres que están en constante intercambio con todo lo que hay en el mundo.

De ahí que se produzcan nuevos conceptos para la filosofía, para la geología, para la geografía; para las artes, y también para el cine. No se trata sino de la emergencia de nuevas vidas donde antes no las había. Estamos hablando de las multiplicidades de donde lo uno deriva, y no al contrario. El rizoma es una muestra de lo que ocurre cuando se asume tanto la crítica a la imagen del pensamiento como el reto de pensar más allá de esa imagen.

Estudiosos de Deleuze como es el caso del historiador francés Francois Dosse y la filósofa igualmente francesa Anne Sauvagnargues comparten la visión de la metamorfosis que sufre la filosofía cuando Deleuze llega con estas nuevas intensidades. Debido a su relación con el mundo, Deleuze (en colaboración con Guattari) no sólo acierta con su pragmática, sino que expresa con el rizoma cambios físicos reales para la filosofía o, mejor dicho, para el pensamiento, la subjetivación e individuación, y la naturaleza. En vez de un modelo o principio, Dosse y Sauvagnargues coinciden en que “rizoma” restituye la manera en que estas nuevas relaciones construyen sus agenciamientos: *ideal para construir un*

*sistema abierto. El agenciamiento designa la puesta en relación de un conjunto de relaciones materiales con un régimen de signos correspondiente, así mismo lejos de perpetuarse, el agenciamiento se pone en movimiento: siempre es afectado por una dosis de desequilibrio en la medida en que es afectado a un campo de deseo sobre el cual se construye.*³⁶

Para Deleuze el nacimiento de la filosofía siempre es contingente, y sus relaciones están ligadas al momento espacio-temporal en el que emergen, perdiendo toda pretensión de universalidad. Es por ello que Deleuze encuentra en rizoma esta potencia creadora.

Deleuze y Guattari llaman “rizoma” a esta conexión de heterogéneos: La avispa y la orquídea forman rizoma, en tanto heterogéneas. La captura de la avispa y de la orquídea deviene un concepto metodológico clave, con el cual Deleuze pasa de la lógica del sentido a una teoría de las multiplicidades, implicando no sólo este nuevo pensamiento y la nueva escritura, sino también el modo propio del encuentro de Deleuze con Guattari.³⁷ Como heterogéneos son Deleuze y Guattari: su encuentro trae una fructífera pragmática, y para ellos la creación de pensamiento es un agenciamiento impersonal que modula entre los sujetos y conecta el pensamiento con otros regímenes de signos.

El árbol, ya sea cartesiano o aristotélico, o cual sea mientras imite una imagen del mundo, ofrece un sistema cerrado y jerarquizado, mientras que la red

³⁶ Francois Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, FCE, Buenos Aires, 2009, p. 319.

³⁷ El concepto de rizoma, escribe Sauvagnargues, no sólo ejemplifica los problemas metodológicos de la captura, sino que, al formalizarla pone en ejercicio la singular práctica de una escritura de a dos. Cfr. Anne Sauvagnargues, “Rizoma y agenciamiento” en *Deleuze. Del animal al arte*, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pp. 88-89.

del rizoma vive un sistema de entradas múltiples, ni divisible ni indivisible, sino *dividual*, que al dividirse cambia de naturaleza.

Según Sauvagnargues, con esta teoría del código emancipada del estructuralismo y del significante tenemos el soporte teórico de la definición del *rizoma* que se caracteriza por la conexión de eslabones semióticos de toda naturaleza, que por supuesto son asignificantes, cuya importancia ahora es el encuentro y el acontecimiento de ese encuentro y lo que de ello se produzca. Toda una teoría en devenir.

Y como grande es la red de conexiones para producir pensamiento Deleuze rápidamente comprendió la fuerza del cine y la necesidad de pensar este nuevo modo de expresión para pensar el mundo, porque *el mundo hace cine y no deja de hacerlo*. Según Dosse, gracias a la travesía de Deleuze por el universo cinematográfico pudo retomar lo filosófico, pero al mismo tiempo que mostró que el cine anuncia una verdadera revolución filosófica, su proyecto sigue siendo el de un filósofo.

Este nuevo cine revolucionario tiene un medio de acceso directo al tiempo, y como en el caso de la *bola de cristal*, se trata más de una función de videncia que de una simple percepción, porque Deleuze encuentra que este nuevo cine contiene regiones de ser y de pensamiento, no sólo porque el cine ofrece entretenimiento, sino porque ya no es posible sostener una visión ingenua y lineal de una historia que realizaría, según una línea de progreso continuo de la especie

humana, el reino de la Razón. Por tanto, hay una nueva alianza entre el cine, el pensamiento y el mundo.

Es así como llegamos a nuestro siguiente y último capítulo titulado “Las potencias de lo falso”. Bien es cierto que nuestro siguiente capítulo sigue luchando en contra de la imagen del pensamiento representativo, pero también nos da un algo más que es *lo cristalino*, esto es, la imagen-tiempo, cuya relación con los regímenes de imágenes nos lleva por los caminos del cine. La potencia de lo falso emerge de los estudios sobre cine que salen a la luz después de tanto teorizar la crítica a la imagen del pensamiento. Los *Estudios sobre cine*, y más específicamente *Cine 2: la imagen-tiempo*, siguen la línea de la experimentación: si los grandes autores de cine pueden ser comparados con pintores, arquitectos, músicos, así como también con pensadores, es porque ellos piensan con imágenes-tiempo.

Lo que viene enseguida alude a la emergencia del pensamiento rizomático desde la perspectiva del cine; en esa tercera y última parte de nuestra investigación nos adentraremos al mundo del cine orgánico y el cristalino, cuya problemática explota lo que será la gran propuesta deleuziana, en contraposición de un pensamiento representativo o mejor llamado orgánico. Esto es, el pensamiento cristalino cuyas implicaciones remueven nuevamente las viejas nociones de la verdad. Pero antes de llegar a la exposición del concepto como tal, veremos cómo se van formando las imágenes del cine según la realidad y la ficción, y cómo estas imágenes son destituidas por nuevas imágenes más vastas relacionadas con lo actual y lo virtual.

III. Las potencias de lo falso: presentes imposibles y pasados no necesariamente verdaderos (lo real, lo actual/ virtual, los nuevos regímenes de imágenes, el tiempo y un ejemplo)

Es el momento de ver concretado aquello que empezó como crítica a la imagen del pensamiento y que posteriormente se convirtió en un experimento cuyo interés no es otro que la creación, la invención o la fabricación de conceptos. El rizoma y la potencia de lo falso, y sus propios personajes como lo son el aprendiz, el falsario o el artista, son presencias intrínsecas al pensamiento, condición de posibilidad del pensamiento mismo y vivencia trascendente que firman esas creaciones, conectándose con otros conceptos como son lo virtual y el tiempo puro. Capaces de lanzar al pensamiento más allá de su imagen clásica y de potenciar sus fuerzas.

Toca al mundo del cine expresarse a través de conceptos que se desconecten de lo verdadero para adentrarse en la nueva lectura del tiempo cuyos conceptos remiten a nuevos problemas.

Lo que veremos a continuación es efectivamente la pragmática deleuziana extendiéndose por toda una lógica cinematográfica que nos lleva por el camino del pensamiento cristalino. En un primer momento nos ocuparemos de distinguir aquello que el cine llama lo real y la ficción, porque tanto la noción de realidad como la noción de ficción son temas que la filosofía constantemente alude, y que sin duda son temas de carácter cinematográfico que se identifican con la relación sujeto-objeto; por ello creímos conveniente que en el primer subtema se incluyan

antecedentes filosóficos, como lo son Aristóteles y su *Principio de identidad*, y Descartes con su *Pienso, luego existo*.

En un segundo momento tenemos las nociones de lo actual y lo virtual, es decir, la inclusión de dominios más amplios de la realidad de las que se sirve el nuevo cine para producir nuevas posibilidades de pensamiento, una vez que se han revalorado las nociones de realidad y ficción. Así mismo las nociones de actualidad y virtualidad nos conducen por los caminos de la temporalidad, la percepción misma del presente y del pasado.

En un tercer momento llegamos a lo que Deleuze prefiere llamar “régimen orgánico” y “régimen cristalino” para referirse al nuevo lenguaje cinematográfico. Lo orgánico sigue los lineamientos del pensamiento representativo, y lo cristalino funge como la parte práctica, y sobre todo creativa.

El cuarto momento cierra con la “potencia de lo falso” como concepto filosófico que explota en el cine como un rizoma que busca la indiscernibilidad de los mundos imposibles, y que encuentra una vasta tierra en la que el pensamiento se libera de las ataduras de las viejas formas de verdad, de identificación, de significación, y del tiempo.

Lo real y la ficción

Si se piensa el *cine de realidad* a partir de la perspectiva de la ficción encontramos, en un primer momento, que dicho cine se identifica con la relación

yo=yo (yo me veo-imagen objetiva=yo veo-imagen subjetiva). Es decir, el cine de realidad reclama unas veces ver objetivamente medios, situaciones y personajes reales, y otras veces muestra subjetivamente las maneras de ver de estos mismos personajes, la manera en que ellos mismos ven su situación, su medio, sus problemas³⁸. La identidad del tipo yo=yo se adecua al personaje que es visto y que ve, así como también se identifica con la relación cineasta-cámara (aquello que ve al personaje y lo que el personaje ve). De modo tal que los dos tipos de imágenes que nos muestra este cine de realidad -esto es, las objetivas y las subjetivas, tanto en la identificación del personaje como de la propia relación cineasta-cámara se instalan en un modelo de verdad que encuentra su máxima expresión en la *adecuación* o, mejor dicho, en la *asignación* de lo que ha de ser el sujeto y lo que ha de ser el objeto, por lo que el film comienza con la distinción de las dos clases de imágenes y acaba con su plena identificación o con su identidad reconocida.

El cine de realidad conserva y sublima un ideal de verdad que depende de la propia ficción cinematográfica, pero no sólo conserva y sublima este ideal sino que su aspiración va más allá de su propia ficción en tanto conserva la relación entre lo real y el mundo verdadero, es decir, se olvida de que sólo es ficción para proclamarse como un cine de lo verdadero. Según Deleuze este cine de lo verdadero expresa necesariamente las ideas dominantes y por ello opone a este modelo la pura y simple *función de fabulación*, no solamente para eliminar la ficción sino para liberarla del modelo de verdad. Ahora bien; lo que el cine debe

³⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *Estudios sobre cine 2: la imagen-tiempo*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 2004, p. 201.

captar no es la identidad de un personaje, real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos, sino el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a *fabular*.³⁹ Para Deleuze es importante que el personaje primero sea real antes de identificarlo con algún rol específico, antes de obedecer a un modelo preestablecido, porque siendo primero real nada está constituido y todo está esencialmente abierto para la construcción de una nueva realidad. *Entonces el cine puede llamarse cine-verdad, tanto más cuanto que habrá destruido todo modelo de lo verdadero para hacerse creador de verdad, productor de verdad: no será un cine de la verdad sino la verdad del cine. Es preciso que el personaje sea primero real para que afirme la ficción como potencia y no como modelo: es preciso que se ponga a fabular para afirmarse tanto más como real y no como ficticio. También el propio cineasta se hace otro en la medida en que toma personajes reales como intercesores y reemplaza sus ficciones por sus propias fabulaciones, él da a estas fabulaciones la figura de leyendas.*⁴⁰ La forma de identidad yo=yo cesa de valer para los personajes y para el cineasta en lo real como en la ficción. Ahora *Yo es otro* (como diría Rimbaud). Por ello es que personaje y cineasta dejan de identificarse con un rol específico; ambos dejan de ser ellos mismos para volverse otros.

Desde la visión clásica tanto lo real como la ficción llevan en su interior un principio que ordena, o asigna la relación entre iguales (yo=yo) o de correspondencia (sujeto-objeto) cuyos antecedentes vienen de Aristóteles y

³⁹ Deleuze retoma el concepto de fabulación del filósofo francés Henri Bergson, que aparece en su obra titulada *Dos fuentes de la moral y la religión*.

⁴⁰ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., p. 204.

Descartes. Por un lado, los principios lógicos aristotélicos sostienen que los axiomas (o principios) son proposiciones verdaderas, evidentes, universales y necesarias. Entre ellos se cuentan principalmente tres: el principio de contradicción o, mejor llamado, principio de no contradicción, el principio de identidad, y el principio del tercer excluso. El principio de identidad se dice de la siguiente manera: *A es necesariamente A*, o en términos del principio de no contradicción, *el ser es; el no-ser no es*. El predicado añade al sujeto el carácter de necesidad que tiene el ente de ser lo que es y no otra cosa, y según el principio del tercer excluso, *cualquier cosa es o no es*, pero en ningún caso hay términos medios: es o no es y nada más.⁴¹ Por otro lado, Descartes encuentra en Aristóteles a uno de los primeros y principales filósofos afanado en indagar las primeras causas y los verdaderos principios a partir de los cuales se pudiera deducir las razones de todo cuanto se puede saber; sin embargo los principios epistemológicos cartesianos van más allá de la concepción aristotélica: según Descartes la verdad no reside en los sentidos, sino en el entendimiento cuando posee pensamientos evidentes, de modo que Aristóteles y sus seguidores suponían como principio algo que no había sido perfectamente conocido.

Descartes se deshace de todos los conocimientos adquiridos para comenzar de nuevo a fin de establecer algo firme y seguro. En ese sentido comienza dudando de todo cuanto conoce; sin embargo hay evidencias que el espíritu humano puede conocer (habiendo sido consideradas con atención) de las cuales no se puede dudar, a saber: que hay alguien que duda (pues quien duda de todo no puede dudar de que él “es” mientras está dudando). Es decir, si todo lo

⁴¹ Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, Editorial Porrúa, México, 1998, pp. 55-72.

que hasta ahora hemos tenido por verdadero y cierto ha llegado a nosotros por los sentidos, pero habiendo experimentado que los sentidos engañan, entonces no debemos fiarnos de los sentidos porque éstos nos inducen a error. No obstante, hay algo que a pesar de los sentidos conocemos y de lo cual no se puede dudar, esto es, que yo soy quien duda. Descartes puede dudar y no fiarse de los sentidos, pero no puede dudar de que él está ahí, sentado al lado del fuego, con un papel entre las manos, vestido de negro; eso es cosa indudable para él. “¿Cómo puedo negar que estas manos y este cuerpo sean míos?” –medita Descartes; “para negarlo tendría que ser un insensato o un perturbado, aun si fuese un sueño, aun si yo mismo fuese un engaño”.

Y es así que *Yo pienso, luego soy* es el fundamento del primer principio de la filosofía que Descartes buscaba en la que *yo* es una sustancia, cuya naturaleza o esencia es a su vez el pensamiento, que no necesita ningún lugar para ser ni depende de cosa material. Ejemplifica con el pasaje del trozo de cera: *Un trozo de cera ha sido extraído de la colmena; aun no ha perdido la dulzura de la miel y todavía conserva el olor de las flores; su color, su figura, su tamaño son aparentes; es duro, es frío, es manejable; si dais en él un golpecito se producirá un sonido. Mientras hablo lo aproximo al fuego; exhala los restos de su dulzura, su olor se evapora, cambia el color, pierde la figura, el tamaño aumenta, se convierte en líquido, se calienta, no se le puede manejar, no se produce en él ningún sonido. Después de este cambio tan grande ¿subsiste la misma cera? Hay que contestar afirmativamente, porque nadie es capaz de ponerlo en duda. ¿Qué conocíamos tan distintamente en es trozo de cera? No puede ser nada de lo que he observado*

*por el intermedio de los sentidos puesto que todas las cosas que caían bajo el gusto, el olfato, la vista, el tacto y el oído, se hallan completamente transformadas; sólo la cera subsiste.*⁴² Si la cera es o existe porque la veo –menciona Descartes– más evidente es que yo soy o existo, porque yo soy el que la veo. Tan es así que la parte más firme y segura a la que quería llegar Descartes se encuentra al asegurar con pleno convencimiento que los cuerpos no son conocidos por los sentidos o por la facultad de imaginar, sino por el entendimiento en cuanto el pensamiento los comprende o los entiende bien.

La relación yo=yo se identifica y se reconoce a partir de un principio lógico y racional que bien puede observarse tanto desde la perspectiva aristotélica como de la cartesiana. Aristóteles se encargó de que el principio de identidad fuese un principio verdadero, universal y necesario en cualquier caso, de tal manera que llevado al ámbito de las imágenes la forma *A es A* se identifica con la relación objeto-sujeto o, bien, yo me veo=yo veo, es decir, una relación que aun en la ficción, como es el caso del cine de realidad, aspira a la verdad, la universalidad y necesidad de ser lo que es y no otra cosa. Lo que Aristóteles quería demostrar es que en la relación *A es A* hay evidencia de que hay un orden lógico que conecta a la primera imagen con la segunda, en tanto que la segunda imagen le da a la primera el carácter de necesidad. Pero por otro lado observamos que en Descartes la forma de identidad, y su forma de hacer un principio verdadero, racional y filosófico, cambia radicalmente en tanto que se deshace de todos los conocimientos que haya podido adquirir a lo largo de su vida para establecer la duda metódica. Descartes da cuenta del *cogito* como principio de identidad, es

⁴² Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Editorial Porrúa, México, 1984, pp. 55-90.

decir, del *yo* que piensa, del *yo* que duda, en el que *yo* es una sustancia cuya esencia es el pensamiento. Entonces si el *yo* es una cosa que piensa, un espíritu, un entendimiento, una razón, necesariamente es una cosa verdadera y existente.⁴³

Los argumentos aristotélicos y cartesianos parecen, por decirlo de alguna manera, muy convincentes; pareciera que el principio de identidad le da una fuerza al *yo* cuya razón de ser debiese permanecer a lo largo de la historia del pensamiento por su capacidad de ordenar el mundo, y por salvar la verdad a pesar de las adversidades a lo largo de la historia en términos temporales; es decir, la verdad de estos principios permanece porque el tiempo no los deteriora. Es más, para Aristóteles como para Descartes el tiempo no es un factor predominante a la hora de establecer sus principios, en tanto que ellos buscan la universalidad. Sin embargo, ¿qué pasa con el tiempo? ¿Qué pasa con aquello que no puede ser clasificado u ordenado? ¿Qué pasa con aquellas anomalías que no son ni sujeto ni objeto, que no tienen el carácter de un *yo* o un *cogito*? Es a causa de estas preguntas que Deleuze rechaza los principios que pudiesen preestablecer las formas de relacionarse entre un objeto y un sujeto; tan es así que desplaza los términos objeto-sujeto para hacerlos irreconocibles o imperceptibles, al grado de que ya no importe lo que ha de ser el objeto y lo que

⁴³ Es cierto que Descartes ha encontrado en el *yo* la fuente de todo saber; sin embargo, la formulación clásica del racionalismo cartesiano viene acompañada de la idea del soberano poder de un Dios que se presenta ante el *cogito*. Según Descartes sin el conocimiento de estas dos verdades, es decir, del *yo* y de la existencia de Dios, es imposible considerar como cierta ninguna cosa. El *yo* es el principio que se identifica con la razón, pero Dios funge como garante del conocimiento humano; Dios es el creador universal de todas las cosas, de tal modo que la idea de Dios nace con el *cogito*, está en él como una luz natural. Descartes se pregunta: *¿Cómo podría conocer que dudo si no tuviera alguna idea de un ser más perfecto que el mío por cuya comparación conociera yo los defectos de mi naturaleza?* Dios consiste en la imposibilidad de que la naturaleza del *yo*, siendo lo que es, concibiera la idea de un Dios sin que ese Dios existiera verdaderamente. Cfr. Op. cit.

ha de ser el sujeto con el fin de romper con la relación entre lo real y el mundo verdadero.

En la filosofía deleuziana los sujetos y los objetos son desplazados por una descomposición de la verdad o de la realidad preestablecida; en el nuevo cine, en el cine moderno, la función de fabulación provoca que el personaje deje de ser real o ficticio, en la misma medida en que ha dejado de ser visto objetivamente o de ver él subjetivamente: es un personaje que atraviesa pasos y fronteras porque se dedica a inventar como personaje real, y se hace tanto más real cuanto más ha inventado, creando nuevas verdades y nuevos reales siempre cambiantes. Siendo así, tanto la filosofía como el cine ven caer una imagen del pensamiento y se proponen descubrir nuevas relaciones y reconstituir modos inexplorados de existencia. Para Deleuze la filosofía es una práctica de los conceptos y sólo puede ser juzgada en función de otras prácticas con las cuales interfiere; así mismo, el cine no es una teoría del cine, sino una práctica de los conceptos que el propio cine suscita y que a su vez se relaciona con otros conceptos que corresponden a otras prácticas.

El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual; ninguna determinación técnica, aplicada o reflexiva es suficiente para establecer los conceptos del cine⁴⁴. Pero, ¿cómo es esa práctica? ¿Cómo se lleva a cabo esa práctica filosófica en el cine? La práctica filosófica perseguida por Deleuze rompe con la idea de que lo verdadero es el elemento principal del pensamiento y en su lugar emergen nuevas relaciones y posibilidades de vida, no sólo porque la filosofía abandona su viejo

⁴⁴ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., p. 370.

escritorio sino porque también se procura un espacio en cada disciplina, en cada arte.⁴⁵ La llegada del cine moderno se presenta como una de esas grandes posibilidades de vida y de pensamiento en la que nada está escrito y el propio pensamiento se libera de aquello que lo aplasta, que lo limita.

Lo actual/lo virtual

El cine moderno ya no tiene por sujeto a los individuos ni por objeto una historia de la que necesariamente los individuos deben tomar conciencia. El descubrimiento de nuevos conceptos y de una nueva sensibilidad permite a Deleuze, en su búsqueda de nuevas realidades, hacer hincapié en el proceso constitutivo del cine moderno, el cual va creándose conforme va construyéndose. Es decir, este nuevo cine *opera* un reordenamiento de lo real y una reformulación del pasado en tanto que la reinterpretación estratégica del pasado es a su vez la reconstitución útil de la memoria capaz de poner en cuestión las representaciones existentes y capaz de abrir el abanico de las posibilidades.⁴⁶ Tan es así que la nueva forma de pensar el cine se expresa en términos de *actualidad y virtualidad*⁴⁷ y no en términos de sujeto-objeto como era característico del cine clásico. Las imágenes presentadas en este nuevo cine son enriquecidas con imágenes más

⁴⁵ Diversos han sido los trabajos deleuzianos dedicados a indagar las disciplinas artísticas para llevar a cabo esa práctica filosófica que desplaza a la imagen del pensamiento clásico, como ya lo hemos mencionado, cuya rigidez limita las expresiones que dan paso a nuevas posibilidades de existencias. Aunque no sean exclusivamente del terreno filosófico Deleuze se encarga de que comiencen y siempre comiencen un diálogo. Es por ello que Deleuze en *Proust y los signos* hace un recorrido por los signos, los signos del arte, el aprendizaje, la máquina literaria, etc., concluyendo con la imagen del pensamiento, que como se vio en el primer capítulo de este trabajo, es punta de lanza para lo que posteriormente fue *Diferencia y repetición*. Cfr. *Proust y los signos*, traducción de Francisco Monge, Anagrama, Barcelona, 1972.

⁴⁶ Cfr. Eduardo Pellejero, *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Jitanjáfora, Morelia, 2007, p. 318.

⁴⁷ Términos que Deleuze toma del pensamiento de Henri Bergson. Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, traducción de Luis Ferrero Carracedo, ediciones Cátedra, Madrid, 1987, p. 55.

vastas que conectan a la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico y simultáneo; esto es, la imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un reflejo.⁴⁸

Nos atrevemos a decir que la imagen actual, en términos generales, es lo presente, mientras que lo virtual es real de un modo distinto que lo actual pero posee plena realidad por sí mismo.⁴⁹ La imagen virtual se piensa separadamente de la imagen actual y se instala en una especie de bruma atemporal, pero sin olvidar que es la estela, la imagen en espejo o la coexistencia de la imagen actual. Deleuze se encarga de separar conceptualmente ambas nociones de la imagen, pero también se encarga de mantenerlas en constante comunicación e intercambio; es menester que las dos caras de la imagen, actual y virtual, sean presentadas con sus variaciones y diferencias. Sin embargo ambas caras coexisten hasta llegar al punto de *indiscernibilidad*, lo cual no suprime la distinción de las dos sino que las hace inasignables: cada cara toma el papel de la otra en una relación que es preciso calificar de presuposición recíproca o de reversibilidad. No hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras éste se torna virtual por esta misma relación; son un revés y un derecho perfectamente reversibles.⁵⁰

⁴⁸ Cfr. Gilles Deleuze, op. cit., p.97

⁴⁹ Cfr. José Luis Pardo, op. cit., pp. 32-33.

⁵⁰ El caso del espejo puede ilustrar claramente a qué se refiere Deleuze con esta reversibilidad: *Los espejos sesgados, los espejos cóncavos y convexos, los espejos venecianos son inseparables de un circuito, este circuito es a su vez un intercambio: la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo.* Véase, Gilles Deleuze, op. cit., p. 99.

La coexistencia de ambas imágenes se expresa de la siguiente forma: *Lo que es actual es siempre un presente, pero el presente cambia o pasa. Se puede decir que se vuelve pasado cuando ya no está, cuando un nuevo presente lo reemplaza; sin embargo esto no quiere decir nada. El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente. La imagen tiene que ser presente y pasada al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es; coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo.*⁵¹

Deleuze encuentra en Bergson las pautas necesarias para llevar a cabo el desdoblamiento de las imágenes cinematográficas en el tiempo. Bergson llama *recuerdo puro* a la imagen virtual, distinguiéndola de las imágenes mentales e imágenes-recuerdo con las cuales se corre el riesgo de confundirla. Las imágenes-recuerdo o imágenes-sueños, a diferencia del recuerdo puro, se actualizan necesariamente en relación con un nuevo presente, en relación con otro presente, distinto del que ellas han sido (ley de sucesión cronológica), mientras que la *imagen virtual* o *recuerdo puro* no tiene que actualizarse en tanto que está en estado puro: se define no en función de un nuevo presente con respecto al cual sería pasada, sino en función del actual presente del que ella es el pasado simultáneo. Es un circuito ahí mismo actual-virtual; una imagen-cristal y no una imagen-orgánica.

⁵¹ Gilles Deleuze, op. cit., pp. 110-111.

La imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo, es el desdoblamiento a cada instante en presente (lo actual) y pasado (lo virtual), diferentes uno y otro por naturaleza. Esta imagen se escinde y se afirma en dos direcciones al unísono, una que hace pasar todo el presente y otra que conserva todo el pasado. Así mismo el desdoblamiento del pasado y del presente en el tiempo nos incluye a nosotros a medida que nosotros también nos desenvolvemos en el tiempo; *interiores al tiempo somos nosotros, una interioridad* -escribe Deleuze-, *en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos*. Nuestra existencia actual se duplica en una existencia virtual. La imagen virtual existe en el tiempo y cuando queremos buscar en el pasado algún recuerdo, entonces vamos ahí donde está, *al pasado tal como es en sí mismo, tal como se conserva en sí mismo*.

La teoría de la memoria bergsoniana nos muestra claramente que la virtualidad no sólo es la imagen en espejo de la imagen actual o, mejor dicho, su doble inmediato, sino que la imagen virtual o recuerdo puro es en sentido ontológico. La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una *memoria-Ser*. Parece difícil pensar en una supervivencia en sí del pasado porque se cree que el pasado *ya no es*, que *ha dejado de ser* y el *ser* se confunde con el *ser-presente*; sin embargo el presente no es, sería más bien devenir siempre fuera de sí. El presente no es, sino que actúa y podemos añadir

que su elemento propio es lo activo o lo útil. Del pasado, por el contrario, hay que decir que ha dejado de actuar o de ser útil, pero no ha dejado de ser.⁵²

Entre el presente y el pasado hay una diferencia de naturaleza: *el pasado es y el presente ya fue*. Lo que Bergson denomina recuerdo puro no tiene existencia psicológica; por eso dice que es virtual, inactivo e inconsciente.⁵³ *El pasado es ontológico; es el salto a la ontología, el salto al ser, al ser en sí, al ser en sí del pasado*. Es esto lo que Bergson llamó el planteamiento fundamental del tiempo y también la paradoja más profunda de la memoria: el pasado no sólo coexiste con el presente que ha sido, sino que además todo nuestro pasado coexiste con cada presente.

Es cierto que a Deleuze le interesa promover *nuevos reales* o creación de verdades en contra de aquello que se torna inmutable como la imagen del pensamiento; también es cierto que la problemática de las imágenes gira en torno a la evolución del cine, sin olvidar el papel fundamental que juega la filosofía práctica en su afán crítico y experimental. La evolución de un cine filosófico va de lo clásico a lo moderno, es decir, va de la representación de una realidad ya descifrada a una realidad que está por descifrarse en tanto que se muestra ambigua. Este último es el llamado cine de vidente, capaz de ver lo que normalmente la imagen del pensamiento no ve. Tal videncia es como una especie de emancipación de la lógica del pensamiento donde ya no hay respuestas ni reacciones ante situaciones, medios o problemáticas. La videncia es la

⁵² Gilles Deleuze, op. cit., p. 55.

⁵³ Entiéndase que Bergson no emplea la palabra *inconsciente* para designar una realidad psicológica fuera de la conciencia, sino para designar una realidad no psicológica, esto es, para designar al ser tal como es en sí.

herramienta con la que se cuenta en este nuevo cine: lo que se ve, quien quiera que esté observando, es el brotar de la vida. Se ve al tiempo en su desdoblamiento y su diferenciación, es decir, se ve al tiempo desdoblándose a cada instante en pasado y presente. El pasado se distingue porque se conserva a lo largo del tiempo mientras que el presente simplemente pasa.⁵⁴

La visión del tiempo cambia radicalmente; muere todo modelo de verdad ya que ésta, en sentido tradicional, apuntaba a la superioridad, dejando a un lado la fuerza del tiempo, consagrándose como un modelo atemporal. Además actor y espectador se vuelcan en territorios desconocidos, en tanto que en el antiguo realismo el espectador participaba en el film por identificación con los personajes. En el cine moderno se inaugura la inversión del personaje en una suerte de espectador, es decir, el nuevo cine incluye al espectador en el film y el personaje salta de personaje a espectador.

Régimen orgánico y régimen cristalino

Es así que llegamos al corazón mismo del cine moderno. Su contenido se sigue debatiendo por la creación de nuevas experiencias, pero ahora en términos de lo que Deleuze llama regímenes (“régimen orgánico” y “régimen cristalino”).

⁵⁴ Para Deleuze el tiempo no sólo son tres partes de una misma temporalidad (pasado, presente y futuro), sino que prefiere hablar de dos lecturas del tiempo: por un lado *Cronos* cuyo presente siempre limitado mide la acción de los cuerpos como causas, y por otro lado *Aión* cuyo pasado y futuro ilimitados recogen los acontecimientos incorporales en tanto que efectos. En *Cronos* sólo existe el presente; este presente contrae al pasado y al futuro hasta alcanzar los límites del universo convirtiéndose en un vivo presente. En *Aión* sólo subsisten el pasado y el futuro; el presente sólo aparece subdividido, es decir, cada presente se divide en pasado y futuro en tanto que el tiempo del Aión es infinitamente subdivisible, es una línea recta infinitamente subdivisible. Véase, Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 78-84.

Estos regímenes son la continuación de crítica a la imagen del pensamiento como estructura o como organismo totalitario que incluye el supuesto pensamiento naturalmente recto, un sentido común natural y un reconocimiento como modelo trascendental, sin olvidar el mundo de la representación y los últimos postulados lógicos, frente a un pensamiento sin imagen, sin reglas o leyes que entorpezcan la emergencia de un pensamiento que se renueva constantemente en el acto preciso de este ejercicio, develando un pensamiento en una *terra incognita*.

Lo orgánico es la imagen debilitada y limitada del pensamiento que representa, reconoce, y preestablece las relaciones (como lo hemos visto a lo largo de este trabajo), mientras que lo cristalino es punta de lanza para llevar a cabo aquella *videncia* que da paso a la potencia de lo falso cuyo concepto nos hace revisar y pensar la relación del tiempo y la verdad que recae en una realidad totalmente azarosa, así como nos enfrenta a una existencia totalmente desconocida, pero que poco a poco va develándose desplazando una vez más a la forma de lo verdadero y donde recuperan terreno las anomalías. Todo esto no sería posible sin la noción de “virtualidad” como elemento que nos permite que las imágenes ya no sólo sean pensadas como representantes de un tiempo presente, sino que nos lleva por el camino paralelo de una imagen que tiene dos caras, una actual y una virtual.

Para empezar Deleuze se encarga de que el régimen orgánico y el régimen cristalino sean entendidos en un lenguaje cinematográfico. Se trata de contraponer en cuatro incisos los dos regímenes de la imagen a partir del trabajo descriptivo y

narrativo que expone la posible continuidad o la discontinuidad de los hechos en el film, así como su verdad y su relación con el tiempo.

- a) Las descripciones: la descripción orgánica supone la independencia de su objeto, de tal manera que el objeto descrito es independiente de la descripción que la cámara hace de él y vale para una realidad que se supone preexistente. Esta descripción define situaciones sensoriomotrices por su condición determinada en tanto que predice los movimientos que el objeto va a efectuar. Es claramente una relación de reconocimiento y de representación, como es característico de la imagen del pensamiento. Esto es, hay una realidad “presupuesta” donde bien pueden hallarse los elementos de la representación (la cuádruple raíz), y donde el reconocimiento determina la relación sujeto-objeto. Por el contrario, la descripción cristalina vale para su objeto, lo reemplaza, lo crea y lo borra a la vez y da paso a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes. La descripción cristalina constituye el único objeto descompuesto y multiplicado, y por su función creadora y destructora da paso a situaciones puramente ópticas y sonoras desprendidas de su prolongamiento motor. Este régimen se deshace de la relación sujeto-objeto para entrar en los terrenos de la virtualidad, ya que a partir de esta virtualidad ya no son posibles las relaciones de reconocimiento y de representación. En esta descripción no hay movimiento predecible ni situaciones determinadas. Es un cine de vidente.

Como ejemplo fílmico de lo orgánico podríamos mencionar *Metrópolis* de Fritz Lang⁵⁵ cuyo planteamiento de un futuro, según los años veinte, nos ubica en la situación de Freder, un joven adinerado el cual vive su vida sin mortificación alguna, hasta que un día conoce a los hijos de los obreros, llevados por una joven llamada María; sólo entonces el mundo de Freder cambia por completo, y adolorido por lo que ha visto indaga la situación de los pobres, y descubre la oscura vida cenagosa de las máquinas en la que se hunden todas las cosas. Es claramente la vida de Freder una realidad, cuya descripción define su situación.

Mientras que un claro ejemplo de descripción cristalina podría ser *Corre, Lola, corre* de Tom Tykwer. Lola reemplaza, borra, y recrea su realidad, y es ella misma quien decide no morir. En este film Lola, una alocada chica de cabello rojizo, recibe una llamada de su novio Manni, quien le dice que ha perdido cien mil marcos que debía entregar a medio día a su jefe Ronnie, por lo que Lola sólo tiene veinte minutos para conseguir el dinero y salvar a Ronnie. Ahora Lola movida por el amor de Ronnie piensa rápidamente y corre dispuesta a lo que sea para salvar a su novio. Sólo entonces Lola crea y recrea el mejor de los mundos donde pueda llegar a tiempo, conseguir el dinero y mantener a salvo a su novio.

b) Lo real y lo imaginario en las descripciones: En una descripción orgánica lo real se reconoce en su continuidad; es un régimen de relaciones

⁵⁵ Aunque para Deleuze *Metrópolis* apuntaba a una disolución entre lo mecánico y lo humano en provecho de la poderosa vida no orgánica de las cosas.

localizables, de encadenamientos actuales, de conexiones legales, causales y lógicas. Este régimen incluye lo imaginario pero por oposición, es decir, lo imaginario aparece bajo la forma del capricho y de la discontinuidad y se actualiza en función de las necesidades del actual presente o en función de la crisis de lo real. Lo real y lo imaginario en la descripción orgánica son dos modos de existencia, dos polos en recíproca oposición. Por el contrario, en la descripción cristalina lo actual está separado de sus encadenamientos motores o lo real de sus conexiones legales, y lo virtual se desprende de sus actualizaciones. Lo virtual comienza a valer por sí mismo. En la descripción cristalina los dos modos de existencia se reúnen en un circuito donde lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual intercambian sus roles y se tornan indiscernibles. Entonces sólo así puede hablarse de una imagen-cristal en donde coexiste la imagen actual y su imagen virtual.

Freder se da cuenta de su realidad, trata de cambiarla, y se une a los obreros; pero a la vez se da cuenta de que el imperio de las máquinas, que precede su padre, va más allá de su condición. En este film nada hay fuera de orden, hay una continuidad en los movimientos por ser mudo, una situación precede a la que sigue y da paso a la siguiente acción; es Freder que no para de conocer la vida de sus “hermanos” y también la vida de “María” aquella bondadosa mujer que sólo transmite paz a los que no la tienen.

En *Corre, Lola, corre* no hay máquinas, ni lucha entre pobres y ricos, y si lo hay ya no importa; la protagonista sólo es movida por una decisión, y por un tiempo discontinuo o virtual. Ahora que se ha dado el salto a la virtualidad, y que el cine

opera un reordenamiento de lo real y una reformulación del pasado capaz de cuestionar las representaciones existentes y capaz de abrir el abanico de nuevas posibilidades de existencias, entonces aquella imagen del pensamiento que sólo mostraba una sola cara es abolida, porque de aquí en adelante la imagen tiene dos caras, una actual y otra virtual, que están en constante comunicación y que permiten que la imagen corra a partir de un tiempo que no se divide en presente, pasado y futuro, sino que juega y se desenvuelve en un tiempo infinitamente subdivisible.

- c) La narración: la narración orgánica consiste en el desarrollo de los esquemas sensoriomotrices según los cuales los personajes reaccionan a las situaciones o actúan de tal forma que ponen la situación al descubierto: una meta o un obstáculo o una palabra dan pistas para reconocer que el personaje actúa de tal manera que pueda entenderse de qué trata la narrativa. Es una narración verídica en el sentido de que aspira a la verdad aun en la ficción. El tiempo es ahora el objeto de una representación indirecta en la medida en que emana de la acción, depende del movimiento y se deduce del espacio, por lo que bien obedece a un tiempo cronológico, es decir, obedece a las leyes del tiempo medido. Una vez más observamos el apego a la imagen del pensamiento, en el que el tiempo deriva de las situaciones o del movimiento. Por el contrario, la narración cristalina implica un derrumbamiento de los esquemas sensoriomotores, derrumbamiento de la reacción motriz o mecánica que se activa automáticamente ante una

situación donde el personaje actúa conforme a estos esquemas motrices ya planificados. Las situaciones sensoriomotrices han dado paso a situaciones ópticas y sonoras ante las cuales los personajes ya no pueden o ya no quieren reaccionar, pero se exige que consigan *ver* lo que está pasando o lo que está aconteciendo.⁵⁶ La narración cristalina es una presentación directa del tiempo. Ya no hay una imagen indirecta del tiempo que emana del movimiento, como en la narración orgánica, sino una imagen-tiempo directa de la que el movimiento deriva. La narración cristalina no necesita organizarse según metas u obstáculos que pongan de manifiesto la situación; al contrario, se muestra inconexa dada su descomposición de la acción y el tiempo se vuelve crónico, no cronológico, ya que produce movimientos *anormales* o esencialmente *falsos*.

El tiempo de Freder deriva de los movimientos, vive las jornadas laborales de los obreros, y descubre la central del poder. En Lola hay un derrumbamiento motriz o mecánico, y por la nueva forma del tiempo es una aprendiz tan actual como virtual, real o imaginaria. No hay triunfo de la verdad, sólo una descomposición de los personajes.

d) Por último, la verdad y el tiempo en la narración. Si se revisa la historia del pensamiento, se verifica que el tiempo siempre fue la puesta en crisis de la noción de verdad. No es que la verdad varíe según las épocas. Lo que

⁵⁶ En el cine de vidente la visión no es un presupuesto añadido a la acción o un factor preliminar que se despliega como condición de la acción, sino que ocupa todo el lugar, es decir, el personaje experimenta la necesidad de ver los datos de un problema más profundo que la situación. Véase Gilles Deleuze, op. cit., p. 174.

pone en crisis a la verdad no es el simple contenido empírico, sino la forma o, mejor dicho, la fuerza pura del tiempo porque la verdad, como vimos tanto en Aristóteles como en Descartes, es intocable. Es decir, su validez existe fuera del tiempo, y es por ello que se buscaba que la verdad fuese un principio universal. Sin embargo Deleuze encuentra que para acabar con esta noción de la verdad es menester volver la cara al tiempo, como fuerza que desactiva todo intento de universalidad. En la antigüedad, esa crisis estalla en la paradoja de los *futuros contingentes*.⁵⁷ Si es *verdad* que una batalla naval *puede* producirse mañana ¿cómo evitar una de las dos consecuencias siguientes?:

O bien lo imposible procede de lo posible (pues si la batalla tiene lugar, ya no puede ser que no tenga lugar).

O bien el pasado no es necesariamente verdadero (pues la batalla podía no tener lugar).

Es fácil calificar de sofisma a esta paradoja y sin embargo ella pone en evidencia la dificultad de pensar una relación directa de la verdad con la forma del tiempo, y entonces lo verdadero se coloca lejos de lo existente porque lo existente es en el tiempo⁵⁸. Por ejemplo: Leibniz dice que la batalla naval puede producirse

⁵⁷ Aristóteles y la batalla naval. Véase, Aristóteles, *Tratados de lógica* (Órganon) volumen II, ed. Gredos, Madrid, 1988, pp. 50-55.

⁵⁸ Es Aristóteles quien comienza esta disputa de los futuros contingentes, la cual él mismo resuelve aplicando el principio de no contradicción: una cosa es o no es, pero no ambas; una batalla naval puede darse o no darse, pero por ningún motivo lógico pueden darse ambas. Sin embargo a Deleuze no le interesa el resultado aristotélico; es más importante la problemática que suscita esta proposición ya que permite poner en entredicho la relación del tiempo y la verdad con lo existente.

o no producirse, pero que esto no ha de darse en el mismo mundo; los dos mundos son posibles, pero no son *composibles* entre sí, y es a partir de esto que forja la noción de *imposibilidad*. Para Leibniz la noción de *imposibilidad* surge de la visión racionalista o lógica basada en la posibilidad cuyo orden incluye la libertad y la elección. Si bien la realidad es compleja es porque en ella existe una ordenación variable de posibilidades en la que Dios ha creado el mejor de los mundos posibles: *El mundo en el que vivimos es, en efecto, real, pero pudo haber sido otro. Dentro de tal realidad, ocurren hechos que pudieron ser de otra manera, ello es contingente*. Por ejemplo: *Nació Descartes un día de 1596, pero pudo haber nacido después, o no haber nacido nunca. Sin embargo, así fue, y es que hubo una razón suficiente para serlo.*⁵⁹ El mundo creado por Dios es sólo el mejor de los mundos posibles en tanto que implica un conjunto de condiciones susceptibles de hacer real una totalidad de cosas y sucesos, y a ello puede agregarse que no todas las posibilidades pueden realizarse en un mismo mundo, esto es, no todas son *composibles*; pero ello no niega el abanico de las posibilidades, y de ahí que simplemente sean *imposibles*.⁶⁰ Así mismo la creación del mundo se expresa en el principio de la conveniencia que postula la exclusión de los otros mundos que, cabe señalar, no eran imposibles, pero que no logran la realización en tanto que no son convenientes.

⁵⁹ Francisco Larroyo, Leibniz, Estudio introductivo: “La filosofía de Leibniz” por, Porrúa, México, 1991.

⁶⁰ Es la filosofía de Leibniz una filosofía integrativa cuyo sistema ofrece siete grandes líneas: 1) Racionalidad del universo, idóneo y susceptible de un conocimiento lógico, basado en la posibilidad (virtualismo). 2) Autonomía e independencia metafísica de lo individual (pluralismo monadológico). 3) Noción inexcelso de orden, explícita en una armonía de todos los seres. 4) Cuantitativa y cualitativa infinitud del universo. 5) Mecánica explicación de la naturaleza, cadena de causas y efectos, sostenida, empero, en un punto metafísico. 6) Providencialismo y optimismo (el mejor de los mundos posibles). 7) Naturaleza y gracia, reinos que progresivamente se penetran haciendo posible la ciudad de Dios en la historia. Cfr. Larroyo, op. cit.

La imposibilidad no niega los mundos posibles (si sólo un mundo es susceptible de realizarse es cosa aparte); al contrario, este concepto afirma y promueve la emergencia de los mundos, y si además la forma del tiempo ayuda a *operar* esta imposibilidad en tanto que la fuerza del tiempo infinitamente subdivisible puede ir de presentes imposibles pasando por pasados no necesariamente verdaderos, o a la inversa. De tal manera que el presente único ya no existe, lo que hay son múltiples presentes. La verdad ya no importa en tanto que aparece relativizada.⁶¹ Así mismo, las imágenes en el cine ya no representan ni significan una realidad o una verdad, sino que incluyen en cada imagen la posibilidad de infinitos mundos acompañados de la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, de lo actual y lo virtual, así como del pasado y del presente. La imagen ya no es única, sino que puede jugar y saltar de un lugar a otro.

La narración cesa de ser verídica y de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. Una *potencia de lo falso* desplaza a la forma de lo verdadero, pues *plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos*. Todo hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba en provecho de la nueva narración.

⁶¹ A Aristóteles, a diferencia de Leibniz, no le interesa el problema del tiempo, y deja a un lado la problemática que pudiese ocasionarle para adentrarse en los terrenos de la oposición que generan los futuros contingentes, ya que le es más importante dejar a salvo la verdad y su referente en la realidad, es decir, la batalla naval puede producirse mañana o no (oposición de los futuros contingentes), pero no puede darse y no darse a la vez; sólo una de las dos posibilidades ha de ser verdad porque se relaciona inmediatamente con el hecho o, mejor dicho, está de acuerdo con la realidad, y prácticamente lo que sobre, ya sea la afirmación o negación de la proposición (se dio o no se dio la batalla naval) pasa a ser falso, quedando totalmente anulada esa posibilidad. Para Leibniz, la situación es diferente, no sólo hay dos posibilidades (puede o no darse la batalla), sino infinitas posibilidades que pululan en un tiempo infinitamente subdivisible, es decir, se propone mostrar los posibles mundos en los cuales puede o no estallar o ambas la tan mencionada batalla naval, incluyendo la infinitud de variantes que pudiesen ocasionar que la batalla se produzca o no se produzca o ambas, pero sin olvidar que para Leibniz estos mundos no son compositos entre sí, esto es, que no pueden darse en un mismo mundo, llamando a ello imposibilidad.

Tanto el régimen orgánico como el régimen cristalino, vistos desde luego a partir de un contexto descriptivo y narrativo, expresan lo que para Deleuze ha sido fuente de críticas a la imagen del pensamiento, pero también han constituido el salto de la vieja escuela cinematográfica a la moderna cuya máxima expresión es la imagen-cristalina y la imagen-tiempo. Se trata ahora de una imagen que vale por sí misma y que además deriva de un tiempo infinitamente subdivisible haciendo posible que el cine sea pensado no como una continuidad de sucesos, situaciones, legalidades, etc., sino como una serie de acontecimientos que da igual si han pasado, si están pasando o si pasarán o si todo a la vez, de tal manera que todo puede ocurrir. Deleuze traspasa el límite del propio pensamiento con ayuda de la potencia de lo falso como principio de producción de las imágenes (imágenes imposibles e innecesariamente verdaderas).⁶²

Las potencias de lo falso. Un ejemplo.

Una vez que hemos hecho el recorrido que pasa primero por la fabulación, después por el reordenamiento de lo real y la reformulación del pasado, y también por lo orgánico y lo cristalino, finalmente podemos decir que la potencia de lo falso es el principio de producción de las imágenes: imágenes producidas de tal manera que el pasado no sea necesariamente verdadero y donde los presentes sean imposibles. Entonces la narración deviene temporal y falsificante, además de

⁶² Para Deleuze el cristal, el tiempo y la potencia de lo falso son estrictamente complementarios y no cesan de implicarse como las nuevas coordenadas de la imagen.

que muestra al falsario⁶³ como aquel personaje del cine cuya existencia adquiere una figura ilimitada que impregna a todo el film, en tanto que la narración no cesa de modificarse según lugares desconectados y momentos descronologizados. Todo principio de identidad o todo sistema del juicio se derrumba en provecho de la potencia de lo falso. Ni los razonamientos lógicos pueden con la fuerza del cine de vidente que surge como emancipación de los esquemas motrices de la vieja escuela reaccionaria; mejor que una reacción es una mirada que deriva del tiempo, un tiempo que se vuelve dimensional, infinitamente subdivisible, donde corren lo virtual y lo actual, el pasado y el presente indistinguibles, porque así lo permite la nueva lectura del tiempo.⁶⁴

La potencia existe bajo el aspecto de una serie de potencias, y el falsario será inseparable de una cadena de falsarios en los cuales se metamorfosea. En ese sentido la relación yo=yo es reemplazada por el *yo es otro* o, mejor dicho, el yo es muchos otros, cuya identidad se pierde al no ser ya un yo limitado; por el contrario, ese falsario si revela algo es la propia *existencia*.⁶⁵ Una existencia que nada tiene que ver con su corroboración con lo real como se pensaba en la imagen clásica del pensamiento. En este nuevo cine la descripción deja de

⁶³ El falsario es lo que queda del desvanecimiento de la relación actor-espectador. Si en el nuevo cine se experimenta la inversión del personaje en una suerte de espectador, es porque la participación del espectador deja sólo de identificarse con los personajes para intercambiar roles.

⁶⁴ Interesante esta parte que devela la gran pasión deleuziana por el tiempo, y no es hasta su publicación de 1993 que lleva por título *Crítica y Clínica*, donde dedica un capítulo entero a partir de cuatro fórmulas poéticas que bien pueden resumir la filosofía kantiana, y cuya exposición muestra a un Kant revolucionario de su época que le permite a Deleuze completar lo que ya venía trabajando con el movimiento, con el yo es otro, las leyes, y los sentidos. Quizás estemos hablando de una especie de conciliación entre Deleuze y Kant, que como a otros tantos autores se jacta de despreciar, pero que en algún momento retoma alguna idea que le parece atinada para seguir haciendo nuevos conceptos. Véase Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica*, traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 44-54.

⁶⁵ Según Deleuze en la literatura y en la filosofía los dos mayores textos que desarrollan estas cadenas de falsarios o estas series de potencias son el último libro de *Zaratustra*, de Nietzsche, y la novela de Melville, *El hombre de confianza y sus máscaras*. Véase, Gilles Deleuze, op.cit., p. 181.

suponer una realidad preexistente y la narración de remitir a una forma de lo verdadero. Así como los *otros* emergen gracias a la virtualidad que permite pensar en las múltiples posibilidades de existencia, no sólo en la creación de imágenes, sino de nuestra propia existencia como personajes en todo momento desdoblándonos en el *tiempo puro*, y expresando la más apasionada de nuestras facultades, el pensamiento mismo y su ejercicio pleno.

Ni siquiera las apariencias quedan después de luchar contra el sistema de la imagen del pensamiento, suponiendo que las apariencias son lo que resta después de la transformación de los juicios y que posiblemente sean una forma discreta de enjuiciar. Y es que si por fin se derrumba el mundo verdadero entonces también lo hace el mundo de las apariencias quedando nada más que los cuerpos y las relaciones de fuerzas: el devenir artista, el devenir inmanente, la creación: *en el devenir la tierra ha perdido todo su centro, no sólo en sí misma sino que ya no tiene centro para girar alrededor. Los cuerpos ya no tienen centro, salvo el de su muerte, cuando se agotan y se reúnen con la tierra para disolverse en ella. La fuerza ya no tiene centro precisamente porque es inseparable de su relación con otras fuerzas.*⁶⁶ Este devenir es un querer, un querer bondadoso o generoso, un querer-artista, lo que además eleva lo falso a su última potencia, siempre al servicio de lo que renace de la vida: una extraña bondad que lleva al ser viviente a la creación.

Para muestra basta lo que Deleuze dice al acercarse al cineasta norteamericano Orson Welles, un visionario de la potencia de lo falso que no cesó

⁶⁶ Gilles Deleuze, op. cit., p. 192.

de luchar contra el sistema del juicio, contra los valores superiores que juzgan la vida –*porque la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene la inocencia del devenir*-, y quien además llevó a cabo un cine cuya premisa impulsa la potencia, siendo ese poder de afectar y de ser afectado, cuyas relaciones sólo son de cuerpos, de fuerzas, que chocan unas con otras dentro de la imagen. Según Deleuze, Welles llevaría dichas relaciones de fuerzas a su culminación en *Fraude*.⁶⁷

Fraude es un documental sobre las falsificaciones cuya trama pasa por la figura del falsificador de cuadros Elmyr de Hory y su biógrafo Clifford Irving, quien también escribió la celebrada autobiografía de Howard Hughes. Más adelante el narrador de la película, Orson Welles, cuenta cómo comenzó su propia carrera que dio inicio con la falsa emisión radiofónica de una invasión marciana, así como desemboca en la aventura tormentosa de Oja Kodar con Picasso, mujer cuya figura aparece al principio del documental robando miradas por las calles. Esas miradas, cabe señalar, son parte del film; esto es, aquellos que sucumbieron a los deleites de la figura femenina son actores que aún sin saberlo participan como actores. Welles nos advierte que aunque es una película que trata sobre la trampa, el fraude y las mentiras, lo que aparece en las escenas no son más que “verdades basadas en hechos reales.”⁶⁸

⁶⁷ Tema original: *F for Fake*, Año: 1975. Duración: 1:25:09 País: Alemania, Director: Orson Wells
Guión: Orson Welles, Música: Michel Legrand, Fotografía: Orson Wells, Reparto documental: Orson Wells
Productora/coproducción: Alemania/Francia, Género y crítica: Documental.

⁶⁸ Welles utiliza esta frase con malicia para ir contra el sistema del juicio, contra el hombre que juzga la vida, ya que al final del documental sólo nos muestra la volatilidad de este enunciando en tanto que ya no importa si es o no una verdad basada en un hecho real.

Welles encontró los mayores fraudes de la historia, y asume que la experiencia de empezar una película y acabar haciendo otra con un argumento plagado de coexistencias es el matiz que le da el color a todo el documental, y se encarga de que las coincidencias se hagan presentes a lo largo de las historias referidas, de que los hechos hablen por sí mismos, a la vez que juega con los elementos cinematográficos y manipula la cinta al grado de que puede regresar una y cuantas veces quiera a la misma escena para hacer algún cambio. Las coincidencias saltan de un lado a otro sólo para mostrar su maldad.

¿Quién es Elmyr? Elmyr tiene tantos nombres y personalidades tan falsas como reales; él es el mayor falsificador del mundo, es un sujeto falsario quien tiene la genialidad de crear un Modigliani, un Van Dongen, o un Matisse, haciéndolos suyos, lo cual resulta un tanto incómodo para el mundo del arte. En este documental no hay un personaje central, nada hay que describir ni narrar de manera orgánica, esto es, suponiendo una realidad o una situación que ponga al descubierto las relaciones localizables, los encadenamientos o conexiones legales, causales y lógicas, así como la incomodidad de los “expertos” deriva en que este sujeto falsario va más allá de la imagen que se tiene del arte. Otro sujeto falsario es el biógrafo Clifford Irving cuya vida pasa de ser un escritor arruinado a un famoso falsificador que destapa entre otras cosas la vida del magnate Hughes y la del propio Elmyr. Tanto Elmyr como Irving hablan de una buena amistad que surge a partir de estas falsificaciones: ambos se ven envueltos en una sarta de mentiras, ambos coinciden en que los expertos del mundo del arte son muy

pretenciosos, que se creen con la autoridad de un ordenador cuya pretensión es conocer algo que sólo conocen superficialmente.

Elmyr y Clifford Irving ridiculizan a los expertos pues acaban con el mito de la infalibilidad de los *marchantes*, de los directores de museo, y muestran su fraudulencia, su maldad, y su corrupción. Podría haber un Modigliani hecho por Kisling, –dice Elmyr- un Modigliani por Elmyr, y un Modigliani de Modigliani, podría tratarse de cualquiera de los grandes expertos, pero ¿alguno de ellos podría decir cuál es cuál? Los grandes museos están repletos de falsificaciones. Pero ¿qué importa? El propio Elmyr dibuja un Miguel Ángel y lo firma con el nombre de Orson Welles. ¿Quién determina qué es arte y qué no?

Lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual, el presente y el pasado se tornan indiscernibles. Ya no importa si es o no verdad, original y único el mundo del arte y sus expertos. Welles nos muestra a estos personajes como las malas voluntades que no saben lo que comparten con todo el mundo y que no quieren representar ni quieren ser representados por una imagen del pensamiento aunque sea al precio de las mayores destrucciones o de las más grandes desmoralizaciones

La historia de Elmyr se transforma, toma otro matiz, pasa a ser un circuito que conecta con la vida del magnate Howard Hughes descubierta por Clifford Irving, cuyo relato se desenvuelve a partir del cuestionamiento de si Hughes era un vegetal, un experto o un loco. Así Orson Welles pasa de un elemento a otro, de un signo a otro o de un dato a otro, sólo para mostrar que la película está plagada

de múltiples historias, que coexisten entre sí puestas al azar y que hablan por sí mismas. Así como aparecen otros tantos personajes en escena tales como Oja Kodar y Picasso.

En un primer momento aparece Oja ejerciendo la atracción de ser mirada y quien cayó fue nada más que el mirón de Picasso. Welles nos muestra cómo coincidieron en un pueblo de Toussaint: Oja aparecía cada día y a todas horas frente a la ventana de Picasso, lo que acabó en un fructífero encuentro –*los higos endulzaron en el árbol, las uvas sazonaron en las viñas y 22 grandes retratos de Oja Kadar nacieron de aquel viril pincel*. No obstante, Picasso no había hecho toda esa pasta echando migajas al agua, alimentando pájaros ni regalando cuadros a sus modelos, pero lo que Oja exigió a Picasso fue que todos esos cuadros, los 22, fuesen suyos. Y así de un tórrido romance pasa de Toussaint a París, donde una inesperada exposición de Pablo Picasso, pero sin Picasso, se exhibía en una ignorada galería de París. La tormenta se desató aquel día y se desplazó a aquel lugar, cuando el gran pintor irrumpió en la galería miró cada uno de los cuadros sin reconocer ninguno, ahora la pregunta giraba en torno a si Picasso había pintado esos cuadros. La escena muestra a Oja y a Picasso, quien es encarnado por el propio narrador (Orson Welles), así como entra en escena el abuelo de Oja, el mejor falsificador artístico, una leyenda, un moribundo, quien además nunca existió, y quien habla a través de Welles: ¡Picasso, usted pasa tan fácilmente de un periodo a otro! ¡Cambia como un actor igual que un falsificador! ¡Le he pintado durante años! Toda relación comienza con un supuesto hombre verídico, pero es inútil pues ya no importa en tanto que el falsario rompe con la imagen de verdad

que sostenía el cine clásico, larga es la cadena de falsarios, Welles, Elmyr, Clifford Irving, Oja, Picasso y el abuelo de Oja, creadores de verdad.

Estos personajes pasan a ser otros, se multiplican y cambian; ya no se reconocen, ni interesa saber quiénes son; son sólo fuerzas que se relacionan en un diálogo que expresa a los falsarios. Surgen personajes que estaban ocultos y que parecían indefensos; sin embargo son igualmente falsificadores. Son historias que se despliegan unas de otras, imágenes tan actuales como virtuales que no cesan de desdoblarse en aquello que Deleuze llamó la fuerza pura del tiempo. Imágenes que saltan en el tiempo; imágenes que saltan de pasados no necesariamente verdaderos a presentes imposibles, y el hombre verídico forma parte de esta cadena de falsarios.

Ese hombre verídico invoca un mundo verdadero, pero es inútil; no cabe reducir al falsario a un simple copista, ni a un mentiroso, porque lo falso no es sólo la copia; ya lo era el modelo. Hasta Picasso es un falsario que hace un modelo con apariencias, pero el siguiente artista devolverá el modelo a las apariencias para hacer un nuevo modelo. Larga es la cadena de falsarios, maestros del fraude, larga es su multiplicidad, su propagación.

Ya no hay verdades ni apariencias, sólo un querer artista, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada y quien crea es el artista.⁶⁹ Bien se puede invocar un tiempo histórico y cronológico, que hable de principios y de fines, de significados, de sujetos y objetos, etc.; sin embargo todo

⁶⁹ El hombre verídico y el falsario forman parte de la misma cadena, pero finalmente no son ellos quienes se proyectan, se exaltan o se ahuecan, sino el artista, creador de verdad, ahí mismo donde lo falso alcanza su última potencia: bondad, generosidad. Véase, Gilles Deleuze, op. cit., p, 197.

cambia desde el punto de vista del tiempo como devenir, ésa es la potencia de lo falso, es decir, la posibilidad del arte o de la vida.

Si la filosofía es la creación de conceptos, son el falsario, el artista, el aprendiz los personajes adecuados para estos conceptos, como en la antigüedad lo fue Aristóteles para la sustancia o Descartes para el *cogito* (pero sus errores fueron crear un principio único, universal y verdadero). Esas singularidades que ya no quieren representar ni quieren ser representadas por una imagen del pensamiento, que no tienen nombre; no son sino multiplicidades que manifiestan los territorios y las desterritorializaciones y su reterritorialización del pensamiento, es decir, ubican el terreno del pensamiento para después sacarlo de ahí y experimentar su potencia, que después regresa, pero ya no se trata de los mismos personajes.

Conclusión. La filosofía como un sistema abierto que incluye nuevos regímenes de signos, una nueva lectura del tiempo e imágenes más vastas.

Extraña filosofía (la de Deleuze) constantemente innovadora y meticulosamente terca, estacionaria y mutante...

Francois Zourabichvili,

Deleuze. Una filosofía del acontecimiento.

Finalmente podemos decir que el estudio del cine como proyecto filosófico deleuziano es un modo de expresión para desterritorializar una imagen de aquello que la filosofía llamó durante mucho tiempo “pensar”. Así Deleuze no se limita a exponer su crítica a un sistema cerrado en tanto que sólo representa una forma de relacionar pensamiento, individuo y naturaleza (o mundo), sino que a esa crítica le sigue la experimentación, presentada como una manera de creación de pensamiento que influya en las relaciones y que a su vez haga indiscernibles todas las relaciones posibles, esto es, no sólo para la filosofía y el cine sino también para aquello que llamamos “realidad” o, mejor dicho, aquello donde nosotros mismos nos desenvolvemos o *nos desdoblamos*.

Eso que Deleuze llamó un sistema pero abierto, que incluya regímenes de signos, una nueva lectura del tiempo, imágenes más vastas que abarquen la dimensión de lo virtual, incluso una nueva sensibilidad con respecto a las nuevas fuerzas, por no llamarlas relaciones, como lo es “el acontecimiento” (eso que los estoicos llamaron “sentido”; lo sentido), son sólo una parte de esos ejercicios

pragmáticos que comienzan y recomienzan ante un encuentro, un choque o un signo.

Gran parte del proyecto deleuziano gira en torno a la noción bergsoniana de la memoria, esto es, la noción de virtualidad, que opera un reordenamiento de lo real y una reformulación del pasado. Sin embargo, para llegar a la noción de virtualidad, Deleuze comienza con la crítica a la imagen del pensamiento con base en ocho postulados que recoge de la historia del mismo; dicha imagen se ha encargado de “suponer” un pensamiento naturalmente recto, que afirma que el sujeto posee no sólo la facultad de pensar sino que ese pensamiento es recto por naturaleza, siendo un ejercicio natural dotado para lo verdadero y afín con lo verdadero, así como nos dice de un sentido común “natural” capaz de facilitar la naturaleza del pensamiento en tanto unifica en un solo objeto verdadero y universal los datos de la experiencia.

Cabe señalar que para Deleuze toda esta representación de los postulados es parte de la descripción de esa imagen que impide el ejercicio del pensamiento, en tanto que sólo es repetición de lo mismo; de ahí que la noción de virtualidad se proponga como algo que permitirá la concepción de una repetición distinta, que sea en sí misma diferencia.

Es por ello que Deleuze prefiere la figura de procesos digestivos y malas voluntades que entorpezcan el organismo de la imagen del pensamiento que hasta ahora hemos recorrido. Sin olvidar la importancia del “encuentro” como un algo o un signo de la sensibilidad que nos fuerce a pensar, aquello que Deleuze

llama “lo sentido”, en contraposición de aquello que la imagen nos hizo creer como “supuesto”, “natural”, “verdadero”, etc.; es decir, como crítica a la imagen del pensamiento.

Lo sentido es el uso de las facultades en comunicación disjunta, es lo fortuito o lo contingente. Deleuze propone la constitución de una teoría paradójica del sentido: paradójica porque el sentido es una entidad no existente, que se relaciona con el sinsentido, pero lógica a pesar de todo porque se trata de caracterizar el modo como el sentido se desliza por la superficie de las proposiciones y de los pensamientos.

El sentido es lo expresado de la proposición, es acontecimiento que no se reduce ni al objeto ni al estado vívido de quien lo expresa. Es exactamente la frontera entre las palabras y las cosas. Sin embargo, hay algo muy importante en lo cual Deleuze hace mayor hincapié: esto es, entre sentido o acontecimiento y lenguaje hay una relación esencial, pertenece a los acontecimientos el ser expresados o expresables, enunciados o enunciables por proposiciones. La noción de sentido, en los términos de Deleuze, anuncia la noción de la virtualidad de la que se ocupará más tarde.

Por su parte, la crítica a la imagen del pensamiento radica en que se ignora justamente la dimensión del sentido. Ocurre que los problemas están materialmente calcados sobre las proposiciones o bien formalmente definidos por su posibilidad de ser resueltos. De modo que se nos hace creer que la actividad de pensar, así como lo verdadero y lo falso no comienzan más que con la

búsqueda de soluciones. Por el contrario, Deleuze considerará que la tarea del pensamiento que es ya creación consiste en la localización de los problemas, en el planteamiento de las cuestiones que fuerzan a pensar.

Si la imagen del pensamiento preestablece una realidad eliminando cualquier atisbo de pensamiento genuino, es mejor un sistema “abierto” que comience y siempre recomience, una especie de tierra incógnita, esto es, un rizoma. De esta manera, Deleuze nos garantiza la creación de nuevas existencias que nos llevarán por los caminos más insospechados, pasando por los caminos algo más inciertos de la biología, la geografía, la geología, entre otras más.

Un ejemplo de rizoma en primera instancia tiene que ver con la alusión de “libro” que hace Deleuze (junto a Guattari) para dar cuenta con qué funciona el libro en tanto que ya no es la imagen del mundo, con bella interioridad orgánica como lo estableciera la imagen del pensamiento; ahora es más bien una pequeña máquina que nada entiende de significados, cuyo propio lenguaje incluye engranajes, velocidades, intensidades, por lo que escribir nada tiene que ver con significar.

Pero, ¿qué es un rizoma? Es un tallo subterráneo que se distingue de las raíces y las raicillas. Los bulbos y los tubérculos son rizomas. Tiene en sí mismo formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos. Pero lo que pasa en la botánica ocurre también en otros dominios: por todas partes hay rizomas, al igual

que árboles y raicillas. Se trata de formas de la realidad natural, social, cultural, etcétera.

Los principios del rizoma forman parte del desvanecimiento de una imagen única del pensamiento: conexión y heterogeneidad, es decir, cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, así como cada rasgo del rizoma no remite necesariamente a un rasgo lingüístico; los rizomas ponen en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. El rizoma es una multiplicidad: en él no hay sujeto ni objeto, sino tamaños y dimensiones que no pueden aumentar sin que cambie de naturaleza. De modo que en un rizoma no hay puntos ni posiciones, sino sólo líneas que se desplazan inmoderadamente. El rizoma es el pensamiento mismo, que puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero que siempre recomienza según cualquiera de sus líneas.

Deleuze quería que el pensamiento fuese rizomático, que no respondiese a ningún modelo estructural o generativo, sino más bien que fuese como un mapa: abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones. Según autores tales como Francois Dosse y Anne Sauvagnargues, Deleuze no sólo acierta con su propuesta de una “pragmática universal” basada en el concepto de rizoma, sino que con ayuda de éste expresa cambios reales para la filosofía, un ideal para construir un sistema abierto ligado al momento espacio-temporal en el que emergen el pensamiento, la subjetivación y la individuación. Toda una teoría de las multiplicidades que pone

en ejercicio la singular práctica de una escritura de a dos (como lo es su encuentro con Félix Guattari).

En vista de que el rizoma es una red de conexiones, Deleuze rápidamente comprendió la fuerza del cine y la necesidad de pensar este nuevo modo de expresión para pensar con su ayuda al mundo, porque encontró que este nuevo cine que nace con la muerte de una imagen del pensamiento contiene -él mismo- regiones de ser y de pensamiento.

Las potencias de lo falso, y los personajes conceptuales como el aprendiz, el falsario o el artista, fungen como presencias intrínsecas al pensamiento rizomático, condición de posibilidad del pensamiento mismo y vivencia trascendente que firman esas creaciones, que conectan con otros conceptos como son lo virtual y el tiempo puro. De modo que el rizoma y la potencia de lo falso son capaces de lanzar al pensamiento más allá de su imagen clásica y de potenciar sus fuerzas.

La nueva forma de pensar el cine se expresa en términos de actualidad y virtualidad, esto es, la imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un reflejo; la imagen actual es lo presente, mientras que la imagen virtual es real de un modo distinto que lo actual, es el “ser del pasado”, eso que Bergson llamó el planteamiento más fundamental del tiempo y también la paradoja más profunda de la memoria: el pasado no sólo coexiste con el presente que ha sido, sino que además todo nuestro pasado coexiste con cada presente, y la potencia de lo falso ha de ser ese rizoma que conecta imágenes imposibles (actuales) y

pasados no necesariamente verdaderos (virtuales). Las conexiones resultantes son, justamente, lo que nuestro autor agrupa bajo el nombre de “potencias de lo falso”. Ahora lo verdadero o lo dado no constituyen la única cara de la realidad.

Los regímenes de signos operados en el nuevo cine son llamados por Deleuze “orgánico” y “cristalino”. Lo orgánico todavía pertenece a un pensamiento representativo, de reconocimiento o, en todo caso, de significación, mientras que lo cristalino es la videncia (es el desvanecimiento de la relación actor-espectador), es el acontecimiento o rizoma, que potencia lo falso como concepto filosófico que estalla en el cine, pero que devela al tiempo en su pureza, es decir, una imagen-tiempo o una imagen-cristal que a su vez devela al tiempo y que deriva de él.

El tiempo entonces puede desplegarse no ya en la serie “pasado – presente – futuro”, sino en una multiplicidad de presentes virtuales envueltos en lo actual. Lo “falso” se convierte en real al lado de lo que normalmente se consideraría verdadero. Y ésta es la gran apuesta deleuziana: pensar el tiempo, pero en rizoma. Qué mejor que el cine para mostrarnos, en su evolución a través de imágenes, una manera directa de “ver” un pensamiento cristalino. Con el cine moderno es posible, literalmente, acceder por fin a la dimensión de lo virtual.

Deleuze no pretende hacer una teoría del cine; sólo escribe sobre cine, como uno de tantos eslabones de rasgos semióticos y estatutos de estados de cosas distintos que llevan al pensamiento más allá de lo que se supone que debe esperarse de él. El cine moderno es así una de las maneras en que puede romperse, por fin, con la imagen del pensamiento.

Bibliografía

De Gilles Deleuze:

Proust y los signos, traducción de Francisco Monge, Anagrama, Barcelona, 1972. (Primera edición francesa en Presses Universitaires de France, París, 1964)

El bergsonismo, traducción de Luis Ferrero Carracedo, ediciones Cátedra, Madrid, 1987. (Primera edición francesa en Presses Universitaires de France, París, 1966)

Diferencia y repetición, traducción de Alberto Cardín, Ediciones Júcar, Madrid, 1988. (Primera edición francesa en Presses Universitaires de France, París, 1968)

Lógica del sentido, traducción de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 2001. (Primera edición francesa en Les Editions de Minuit, París, 1969)

Rizoma: Introducción en Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia, traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Pre-textos, Valencia, 2004. (Primera edición francesa en Les Editions de Minuit, París, 1976)

Estudios sobre cine 2: la imagen-tiempo, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 2004. (Primera edición francesa en Les Editions de Minuit, París, 1985)

Crítica y Clínica, traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993. (Primera edición francesa en Les Editions de Minuit, París, 1993)

Conversaciones, 1972-1990, traducción de José Luis Pardo, edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. (Primera edición francesa en Les Editions de Minuit, París, 1995)

Adicional:

Aristóteles, *Acerca del alma*, traducción de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Barcelona, 2003.

Aristóteles, *Tratados de lógica (Órganon)* volumen II, ed. Gredos, Madrid, 1988.

Descartes, René, *Meditaciones metafísicas*, Porrúa, México, 1984.

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

Larroyo, Francisco, "Estudio introductivo: La filosofía de Leibniz" , en Leibniz, G.W, *Obras*, Porrúa, México, 1991

Pardo, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Editorial Cíncel, Madrid, 1990

Pellejero, Eduardo, *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Jitanjáfora, Morelia, 2007

Sauvagnargues, Anne, Deleuze. Del animal al arte, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

De consulta:

Zourabichvili, Francois, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 2004.