



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Imagen e inmanencia  
El concepto de imagen y sus  
consecuencias en el pensamiento  
de Gilles Deleuze**

**Tesis  
Para Obtener el Título de  
Licenciada en Filosofía  
Presenta  
Alejandra Gudiño Aguilar**

**Asesor: Dr. Gerardo de la Fuente Lora**



Facultad de Filosofía  
y Letras



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco al PAPIIT IN403008 “Historia de la Estética”, coordinado por el Dr. Carlos Oliva, por haberme otorgado durante 2008 la beca como tesista que me permitió llevar a cabo este trabajo.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	3
<b>I. Construcción simultánea de la imagen-movimiento y el plano de inmanencia</b>	
1. Introducción.....	6
2. El movimiento y la imagen	
2.1 Bergson y el problema del movimiento.....	7
2.2 Las tesis bergsonianas: construcción de la imagen movimiento.....	10
2.3 Imagen cinematográfica e imagen-movimiento: historias paralelas.....	17
3. El plano de inmanencia.....	21
3.1 Bergson y la fenomenología.....	22
3.2 Construcción del plano de inmanencia .....	26
3.3 La imagen en el plano de inmanencia .....	31
4. Consideraciones finales del capítulo.....	35
<b>II. Las consecuencias ontológicas de la imagen-movimiento</b>	
1. Introducción .....	42
2. El pensamiento filosófico.....	45
3. El concepto: la consistencia del acontecimiento y la oposición a la referencia	
3.1 Generalidades del concepto.....	47
3.2 El acontecimiento y el concepto.....	58
3.3 El concepto y la referencia .....	63
4. El plano de inmanencia y las ilusiones de la filosofía	
4.1 El plano: imagen del pensamiento y movimiento infinito.....	72
4.2 Las ilusiones de la filosofía.....	85
5. Consideraciones finales del capítulo .....	89
<b>III. Pensamiento estético: fuera del régimen de la imagen intermediaria</b>	
1. Introducción .....	96
2. El ser de sensación. La estética sin sujeto ni obra .....	98
3. El arte frente a la Urdoxa: la carne, la casa y el universo .....	110
4. Lo estético más allá de las artes: sensibilidad y composición .....	113
5. Consideraciones finales del capítulo .....	117
<b>Conclusión</b> .....	128

## Introducción

Hasta la historia de la filosofía carece del todo de interés si no se propone despertar un concepto adormecido, representarlo otra vez sobre un escenario nuevo, aun a costa de volverlo contra sí mismo.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*

La inquietud que alienta esta investigación es de orden estético. Sin embargo, cuando esta afirmación se hace suponiendo el siglo XX, las estéticas ontológicas de Heidegger y de Gadamer, así como la crítica a la modernidad que el mismo siglo lleva a cabo, muchos temas que parecieran lejanos a lo estético se hacen presentes.

La crítica a la modernidad tiene temas recurrentes, que amenazan con volverse puntos de partida dogmáticos. Tal es el caso de la crítica al sujeto y del lenguaje.

Tales problemas, que son de la mayor importancia para todo pensamiento posterior a ellos, no pueden sin embargo, constituir el punto de partida de esta investigación, pues, como se verá más adelante, el valor crítico de los planteamientos que aquí se expondrán radica en buena medida en modificar el punto de partida.

No obstante, esto no significa que no se asuma el sentido amplio que lo estético adquiere al ser vinculado con la ontología, esto es, con el pensamiento de lo real. Será esta la preocupación que relacione esta investigación con los problemas estéticos del siglo XX permitiendo, sin embargo, modificar los puntos de partida.

Así lo estético se asume en esta investigación, en tanto que cobra una dimensión que no puede ocuparse de las categorías estéticas canónicas, ni de los temas considerados estéticos, sin antes determinar qué puede ser lo estético, cuando la imagen, uno de sus conceptos centrales, y probablemente el más importante, sufre una crítica radical.

Es esto lo que se busca y lo que se halla en los dos textos que este trabajo estudia, *La imagen-movimiento*, y *¿Qué es la filosofía?*, una crítica radical del concepto de imagen.

Es necesario establecer, no obstante, en qué sentido es que hay una crítica.

Ya desde Platón, el concepto de imagen es problemático desde el punto de vista ontológico si se intenta determinar su estatuto. Es por ello que para llegar a comprender a la imagen en relación con lo estético, es ineludible un acercamiento a las consideraciones y compromisos

ontológicos<sup>1</sup> de la filosofía en la que dicho concepto se estudia.

De hecho, es la imagen misma la que dará la pauta para entender este compromiso ontológico, que es lo que permite al pensamiento construirse en un sentido mejor que en otro, y crear los conceptos que le son propios.

La imagen y su estatuto ontológico, delatan a la vez la ontología que la permite y la estética que ella misma hace posible.

Esta investigación se plantea como el seguimiento de la crítica de un concepto que si bien concierne a la estética por la importancia y el interés que representa para ella, no deja de incidir en todo el pensamiento: la imagen.

Siendo el seguimiento de dicha crítica el hilo conductor de esta investigación, ha de establecerse en qué sentido se entiende dicho esfuerzo:

“Críticar no significa más que constatar que un concepto se desvanece, pierde sus componentes o adquiere otros nuevos que lo transforman cuando se lo sumerge en un ambiente nuevo”.<sup>2</sup>

En total congruencia con la determinación del concepto que será expuesta en el segundo capítulo de este trabajo, la noción de “crítica” enfatiza la continuidad entre un concepto y otro: la duración de un concepto antes que su discontinuidad.

Así pues, es esto lo que se entenderá por crítica en la presente investigación.

La exposición de la imagen y la inmanencia en tanto que conceptos criticados, y un acercamiento estético a estos dos, es lo que esta investigación se propone.

No sobra decir que, de antemano se sabe que muchos otros caminos no estéticos pueden llevar también a la inmanencia, y que muchos otros conceptos además de la imagen pueden explicar el compromiso ontológico -compromiso con la inmanencia- que aquí se expone como si se tratara de una cuestión seguida de la imagen-movimiento.

Es necesario, para justificar la estructura y las afirmaciones de este trabajo, apelar al interés y al objetivo que lo impulsan.

Este trabajo se interesa por la imagen considerada como concepto límite de los pensamientos estéticos del siglo XX, en tanto que ésta revela una estructura incompatible

---

<sup>1</sup> Por “compromiso ontológico” se entiende el pensamiento de la realidad de una filosofía, especialmente en relación con los conceptos de trascendencia e inmanencia.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 34

con la inmanencia que los mismos pensamientos persiguen.

Y la aportación que este trabajo pretende hacer, ante dicha preocupación, es una lectura estética de una estructura que, si se sigue a Badiou, es recurrente en el pensamiento deleuziano.<sup>3</sup> Esta estructura, la del Uno inmanente, según Badiou, se explica en esta investigación desde dos lugares, la imagen-movimiento y el concepto.

Se pretende que al llegar al tercer capítulo, se tengan suficientes argumentos para sostener una estética ajena a lo que aquí se denominará el régimen de la imagen intermediaria, y del que se dará cuenta a lo largo de este texto.

La justificación para plantear una estética más allá de dicho régimen (que será expuesto también a lo largo de la investigación) radica en la pretensión filosófica de salvarse, por así decirlo, de la trascendencia, es decir en el compromiso ontológico con la inmanencia.

Debe declararse desde ahora, que por “estética” no se ha de entender un estudio filosófico del arte, sino un esfuerzo del pensamiento filosófico por crear un concepto de “arte”, mismo que tiene mucho más que ver con la sensación y la percepción, que con el arte entendido como producto cultural.

Así pues, la estética ha de buscarse en el concepto, pues es pensamiento filosófico. Es por ello que este trabajo, al presentarse como una investigación sobre estética, llevará a cabo un seguimiento de conceptos y argumentos, tratándose más de un trabajo conceptual que de un estudio de casos.

Esto bien podría leerse como una disculpa por la pobreza de referencias ajenas a los dos textos trabajados, sin embargo, puede justificarse si se atiende a los propósitos que ya se han expuesto.

Respecto a los textos en los que se centra este trabajo, *La imagen-movimiento* y *¿Qué es la filosofía?*, debe decirse que se consideran en el mismo sentido que ya se ha declarado: según sus conceptos. Es por ello que, si bien puede ser objeto de otro trabajo el considerar las cuestiones que se desprenden de la coautoría de Deleuze y Guattari en el segundo de los textos citados, no es cuestión a estudiar en el presente escrito. Sí lo es, no obstante, la continuidad que desde el concepto de imagen puede establecerse entre ambos textos.

Es el deseo de esta investigación el lograr exponer una lectura de ambos textos que permita ver de qué manera un concepto, el de imagen, *se vuelve contra sí mismo*.

---

<sup>3</sup> Alain Badiou, *Deleuze, El clamor del ser*, trad. Dardo Scavino, Argentina, Manatíal, 2002. p. 30

# I. Construcción simultánea de la imagen-movimiento y el plano de inmanencia en *La Imagen-movimiento*

## 1. Introducción

El primer tomo de los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze está dedicado a la construcción y desarrollo del concepto de imagen-movimiento así como a la clasificación de las imágenes cinematográficas entendidas como imágenes-movimiento. El presente capítulo estará dedicado a estudiar el desarrollo del concepto de imagen-movimiento y su relación con la aparición del concepto de plano de inmanencia en este primer tomo, *La imagen-movimiento*.

Si la atención estará puesta en los conceptos anteriores, es debido a que el interés de esta investigación en su primer capítulo se cifra en comprender cuáles son los cambios y matices implícitos en la construcción de éstos, lo que permitirá dar cuenta del compromiso con la inmanencia y la propuesta estética del autor en *¿Qué es la filosofía?*, cuestiones que se estudiarán en el segundo y tercer capítulos del presente escrito.

Es por ello que, más que revisar la clasificación de las imágenes cinematográficas que hace el autor, rastrearé la construcción conceptual de la imagen-movimiento y el plano de inmanencia.

Lo primero que hay que notar es que en esta construcción, Deleuze está siguiendo, a su vez, a Henri Bergson. Los dos comentarios de Bergson que aparecen en *La imagen-movimiento*, exponen qué es la imagen-movimiento, cuál es su relación con el plano de inmanencia, cómo se llegó a dichos conceptos y cuáles son las implicaciones de éstos.

Y son justamente estos cuatro puntos los que se expondrán a lo largo de éste primer capítulo.

Como se verá a lo largo de esta primera parte de la investigación, el hilo conductor de la construcción deleuziana es el estudio del movimiento.

La relevancia del punto de partida irá haciéndose evidente a medida que se avance en la constitución de los conceptos. Por ahora, baste con decir que al ir siguiendo la argumentación deleuziana, será el movimiento el que dé consistencia a la investigación, y



que de éste su hilo conductor dependerá gran parte del poder crítico de su propuesta.

## **2. El movimiento y la imagen**

Siguiendo el orden del texto considerado, en esta primera parte de la investigación, se hará primero un estudio del “Primer comentario de Bergson”. El concepto aquí buscado es el de imagen-movimiento. Sin embargo, el comentario inicia con un análisis de las llamadas reconstrucciones del movimiento, situándonos de lleno en el punto de partida: el problema del movimiento, en este caso, descrito desde el pensamiento bergsoniano.

Es de la mayor importancia ubicar qué es lo que Deleuze tiene en mente cuando plantea el problema del movimiento. Es por ello, que será necesario hacer una rápida indagación en las ideas del autor cómplice de Deleuze, Henri Bergson.

De ahí la pertinencia de hacer una breve exposición de dicho problema en Bergson. Como se verá a continuación, para entender las cuestiones planteadas en torno al movimiento, será ineludible un acercamiento al concepto de duración, pues ambos se encuentran en estrecha relación en el pensamiento de Bergson.

Esta exposición si bien breve, me permitirá contextualizar el problema y al mismo tiempo sopesar el poder crítico de los conceptos bergsonianos.

Así pues, procedo a la exposición de los conceptos de duración y de movimiento en Bergson.

### **2.1 Bergson y el problema del movimiento**

El estudio que hace Deleuze de las tesis bergsonianas del movimiento advierte, como más adelante veremos, la crítica a las reconstrucciones del tiempo por medio de cortes inmóviles que hay en ellas; es decir, la crítica a la descomposición del tiempo en elementos que pretenden pasar por partes de éste.

En estrecha relación con dichas tesis está el concepto de duración bergsoniano, pues es éste el que vuelve imposible hablar del movimiento desde sus reconstrucciones tradicionales.

Considérese este concepto tal y como aparece en Bergson:

“La duración real es la que hace mella en las cosas, dejando en ellas la huella de su paso. Si

todo está en el tiempo, todo cambia interiormente, y la misma realidad concreta no se repite jamás. La repetición sólo es, pues, posible en lo abstracto.<sup>4</sup>

El concepto de duración, coincide, de hecho, con la crítica de Bergson al mecanicismo, y talvez sea explicado si se atiende a esta crítica.

Dice el autor que la reconstrucción de la realidad, en este caso, la vida, con elementos fisicoquímicos, tomados como si fueran la realidad misma de la vida, como si la vida pudiera reducirse a la síntesis de estos elementos, no toma en cuenta la distinción entre la abstracción, donde lo que hay son elementos de un esquema simbólico de la realidad (por ejemplo, las reacciones fisicoquímicas); y la realidad, donde lo que hay son partes inseparables de un todo (de movimiento) que sólo como tal puede ser comprendido.

Una reacción fisicoquímica “no es una parte, sino un elemento. No se ha obtenido por fragmentación, sino por análisis.<sup>5</sup>”

Esto viene a mostrar que las reacciones fisicoquímicas sólo son la simbolización de la vida. Son elementos que han sido tomados de una representación de lo que vive, a saber, una representación mecanicista, donde el ser viviente es un todo ya dado cuyas partes cambian de lugar y se reacomodan.

No obstante, esta representación de la vida no alcanza a aprehender la vida misma, pues lo que toma en cuenta es una vista externa de la realidad, del hecho al que se acercan, y esta vista externa no tiene movimiento, a no ser movimiento de elementos ya dados, es decir, desplazamiento. Veremos de qué manera este argumento es heredado por Deleuze en lo que se refiere a las reconstrucciones tradicionales del movimiento.

Entonces, la vida como tal, es decir, en su movilidad, no es alcanzada por esta concepción. Y esto se debe a que el reacomodo de partes no es sino movimiento cuantitativo, y entendido así, no alcanza a dar cuenta de la vida ni de lo que el autor llamará movimiento real.

Es este el punto en el que la explicación se ha topado con el concepto que se buscaba, la duración. Si en la explicación mecanicista del movimiento éste puede ser reconstruido como el paso de uno a otro estado inmóvil, esto se debe a que la concepción del tiempo subyacente, es la de una línea recta dada de una vez por todas, donde el movimiento es

---

<sup>4</sup> Bergson, H., *La evolución creadora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. p. 52

<sup>5</sup> Bergson, H., *Introducción a la metafísica*, México, Porrúa, 2004. p. 14

igual a un desplazamiento que puede describirse sobre esta línea.

El movimiento es un cambio de lugar, y es igual a la cantidad de unidades de tiempo (de fragmentos de tiempo) acumulados en el desplazamiento, sobre la línea del tiempo, entre un punto y otro. El movimiento es, por tanto, cuantitativo.

En contraste, la explicación de Bergson propone que el tiempo es duración, y la duración no puede, nunca, ser una línea recta en la que todo esté dado de una vez y para siempre, pues, justo lo que caracteriza a la duración es el cambiar.

Cabe destacar, que es la duración misma la que cambia, no sólo un movimiento difiere de otro en cuanto a la cantidad de unidades de tiempo que recorre, sino que, tales unidades de tiempo, tendrían que ser todas distintas, y no hay un mismo movimiento que logre explicar todos los casos de movimiento. Pues, propiamente, los movimientos no son nunca tipos, pues no responden a un mismo modelo, más bien son esto: casos, cada uno de ellos cualitativamente distinto de los otros y, en este sentido, incommensurable.

La duración entonces, no es una línea ni es el conjunto de movimientos ya dados. De hecho, lo que identifica a la duración es que *no es algo*, sino que está siendo algo, que aquí quiere decir también que *está haciéndose*.

Para Bergson, la duración es la realidad, una realidad sin duda creadora, que, por ello, no es predecible, pues no hay futuro que pueda ser previsto cuando está apenas por crearse.

La duración, la realidad, es el suceder mismo de las cosas; no el receptáculo inmóvil donde el movimiento acontece, sino el acontecer mismo de la multiplicidad incommensurable de movimientos. La duración está definida por la creación misma, el durar, el cambiar.

En este sentido, cada cambio es la realidad, es una parte (que no elemento) de ella. Y ningún cambio está aislado de la realidad, pues no está en ella, sino que *es* ella misma.

De esta forma, el movimiento es siempre un movimiento particular, no es un suceso aislable y medible. Es, así, un absoluto, pues no es susceptible de ser fragmentado sin que cada uno de sus fragmentos constituya un movimiento nuevo, con una distinta cualidad.

Cada uno de estos movimientos y cambios modifican la realidad, la duración; es por eso que la presencia del “pasado” es inexorable. Pues, de hecho, no se ha ido, ni las cosas se han ido de él. Hay una continuidad donde el todo se modifica, es algo abierto, y el pasado designa una cualidad diferente del todo, y no una agrupación de elementos a la que sería posible volver repitiendo la ordenación que la constituía.

Es desde este concepto de duración, que permite pensar el cambio real y la continuidad, que Bergson podrá dar cuenta de la vida en su movilidad. Y es también a partir de la duración, como se va haciendo un concepto de movimiento como cambio cualitativo, que será el que Deleuze retomará y alimentará en su comentario a las tesis bergsonianas.

Hasta aquí llega la exposición de los conceptos bergsonianos. A lo largo de ella se han tomado en cuenta puntos de vista diversos, e ideas igualmente múltiples, por ser esto necesario para entender las cuestiones en torno a la duración y el movimiento. No todas, empero, serán tomadas en cuenta por Deleuze.

Así pues, ahora que está próximo el acercamiento a la lectura deleuziana de Bergson, pido que se retengan estas tres ideas: la duración como todo abierto, el movimiento como cambio cualitativo y la confusión de las abstracciones y las realidades (elementos y partes).

## **2.2 Las tesis bergsonianas: construcción de la imagen-movimiento**

Con estas nociones en mente, quiero considerar de manera específica las tesis que Deleuze estudia en el “Primer comentario de Bergson“, las tres tomadas de *La evolución creadora*. La primera de ellas es doble: señala por un lado, la no identidad del movimiento con el recorrido. Por el otro, dice que no es posible dar cuenta del movimiento si se lo reconstruye con cortes inmóviles.

Las implicaciones de esta tesis, son las siguientes. En primer lugar, la negación de la espacialidad del movimiento. El movimiento entendido como recorrido no es sino el desplazamiento de algo de un lugar a otro. En dicho desplazamiento, el medio recorrido, es decir, el espacio, permanece inmóvil e inmutable con los recorridos que se llevan a cabo *sobre él*, es decir que es un medio ya dado, acabado y, por tanto, cerrado.

Por su parte, aquello que se desplaza, es lo mismo antes y después del recorrido, pues el medio es espacio, y desde el punto de vista meramente espacial, el recorrido simplemente pone a aquello que se desplaza en un lugar diferente, en un punto distinto del medio mismo, punto que existía como tal con anterioridad al recorrido, y que permanece lo mismo con la llegada del que recorre.

Finalmente, el recorrido asume esto: un medio inmutable, un caminante cuyo único cambio es cambio de lugar, es decir, desplazamiento, y dos puntos fijos determinables en este

medio que, por cierto, puede partirse.

Cuando el movimiento es entendido en este sentido, lo que se asume es que hay, en el fondo, bajo ese desplazamiento, un espacio fijo, inmóvil, que no se modifica con el recorrido, sino que permanece idéntico.

Sin embargo, lo único que no aparece en esta reconstrucción del movimiento, es el movimiento mismo. Esto nos lleva a la segunda afirmación de la tesis bergsoniana que ahora estudiamos: no se puede dar cuenta del movimiento a partir de cortes inmóviles.

Lo único que puede verse en la reconstrucción espacial del movimiento son cortes que, tomados en cuenta de manera aislada, como de hecho pueden y piden ser vistos, están completamente fijos. Y son estos cortes los que pretende darnos el movimiento. Pero no lo logran debido a que, al ser ellos mismos inmóviles, al no tener movimiento en sí mismos, éste ha de venir de fuera, ha de añadirse.

Así, si se intentara encontrar el movimiento en alguno de estos cortes inmóviles, y se fuera fiel a la reconstrucción del movimiento como recorrido, se hallaría la necesidad de dividir, a su vez, este corte que se ha aislado en otros tantos cortes inmóviles; y con estos cortes resultantes, habría la necesidad de cortarlos de nuevo, llevando a cabo la misma división con cada uno de ellos. Podría extenderse esta operación hasta el infinito y el movimiento nunca sería encontrado; finalmente, no podría darse cuenta de un cambio cualitativo ni en el medio, ni en quien ejecuta el recorrido. Y eso se debe a que el recorrido no es otra cosa que un conjunto, tan amplio como se quiera, de partes que no se mueven.

De este modo, puede afirmarse que lo que nos queda es la fórmula que Deleuze propone para este modelo de reconstrucción del movimiento: *cortes inmóviles + movimiento abstracto*. El movimiento es algo que ha de ser agregado, no está en las cosas que, se supone, se mueven, ni tampoco está en el medio.

Ahora bien, si el movimiento no puede ser reconstruido con cortes inmóviles, se debe, en primer lugar, a que no se trata de algo espacial. Ni tampoco de algo cuantitativo. Se quiere dar cuenta de una modificación en las cosas mismas, es decir, un cambio cualitativo.

Se está ante una crítica a la comprensión espacializada del movimiento, del tiempo mismo y, tal vez, de la realidad.

Esta comprensión termina por no dar cuenta ni siquiera del movimiento en el espacio, que constituye un cambio no sólo cuantitativo. Se trata pues, de un pensamiento que asume un

medio, a saber, el espacio, cerrado e impermeable a cualquier modificación.

El hecho de que la propia explicación del recorrido espacial se vuelva problemática, revela que la crítica va más allá de decir que el movimiento espacial no es paradigmático: en el fondo, lo que se critica es que la reconstrucción del movimiento esté hecha desde una perspectiva puramente espacial, es decir, el que haya una abstracción del recorrido, pues éste, en realidad, nunca se da sólo como desplazamiento. Es esta abstracción la que construye un espacio cerrado y un desplazamiento sin otra implicación que el recorrido en el espacio.

La ausencia más notoria en esta abstracción, es la de la perspectiva temporal; o, en el mejor de los casos, la presencia de un tiempo espacializado, donde dicha espacialización asume la previa abstracción del recorrido.

Es decir, que con esta primera tesis de Bergson se están rechazando al menos tres ilusiones: la primera de ellas es la abstracción del recorrido, que lo despoja de cualquier elemento temporal y evita cualquier intersección con este ámbito. La segunda, es la espacialización del movimiento, que apunta también a una espacialización del tiempo y de la propia realidad, y que asume ya la primera ilusión rechazada. La tercera, es la abstracción del movimiento, que se hace posible e incluso necesaria (concebir el tiempo como algo abstracto que se les ha de añadir a los cortes inmóviles) dadas la primera y la segunda ilusiones.

Ahora bien, el rechazar estas tres ilusiones, conlleva el compromiso de pensar la realidad como cambio, pues si el movimiento no es abstracto, es decir, no viene de fuera sino que son las cosas mismas las que se mueven, hemos de entender que el movimiento es una modificación, una realidad, algo que les acontece a las cosas, que pasa en ellas mismas.

Ha llegado el turno de la segunda tesis de Bergson. En ella se miran de cerca las formas que toma la reconstrucción del movimiento a partir de cortes inmóviles. Bergson propone dos formas de dicha reconstrucción: la antigua y la moderna. Aquí intentaré una descripción de estas dos.

La primera de ellas, está en el seno del pensamiento griego. Reconstruye el movimiento a partir de cortes llamados formas, y procede por síntesis. En esta reconstrucción, las formas o cortes son instancias trascendentes e inmutables, y el movimiento no es sino el “paso

regulado de una forma a otra.”<sup>6</sup> Lo que el movimiento significa es la relación de estas formas, relación expresada en su materialización; de modo que el movimiento es el paso de la materia, de la realización de una de estas formas a la siguiente. No obstante, el paso en sí mismo así como la materia que lo ejecuta, carecen de valor. Lo que en verdad interesa es llegar a la forma, a la pose. De modo que, el movimiento entre una y otra pose es sintetizado por la forma misma; es de este modo que el movimiento adquiere realidad, valor ontológico: al materializar la pose.

Esto planeaba ya un problema para Platón, intentaré exponerlo mostrando su relación con la espacialización del movimiento, con el siguiente ejemplo: si la forma de niño se materializa, y después hay un movimiento que hace que dicha materialidad recorra el camino hasta la actualización de la siguiente forma, a saber la del joven, ¿cómo es que la misma materia es ahora otra cosa? Es el problema de la mismidad, del cambio.

Llegar a un punto distinto no tendría por qué cambiar a aquello que ha llevado a cabo el recorrido. Se hace evidente que si se asume el movimiento entendido como desplazamiento, no se alcanza a dar cuenta de este cambio, o al menos no sin recurrir a infinitas instancias (las formas) que explicaran el movimiento. Una vez más, la explicación se remonta al infinito cuando intenta encontrar el movimiento por medio de la fragmentación de lo inmóvil.

La segunda forma de reconstruir el movimiento a partir de cortes inmóviles es la llamada moderna. Ésta, contrario a la forma antigua, procede por análisis.

Si los cortes inmóviles (formas) de la reconstrucción antigua eran poses que representaban momentos privilegiados, los cortes de la reconstrucción moderna son instantes cualesquiera que, no obstante, siguen siendo cortes inmóviles.

El que la reconstrucción moderna sea analítica, quiere decir que el movimiento ya no es en tanto que se sintetiza en una forma (ilusión antigua) sino que hay análisis de un movimiento que ya es, antes de ser referido a cualquier instancia trascendente; esto es, un movimiento dado.

Esto por su parte, tiene dos aristas: por un lado, este cambio significa pensar el movimiento como inmanente. Es decir, que el movimiento es en sí mismo y no es necesario que se sintetice en una pose para cobrar realidad.

---

<sup>6</sup> G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 2003. p.17

Pero, por otro lado, se sigue tratando de una abstracción, pues este movimiento que existe en sí mismo, está dado; esto es, acabado, cerrado, hecho de una vez y para siempre.

De esta forma, la reconstrucción moderna del movimiento, aún cuando entienda el movimiento como algo en sí mismo, no logra atraparlo, pues lo concibe como algo cerrado y por tanto inmóvil, y en este sentido, abstracto.

Sin embargo, la importancia de la ilusión moderna del movimiento para la imagen-movimiento, está, en primer lugar, en que si bien se sigue tratando de un movimiento espacializado, esta ilusión identifica el espacio (medio del movimiento en la reconstrucción antigua) con el movimiento mismo. Hay pues un afán de permanecer en la inmanencia, no hay un elemento que se encuentre en un medio distinto, como en el caso de las poses o formas trascendentes.

En segundo lugar, el reconstruir el movimiento con instantes cualesquiera, aun cuando se trate de cortes inmóviles, vuelve homogéneo este movimiento que es su propio medio, el espacio. Es decir, que el instante cualquiera despoja de jerarquías al movimiento espacializado.

Aquí es preciso regresar un poco en la argumentación y recordar que, según se dijo, no sólo el movimiento ha sido espacializado, sino que este espacio ha sido previamente abstraído. Resulta entonces, que en la reconstrucción antigua, las poses o cortes eran puntos o lugares privilegiados de aquel espacio cerrado. Y era justo de estos lugares que el resto de los puntos recibían la realidad; de aquí que se tratara de una síntesis.

En cambio, en el caso de la ilusión moderna, el movimiento ya identificado con su medio, hace que dicho medio, el espacio, sea igualmente real. No hay grado ontológico en él, ni jerarquía del ser; es esto lo que quiere decir que “el instante cualquiera es el instante que equidista de otro.”<sup>7</sup>

Es claro, mas debe ser declarado, el compromiso ontológico que se le atribuye aquí a las reconstrucciones del movimiento; junto al lugar que se le otorga al movimiento, se le otorga un sentido a la realidad. De ahí que se hable de trascendencia e inmanencia aun cuando ambas reconstrucciones, según Bergson, sean igualmente erróneas en tanto que piensan el movimiento como un todo cerrado, identificado con un espacio dado.

Y es precisamente en este punto en el que Deleuze toma distancia de Bergson y plantea otra

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 19



posibilidad para la reconstrucción moderna del movimiento. Ésta, dice Deleuze, parece ponerse de cara a la imagen-movimiento.

Supuesta la inmanencia del movimiento y la homogeneidad de éste, ya no es posible dar cuenta del cambio. Si la reconstrucción antigua podía acudir a una instancia trascendente para explicar la producción de un cambio, la moderna tiene dos vías: o bien explicar el cambio como una mera abstracción, con lo que su explicación continuaría con el esquema de cortes inmóviles + movimiento abstracto; o bien, seguir el camino del cine y, en un intento por permanecer en la inmanencia, dar cuenta de dicho cambio insertándolo en el seno de lo real, en lugar de sacarlo de ahí.

Otra lectura posible, que aquí se propone, sobre la disyuntiva que la reconstrucción moderna del movimiento plantea al pensamiento es la siguiente:

Una vez que ha unido el movimiento con lo que se mostraba como su medio, a saber, el espacio, puede pasar que el movimiento se conciba, otra vez, espacialmente, es decir, que sea el movimiento el que adquiera las características del que era su medio. Es necesario poner atención en que el espacio que esta reconstrucción propone, es un concepto estrechamente ligado al de materia. Es, de hecho, una forma de pensar la materia como inmóvil. Será importante tomar en cuenta esto último de ahora en adelante.

Pero, puede suceder también que sea esta realidad formada por el espacio y el movimiento, este nuevo medio, por así decirlo, el que continúe siendo movimiento, en vez de ser concebido como espacio o mera materialidad: será el cine quien ejecute esta posibilidad.

Es tiempo de considerar la tercera tesis de Bergson:

“Además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración.”<sup>8</sup>

Para dar cuenta del movimiento, esta segunda posibilidad de reconstrucción realizada por el cine, tiene que abrirse a una dimensión diferente, la duración.

Si los cortes inmóviles eran el movimiento pensado desde lo material-espacial, el corte móvil es el movimiento pensado según lo temporal.

El concepto central de esta temporalidad es la duración bergsoniana que, como más arriba se ha tratado de explicar, es lo abierto, aquello que se encuentra en constante cambio, es,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 22

para ser más clara, la realidad en tanto cambio y pensada como cambiante.

Es este dinamismo lo que la constituye como apertura, y es ella misma la que impide que lo real *se de*, es decir, que no permite que lo real se cierre de modo que existiera como lo ya dado.

El movimiento, una vez que se ha abierto, tiene, por así decirlo, dos caras. Será importante considerar que “la organización de la materia hace posible los sistemas cerrados o los conjuntos determinados de partes; y el despliegue del espacio los torna necesarios. Pero, precisamente, los conjuntos están en el espacio, y el todo, los todos, están en la duración, son la duración misma en cuanto ésta no cesa de cambiar.”<sup>9</sup>

Pensar el movimiento desde la temporalidad entendida como duración, hace pensarlo como abierto; el movimiento no es algo dado sino algo que está dándose. Este es el concepto de “todo”, lo no dado, lo que está en constante cambio, pues está abierto.

Así, vemos que la apertura es lo que caracteriza este concepto, al todo o a los todos. Y me parece importante reparar en la rectificación que hace Deleuze en este sentido.<sup>10</sup> Dice primero que los todos *están* en la duración, y después aclara que *son* la duración. Con ello, reafirma que ya no hay un más allá dónde se dan los todos, separados de la realidad, es una misma cosa el darse de esos todos y el darse de lo real.

Es esta realidad, la duración, la que está abierta. Hay, pues, un compromiso con la inmanencia, pues el movimiento no es algo distinto de lo real. Esta es la primera cara del movimiento, caracterizada, como ya se vio, por el concepto de “todo” que remite a la duración.

Pero, no ha de olvidarse la reflexión que ha llevado a cabo Deleuze a partir de las dos primeras tesis bergsonianas. El movimiento, aún cuando una de sus caras sea la de esta realidad cambiante de la duración, no deja de vincularse con la cara material-espacial a la que su explicación en tanto que desplazamiento, lo conectaba ya desde la antigüedad.

Esta forma espacializada de concebir el movimiento se caracteriza, por oposición a la duración, como aquello que cierra. Y lo que forma al ir cerrándose (cerrándose a la misma relación y al cambio) son conjuntos.

Como se explicaba al abordar la primera tesis de Bergson, con la fragmentación en cortes

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>10</sup> Por supuesto, en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*

inmóviles se llega al infinito. Sucede lo mismo con la formación de conjuntos; estos a su vez puede formar subconjuntos, que a su vez, pueden analizarse en otros subconjuntos. Se trata pues, de una tendencia. “La divisibilidad de la materia significa que las partes entran en conjuntos variados, que no cesan de subdividirse en subconjuntos o de ser ellos mismos el subconjunto de un conjunto más vasto, al infinito. Por eso la materia se define, a la vez, por la tendencia a construir sistemas cerrados y por el inacabamiento de esa tendencia.”<sup>11</sup>

Bergson decía que esta misma tendencia es la que se encuentra en la percepción natural, afirmación que, si bien puede resultar problemática\*, llama la atención sobre esto: que la tendencia a formar sistemas no está injustificada, no es gratuita.

Tiene su justificación cuando menos, en una realidad pensada desde la espacialidad, misma que, como ya hemos visto, se construye a partir de la abstracción de lo material. Es decir que la espacialización se inicia ya con un cierre, a saber, la abstracción de lo material.

Ahora bien, cuál sea la condición de posibilidad de qué, la abstracción de la espacialización de la realidad (entendida como movimiento) o la espacialización de la realidad, de la abstracción, lo que se manifiesta es la tendencia a cerrar, a conformar lo dado. El individuo dado, las cosas ya hechas, y, claro está, los instantes, cortes inmóviles del movimiento.

En esta tendencia, marcada por su inacabamiento, es donde el movimiento tiene su otra cara. El movimiento es lo que impide que estos conjuntos estén completamente cerrados, los enlaza con la duración, los hace cambiar. Sin embargo, es claro que desde la espacialización de la realidad el movimiento será explicado de un modo distinto. Se manifestará como cambio de partes (lo dado) respecto de otras partes dentro de un mismo conjunto, y cambio de conjuntos respecto de otros conjuntos. Es decir, que se tratará de movimiento relativo, pues depende de la posición respectiva de lo dado, de las partes o los conjuntos.

El movimiento entonces, en esta su segunda cara como movimiento relativo, funge como aquel que abre los conjuntos (dimensión espacial), a la duración (dimensión temporal), es decir, los vincula con el todo cambiante.

Es importante aclarar que el movimiento relativo no niega a la duración como realidad, no renuncia a su compromiso ontológico (compromiso con la inmanencia, según se ha dicho).

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 33

\* Más adelante se verá por qué

Ni Bergson ni Deleuze están diciendo que la realidad sea, ya un conjunto cerrado, ya el todo abierto. Lo que se afirma es que hay una ilusión cuya presencia no puede eludirse: la espacialización del movimiento que con la reconstrucción moderna se ha hecho inmanente y ha inundado la realidad.

Tenemos pues la ilusión de una realidad especializada; es en este momento que el movimiento es capaz de las dos caras que se han planteado, y lo es a través de lo que se ha propuesto como la vía del cine.

Es decir, que el movimiento adquiere esta posibilidad de abrir los conjuntos cuando la realidad ya se ha hecho movimiento (el movimiento ha permeado lo que fue su medio, dije un poco antes). Pero este movimiento sigue siendo movimiento espacializado. Es aquí donde, intentando siempre permanecer en la inmanencia, el movimiento como realidad ha de ser explicado, pues la concepción espacializada no explica el cambio cualitativo, el cambio del todo; o, puesto en otros términos, ya no hay medio para el desplazamiento, ya todo es movimiento, mas movimiento pensado espacialmente. De aquí viene el choque que obliga al pensamiento a dar cuenta del movimiento a partir de otra dimensión, a saber, la temporal.

Si el movimiento es todo, es el todo el que debe cambiar. Así se llega al movimiento absoluto, que es el movimiento en su cara temporal o de duración.

Como se ve, el movimiento entendido como estas dos caras, tiene una labor de batalla. No sólo abre los conjuntos a la duración, sino que abre el pensamiento del movimiento y de la realidad misma a otra concepción, a una temporal e inmanente. Es por eso que no puede renunciar por completo a la cara espacializada, al movimiento relativo, pues de ahí ha surgido y aún libra una batalla.

Así pues, sin poder desprenderse de la materia espacializada, será el movimiento el que permitirá concebir la realidad como algo más que esta ilusión espacial.

Podría decirse que de este intento por mantenerse en la inmanencia, surge la necesidad de pensar el movimiento real, absoluto, es decir, el cambio del todo, con otro concepto que remita menos al espacio y más al tiempo (incluso al espíritu, dice Deleuze).

Es de este modo como se explica la tercera tesis bergsoniana, estableciendo que además de que el movimiento puede explicarse en instantes o cortes inmóviles, él mismo da cuenta del

cambio, como corte móvil de la duración.

Por paradójico que pueda sonar lo siguiente, lo cierto es que el movimiento *inmanente* (aunque todavía espacializado) confirma que hay *realidad más allá de él mismo*. Esta realidad es el todo abierto.

### **2.3 Imagen cinematográfica e imagen-movimiento: historias paralelas**

Es el cine, como se dijo, el que sigue esta vía abierta por el pensamiento moderno, y nos da el movimiento absoluto, aquel que está en la duración. En el cine se defiende la tercera tesis bergsoniana realizándola.

No puede decirse que en el cine haya una separación tajante de la materialidad. Puede establecerse un paralelismo entre el concepto de movimiento y el cine; lo mismo que hemos dicho del movimiento podríamos decirlo de la imagen cinematográfica.

Ensayaré pues, otro acercamiento a los problemas que se han planteado.

Si el movimiento ha tenido que sortear las ataduras de la espacialización y la abstracción para venir encontrarse con la imagen, entendida ésta como la realidad (otrora entendida como forma o pose, o como el instante inmóvil, pero ubicada siempre en la imagen en tanto inmovilidad)\*; si ese ha sido su camino hasta la inmanencia, la imagen ha recorrido un camino semejante.

Primero con la pintura, que remite lo representado a algo más allá de sí mismo, a una forma eterna, una pose; la pintura que eterniza porque la realidad de lo representado le viene dada por una estructura, la pose. Lo que la pintura presenta es esta inmovilidad de las poses eternas. Así, el movimiento no está ni en lo representado, pues es representado desde la pose, según la pose, y sólo en tanto que forma; ni en la pose misma, pues es eterna. Es ésta la reconstrucción clásica.

Después con la fotografía, que en un principio sigue trabajando como eternizadora de poses, pero que después muestra su poder con las fotografías instantáneas, momentos cualesquiera de algo que se movió, pero cuyo movimiento terminó. El movimiento pues, es algo ya dado. Y no sólo eso, sino que dicho movimiento dado sólo puede entenderse en la

---

\* Lo puesto entre paréntesis, refleja solamente la postura de ciertas escuelas de pensamiento, aquellas que más adelante, serán agrupadas bajo el título de “idealismo”.

serie que forma una instantánea con otras, existentes o posibles. Hay pues un movimiento supuesto, aquel en el que las instantáneas se insertan. Este movimiento, sin embargo, está más allá de ellas mismas: las instantáneas siguen siendo cortes inmóviles. Se trata del momento moderno, que será el que posibilitará la imagen cinematográfica.

El cine procede, en su parte técnica, por cortes inmóviles o imágenes instantáneas, sin embargo, hay un salto cualitativo. Pues la imagen que entrega el cine es una imagen que tiene en sí misma el movimiento, sin importar que en su parte técnica se trate de instantáneas inmóviles y un movimiento que les viene dado por algo más allá de ellas mismas. Una cara del cine, la técnica, está volteada hacia la imagen separada del movimiento. La otra, sin embargo, nos da una imagen que es a la vez movimiento.

Ya es justo decir, entonces, que la técnica de la imagen hacia posible lo que el pensamiento del movimiento pedía: la imagen-movimiento. No se trata de una abstracción sino de una imagen que de hecho se mueve. Es un corte móvil.

Hasta aquí, espero haber logrado hacer un seguimiento suficiente de la construcción de la imagen-movimiento. Este seguimiento ha permitido un acercamiento a dicho concepto al menos desde tres dicotomías que se cruzan una y otra vez: lo abierto y lo cerrado, lo abstracto y lo concreto, y lo trascendente y lo inmanente.

Será de la mayor relevancia el tener presente que la imagen-movimiento tiene consecuencias en estos tres frentes; a lo largo de este trabajo se irán desarrollando.

Así pues, me gustaría terminar este apartado con la siguiente cita de Deleuze, esperando poder afirmar lo mismo que el autor, a saber, que se está “en condiciones de comprender la profunda tesis del primer capítulo de *Materia y Memoria*: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes- movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes tiempo, es decir, imágenes- duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo...”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 2003. p. 26

### 3. El plano de inmanencia

La construcción de la imagen- movimiento nos ha puesto en condiciones de comprender que hay una realidad pensable que no es la de la materia ni el espacio.

Primero el movimiento, reconstruido a partir de cortes inmóviles pero inmanentes, ha traído la posibilidad de pensar el movimiento *real*, como lo llama Bergson, es decir, el movimiento que significa un cambio cualitativo.

Y el estudio de este movimiento real o imagen-movimiento ha llevado a afirmarlo en tanto que corte móvil de una realidad que no es sólo imagen-movimiento.

El plano de inmanencia es la construcción de aquella realidad (que, sin embargo, no la agota) ya asumida a lo largo de la construcción de la imagen -movimiento, realidad que es lo abierto y está pensada desde esta temporalidad asumida de la duración.

Se llega a ella haciendo consideraciones sobre el entrecruzamiento de dos de las dicotomías que, ya se dijo, están presentes a lo largo de toda la investigación: la inmanencia y la trascendencia, y lo abstracto y lo concreto.

Como se ve, el hilo conductor de esta investigación deleuziana que va a dar hasta el plano de inmanencia, sigue siendo el movimiento. Será importante considerar esta precisión, pues como se verá más adelante, es el hecho de partir de este problema y no de una relación dada, supuesta o posible, lo que permitirá un planteamiento radicalmente distinto sobre problemas comunes a muchos autores contemporáneos de Gilles Deleuze\*.

Continuando según el plan establecido, es preciso poner atención en el plano de inmanencia.

Para la construcción de este concepto resulta central el “Segundo comentario de Bergson“, que aparece en *La imagen-movimiento*. Es aquí donde el autor desarrolla el concepto de plano de inmanencia en lo que, considero, es un seguimiento de las implicaciones ontológicas de la imagen- movimiento, de ahí que se hable de una construcción simultánea de ésta última y el plano de inmanencia.

---

\* Tal será el caso de la crítica al sujeto, la crítica a la preeminencia de la epistemología, y la misma crítica a las ontologías trascendentes, preocupaciones presentes en los filósofos del siglo XX. Bien podría plantearse una distinción a partir de la crítica a la fenomenología, expuesta más adelante: los filósofos que heredaron a Husserl, por un lado, y Deleuze que sigue a Bergson, por el otro.

En dicha parte del texto, el autor plantea la separación del movimiento y la imagen a partir de su radicalización, ubicada en la confrontación de dos escuelas de pensamiento: el materialismo y el idealismo. Confrontación basada en la realidad que cada una plantea. El materialismo, por su parte, pensando la realidad como movimientos de la materia, pensando incluso la conciencia en estos términos; y el idealismo, pensando lo real como imágenes de la conciencia y nada sino esto.

Como se ve, la conciencia y la materia son las entidades que aparecen como irreductibles. A partir de aquí habrá que poner especial atención en que el punto de partida deleuziano es la separación entre la imagen y el movimiento, no entre la conciencia y la materia.

Se trata pues, de un problema ontológico<sup>13</sup>. El acercamiento a éste, sin embargo, cuando está condicionado por el problema que explicar la conciencia presenta, se hace a partir de consideraciones que el autor llama psicológicas, y que no son sino aquellas que plantean ya una concepción de la conciencia.

Es así como, continuando con las particiones dobles, el autor propone ahora la siguiente: la fenomenología frente a Bergson.

Ambas posturas vinculadas por la preocupación por dar cuenta de una conciencia (el lugar de la imagen) que no quede desvinculada del mundo (el lugar de la materia).

Preocupación que, leída desde el problema del movimiento, se trata de vincular la imagen con éste.

### **3.1 Bergson y la fenomenología**

La relación entre Bergson y la fenomenología, puede desarrollarse a partir de las afirmaciones de ambos en lo tocante a la conciencia. Dice la fenomenología que *toda conciencia es conciencia de algo*; Bergson afirma que *toda conciencia es algo*.

Conviene empezar por la consideración de la tesis fenomenológica.

Lo primero que debe decirse, es que dicha tesis tiene como piedra de toque el concepto de percepción natural.\* Será éste el que permitirá sostener que el mundo se afirma también,

---

<sup>13</sup> ¿Qué ha de ser la realidad?

\* No es la intención de este trabajo explorar las concepciones fenomenológicas, si no es en su relación con los temas aquí planteados. Es por eso que mi tratamiento será breve y seguramente sumario en muchos puntos, pido de antemano una disculpa por este tratamiento del tema y espero que se justifique dado el interés propio



con cada afirmación de la conciencia. Es decir, que la percepción natural establece una implicación cuando se yergue como modelo; la conciencia implica el mundo.

Dos preguntas surgen en torno a esta tesis. En primer lugar, ¿hay razón para que la percepción natural sea privilegiada como modelo para la comprensión (construcción) de la realidad? Y en segundo lugar, problema seguido del primero, ¿la construcción fenomenológica de la realidad escapa de la espacialización de ésta?

Estas dos preguntas y después sus respuestas, se muestran pertinentes si se recuerda que el problema considerado es la separación de la conciencia y el mundo, es de este problema del que la fenomenología busca dar cuenta.

La crítica deleuziano-bergsoniana a la fenomenología puede exponerse como la respuesta a estas dos cuestiones. De modo que se puede empezar por considerar si la percepción natural como modelo, da una solución adecuada a la separación de la conciencia y el mundo.

Dice Bergson que “tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa (...) la percepción, la intelección, el lenguaje, proceden en general así.”<sup>14</sup>

Cuando la fenomenología establece la percepción natural como modelo, lo hace porque encuentra en ella una relación de la conciencia con el mundo, que hace que el mundo esté dado junto con esta conciencia. De este modo, se asume que en la percepción natural el mundo y la conciencia se dan juntos en *una cierta relación*.

La argumentación fenomenológica parte pues, de que el problema de la separación entre la conciencia y el mundo depende del tipo de relación que entre ellos se establece. De manera que la solución de dicho problema estará dada también en términos de una relación específica. Si ambos han quedado desvinculados, piensa la fenomenología, es porque la relación teórica (epistemológica) ha sido privilegiada, por tanto, si se privilegia una relación distinta entre ellos, mundo y conciencia dejarán de ser pensados como opuestos imposibles de darse juntos.

Sin embargo, el partir de una relación específica, tiene ya demasiadas implicaciones.

El hecho de ubicar a la conciencia como una clase de entidad distinta de aquel algo del que es conciencia, significa que ya se ha hecho una repartición, una división del movimiento y de la imagen; y aun cuando sean unidos, lo serán por una relación, misma que no hace sino

---

de este texto.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 89

recordarnos que ni son la misma cosa ni pueden serlo.

Así pues, cuando la conciencia pone al mundo, éste ya es algo distinto de ella. Y aunque nazcan a un mismo tiempo, abran nacido ya marcados por una repartición del movimiento y la imagen.

Cuando la percepción natural da el mundo, lo hace reconstruyendo su movimiento a partir de corte inmóviles, lo que no hace sino evidenciar que, cuando ésta sea el modelo, el movimiento no estará siendo pensado junto con la imagen.

Dicho de otra manera, el privilegio que se le confiere a la percepción natural hace que “el movimiento siga todavía vinculado a las poses (simplemente existenciales en lugar de esenciales)”<sup>15</sup>

Retomando las preguntas planteadas respecto a la tesis de la fenomenología podemos afirmar lo siguiente.

El establecer la percepción natural como modelo sólo resulta conveniente si se quiere criticar una determinada relación entre dos entidades separadas, a saber, la relación de conocimiento entre el mundo y el sujeto. Sin embargo, en tanto que la percepción natural misma, mienta una relación (toda conciencia es conciencia *de* algo) que asume la división entre dos puntos, a saber, la conciencia y el mundo, no logra salir del problema que constituye el unir estas dos partes. Y es por esta misma razón que la construcción de la realidad en su movilidad, no puede hacerse sino siguiendo este modelo, esto es, a partir de cortes inmóviles.

De modo que la solución a las cuestiones planteadas en torno a la tesis fenomenológica puede resumirse diciendo que, en primer lugar, la percepción natural debe su privilegio al planteamiento del problema de la conciencia y el movimiento en términos de la necesidad de un cambio en el tipo de relación entre éstos; no resulta, empero, plausible para juntarlos, pues, como se verá, es necesario ir un paso más atrás.

De modo que, por lo que toca a la segunda cuestión, puede decirse que la percepción natural no logra salir de la concepción espacializada de la realidad, porque mantiene la separación del movimiento y la imagen. Sin embargo, resulta una concepción de gran importancia para el problema tratado, pues no solamente asume la inmanencia del movimiento como lo hace la reconstrucción moderna de éste, sino que extiende esta

---

<sup>15</sup> *Idem.*

inmanencia del movimiento a la realidad toda, pues vincula la conciencia y la materia, si bien por medio de una relación que, al tener como modelo la percepción natural, que reconstruye el movimiento a partir de cortes inmóviles, no logra sino un vínculo abstracto, resultado de su modelo. En algún sentido, la fenomenología radicaliza el problema de la reconstrucción del movimiento a partir de cortes inmóviles, pues hace que concierna a toda la realidad, conciencia y materia.

Es preciso señalar dos aspectos de esta crítica delueziano-bergsoniana. El primero de ellos es el punto del que se parte, el problema estudiado. Como más arriba se manifestó, en los comentarios de Bergson, Deleuze está tratando el problema del movimiento.

El movimiento no ha sido referido a ninguna relación específica, ni amarrado a entidad alguna. La investigación se ha mantenido de lleno en el tópico estudiado, considerando dónde se ha ubicado el movimiento en distintas construcciones teóricas, y qué consecuencias se han seguido de ello para dichas concepciones.

Si la propuesta de la fenomenología se ve obligada a partir de cierta relación, la de la percepción natural, se debe a que está considerando el problema desde las ataduras de éste a entidades determinadas. Me explico: para la fenomenología el problema de la conciencia y el mundo, está dado en términos de un movimiento vinculado al mundo y una imagen vinculada a la conciencia. Es por eso que no puede sino partir de una relación, puesto que el problema está planteado a partir de entidades, de unidades, en fin, de conjuntos.

La concepción bergsoniana, en cambio, no ha asumido sino niveles de darse el movimiento. Es esta independencia respecto a los conjuntos en tanto que seres o entidades determinadas, lo que le permite construir una realidad a partir, no ya a partir de las relaciones de dichos seres, sino del medio anterior a ellos, que ha de determinar el darse de estas relaciones.

Así pues, la virtud de la construcción bergsoniana radica en que no parte de ningún conjunto constituido como unidad, lo que le permite “remontarse hacia el estado de cosas acentrado y acercarse a él.”<sup>16</sup> O -haciendo una consideración de segundo orden- construir una realidad que no se atenga a las condiciones de la percepción natural ni de ninguna otra relación entre conjuntos.

Como en el caso de la imagen-movimiento, la posibilidad aquí planteada es ejecutada por el cine que, al no depender de las condiciones de la percepción natural, puede plantear otro

---

<sup>16</sup> *Idem.*

modelo de realidad:

“El modelo sería más bien un estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia - flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia.”<sup>17</sup>

### 3.2 Construcción del plano de inmanencia

La argumentación se ha topado con el plano de inmanencia. Para rastrear su construcción convendrá recordar la tesis bergsoniana: *la conciencia es algo*.

Lo que esta tesis significa es la no diferenciación de la conciencia y del mundo. Bergson ha ido un paso atrás, al momento en que no hay todavía individualidades. Lo único que hay es la identidad de la imagen y el movimiento. No hay por tanto, algo que pudiera distinguirse o distanciarse de este movimiento. Todo cuanto es, lo es en el mismo sentido, a saber como imagen-movimiento. Se trata, dice Deleuze, de la *universal variación*.

Es por ello que en estricto sentido, no hay acciones ni reacciones, o hay infinitas, infinitamente rápidas y continuadas unas en otras. A lo que me refiero, es a que no es posible señalar una sola de estas acciones o reacciones; existen todas juntas, sin posibilidad de ser aisladas. No será posible, por tanto, pensar relaciones de sujetos, es decir, de entidades que ejecuten una acción, pues esto implicaría ya una separación, una clausura. En este mismo sentido, será imposible pensar reacciones individuales.

Existe pues una continuidad: lo único que tenemos es un movimiento que no hace sino variar en su totalidad. Y no hay un punto fijo que pudiera distinguirse de él. Las relaciones entre cualquier individualidad son impensables, pues no hay individualidades.

Sin embargo, -aquí me separo un poco de la argumentación deleuziana para hacer una interpretación que considero justificada- lo que sí hay es la cualidad que tales vínculos constituían, mas como tal, en tanto que movimiento, liberada de su referencia a algo particular, de su dependencia de la relación entre otros.

Lo que hay aquí es, pues, la Relación por sí misma. Esto es, aquello que alguna vez constituyó el enlace, carente de valor en sí mismo, entre dos realidades (que no eran sino dos lugares en el espacio), el movimiento entre éstas; la relación, se encuentra por sí misma

---

<sup>17</sup> *Idem*

siendo la realidad misma. Se trata del movimiento, pero liberado de su concepción espacializada, es decir, la imagen-movimiento.

Encuentro que las siguientes afirmaciones de Deleuze, además de ser aclaradoras, pueden justificar esta interpretación:

Si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la Relación.

Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de confundirlo con un conjunto cerrado de objetos. Por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambian de posiciones respectivas. Pero, por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia de cualidad. De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones.<sup>18</sup>

Este todo abierto de las relaciones es el plano de inmanencia. Se está pues, ante un universo de imágenes móviles. Toda la realidad es ya, la identidad de la imagen y el movimiento. De ahí se sigue, dice Deleuze, no sólo la movilidad de la imagen y la liberación del movimiento, sino también la identidad de la imagen-movimiento y la materia-flujo.

Se trata pues del universo pensado desde la temporalidad en tanto que duración, desde un modelo no individualizante de lo real. La materia ha dejado de ser la materia del espacio, es ahora la materia del tiempo: la materia-flujo.

Como se dijo casi al inicio de este trabajo, la identificación de la materia con la inmovilidad depende de la abstracción de ésta: depende de su determinación según rasgos puramente espaciales. De modo que el giro en la argumentación deleuziana queda suficientemente justificado por el hecho de que el cambio de la materia a la materia-flujo, se ubica justamente en el contexto de la construcción del plano de inmanencia, compromiso ontológico con la duración.

Se ha expuesto ya la identidad básica del plano de inmanencia, imagen-movimiento y materia-flujo. Me parece buen momento para recapitular lo dicho hasta ahora.

Se ha intentado hacer una lectura del autor, teniendo en cuenta la relación, la estructura de ésta. Esta reflexión ha aparecido como relevante por lo que creo haber encontrado en la crítica a la fenomenología que se expuso un poco más arriba, en torno a la solución de ésta

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 24 y 25

al problema de la oposición entre la conciencia y la materia.

Se ha querido mostrar que es el acercamiento que se ha hecho al problema, lo que provoca la radicalización de éste en el caso de la fenomenología. Y que este acercamiento tiene su fundamento en la concepción de la realidad a través de individualidades que están juntas en tanto que se relacionan unas con otras; esto es, en tanto que recorren un camino para llegar al punto (espacial) en el que la otra se encuentra. Lo que he intentado aquí, es exponer de qué manera la concepción fenomenológica no se ha separado de la concepción especializada de la realidad que, por cierto, tiene su fundamento en la abstracción de la materia. De la concepción espacializada de la realidad, que tiene por consecuencia la reconstrucción del movimiento a partir de cortes inmóviles, es subsidiario aquel pensamiento que concibe lo real como conjuntos cerrados, esto es, individuos que no son el resto de lo real.

Es cierto que en la concepción bergsoniana hay un nivel en el que los conjuntos y los individuos tienen lugar, pero se trata siempre de una clausura artificial de lo que en realidad permanece abierto: es sólo un nivel de acercamiento a la realidad, pero no un modelo para pensarla y construirla.

En el caso del pensamiento espacializado, los conjuntos son la realidad, no un nivel de acercamiento a ella. Es por eso que es necesaria una mediación entre los conjuntos (tan amplios o estrechos como sean) siempre que dos o más de ellos deban unirse. Esta mediación es la relación. Y es aquí dónde, según este pensamiento, se ubica el movimiento, en este hiato, en esta distancia, en este no ser ni un conjunto ni otro\*.

Es por eso que la relación por sí misma no es absolutamente nada para este pensamiento. Más aún, no puede ser por sí misma. Constituye tan sólo el vínculo entre dos individualidades. Es en este sentido que intenté llevar al tópico de la relación en tanto que estructura, la reflexión de Deleuze sobre la imagen-movimiento, en el contexto de la construcción del plano de inmanencia.

Aquí está en juego la igualdad del Ser, y esta igualdad implica, sin que haya en esto ninguna paradoja, que nada tenga la menor relación interior con otra cosa. Podemos sostener incluso que el respeto absoluto del Ser en tanto Uno exige en definitiva que todas sus actualizaciones inmanentes

---

\* ¿Y no ha tenido también la imagen esta carga de mediación, sobre todo en el pensamiento estético? ¿no se la ha tratado como una tensión, ya entre la presencia y la ausencia, entre lo finito y lo infinito, entre el espíritu y la materia? En la segunda parte de este trabajo dedicaré mi esfuerzo a esta cuestión.

estén en posición de no-relación unas con respecto a otras.<sup>19</sup>

Hay un elemento que quiero destacar por la relevancia que tendrá en otro momento de este trabajo; se trata de la distancia.

En su momento, pediré al lector que recuerde esto que propongo: la distancia como condición de posibilidad de la relación, y la relación como estructura de un pensamiento especializado de la realidad.

Vuelvo al plano de inmanencia. En el sentido que se ha propuesto, el plano es el en sí de la relación. Dice Deleuze que este “conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia.”<sup>20</sup>

Se puede establecer que este en sí de la imagen, es tanto el en sí del movimiento como el en sí de la relación. Se trata únicamente de otra lectura, una que recupera la espacialización de la realidad a través del concepto de relación, para poder hacer evidentes construcciones imposibles y estructuras ineludibles en el pensamiento espacializado y, a la vez, destacar las diferencias de éste con el pensamiento deleuziano.

Así pues, lo primero que se hace evidente es la continuidad del plano de inmanencia.

Contrario a la necesidad de establecer relaciones entre conjuntos cerrados, el plano de inmanencia los supone juntos. Es esto lo que significa que al todo *se lo definiría por la Relación*. La definición del todo por la relación no es sino la forma positiva de decir que las relaciones particulares como tradicionalmente son pensadas, son imposibles en el plano de inmanencia, en la realidad de la duración. Y lo son por dos razones íntimamente relacionadas: en primer lugar, los conjuntos cerrados no son posibles dado que ellos dependen del espacio y, como se dijo, el plano de inmanencia es temporal; de modo que no es posible concebir, al menos en este nivel de consideración de lo real, conjuntos cerrados, individuos. No hay, por tanto, distancia, concepto espacial aplicado a lo temporal sólo por extrapolación. Lo que tenemos entonces es un continuo, sin interrupción entre uno y otro ser.

En segundo lugar, el concepto de duración y lo que se ha adelantado en la construcción del plano de inmanencia, han logrado hacer descender lo temporal a lo material; lo material

---

<sup>19</sup> A. Badiou, *Deleuze. El clamor del ser*, pp. 38-39

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 90

mismo dura, es decir, cambia, y no deja de cambiar. Lo que la duración permite es una concepción temporal de lo real. Y en esta temporalidad, el cambio es total, se trata del movimiento real del que Bergson hablaba.

Es decir, que lo que tenemos por realidad es un movimiento constante, un cambio que no se detiene. La realidad es un movimiento continuo, indivisible o como dice Deleuze, que no se divide sin cambiar su naturaleza con cada división, y de este modo, manteniendo la continuidad de lo real en tanto que cambio.

Este es el otro sentido en el que el plano de inmanencia es continuo, se trata de un solo movimiento que no deja de cambiar.

Sin embargo, no ha de pensarse por ello que el movimiento simplemente tiene lugar en el plano, su relación es mucho más profunda. El plano varía con el movimiento, no es independiente de éste. El plano de inmanencia es “un bloque de espacio-tiempo, puesto que le pertenece cada vez el tiempo del movimiento que se opera en él. Incluso habrá una serie infinita de tales bloques o cortes móviles que serán otras tantas presentaciones de plano, correspondientes a la sucesión de los movimientos de universo. Y el plano no es distinto de esa presentación de los planos.”<sup>21</sup>

Así, señala Deleuze que lo que Bergson propone con el plano de inmanencia es “el universo como cine en sí, como metacine.”<sup>22</sup>

Se trata del universo de las imágenes-movimiento, de su *disposición maquinística* como la llama el autor.

Lo que hay en este universo que es el plano de inmanencia, es lo mismo que en el cine: la continuidad dada por el cambio de las imágenes-movimiento. Si se hiciera un acercamiento a este universo desde el nivel de los conjuntos, se encontraría lo siguiente: que con cada cambio, que podría ser leído como una partición del movimiento, lo que se encuentra es el cambio del todo. No debe olvidarse, empero, que se trata de una mera construcción o recorte (como lo llama el autor) hecho sobre la realidad del plano, la universal variación.

Para esta característica de la pantalla (analogada aquí con el plano de inmanencia), a la que ya se ha hecho referencia unas líneas más arriba, Deleuze emplea el término “dividual”; que es, precisamente, aquello que no se divide sin cambiar de naturaleza con cada división.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 91

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 92



Y es en este sentido, que el plano de inmanencia es un metacine, variación de imágenes-movimiento, que son el cambio mismo en la duración, en el todo.

### 3.3 La imagen en el plano de inmanencia

Ahora bien, Deleuze considera pertinente una justificación que resulta muy afortunada para este trabajo, se trata de la imagen, ¿por qué hablar de imágenes en el plano de inmanencia?

El autor presenta dos argumentos. El primero de ellos, negativo, corre como sigue.

Si se les llama imágenes a aquellos movimientos del plano de inmanencia, es “para distinguirlas de las cosas concebidas como cuerpos. En efecto, nuestra percepción y nuestro lenguaje distinguen cuerpos (sustantivos), cualidades (adjetivos) y acciones (verbos).”<sup>23</sup>

Este punto resulta evidente si se recuerda la crítica a la fenomenología. La percepción misma, *hace*, por así decirlo, cuerpos; el lenguaje reafirma esta operación. Es por eso que la construcción deleuziano-begsonianiana, no puede partir de éstos, pues introducen, justamente, aquello a lo que se quiere renunciar. Es decir, que así como la percepción natural, o mejor dicho, porque la percepción natural no es un punto cero del cuál se pudiera partir, porque conlleva ya una separación del movimiento y la imagen, es que el lenguaje tampoco puede ser tomado como elemento neutro, como si no tuviera ya, en el simple recorte que hace de la realidad, un compromiso ontológico.<sup>24</sup>

Será entonces imperativo, que no haya en el plano de inmanencia, entidades que dependan de la concepción espacializada de la realidad, en este sentido, seres determinados por la percepción natural y el lenguaje (de los cuerpos) sino seres que puedan ser en sí mismos el movimiento.

En el caso del lenguaje, dice el autor, las entidades de éste, sustantivos, adjetivos y verbos,

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Este modo de concebir el lenguaje hace recordar concepciones como la heideggeriana o la gadameriana. Sería todo un problema por sí mismo el determinar en qué sentido difieren estas concepciones y la deleuziana. Aunque no es el propósito de este trabajo, no quisiera dejar de apuntar lo siguiente: si bien Gadamer es consciente de la carga de la tradición en el lenguaje, sería interesante pensar la perspectiva misma del lenguaje, el giro lingüístico, el hacer de él un punto de partida, desde la concepción de éste en su relación con la percepción natural, que aquí se esboza.

ya no tienen el movimiento en sí mismos.

Los sustantivos, lo han sustituido por la idea del sujeto que ejecuta, o el objeto que padece el movimiento; los adjetivos, han sustituido la cualidad por la idea de una característica o estado fijo, que sólo cambia cuando es remplazado por otro estado igualmente inmóvil en sí mismo. Los verbos, por su parte, han puesto desplazamientos en lugar de movimientos. De modo que, ninguna de estas entidades constituirá un buen punto de partida para la concepción de Deleuze. Y no será posible, por esto mismo, que sean ellas los seres del plano de inmanencia.

Así pues, parece que es la imagen la que permite referirnos al movimiento en sí mismo. Se debe tener presente todo lo que ya se ha dicho de la imagen; es la construcción de la imagen-movimiento, la que pone a la imagen en condiciones de ser la entidad que pueda mantener el en sí del movimiento, de la relación, según se dijo.

Sin embargo, será necesario exponer el argumento positivo del autor para comprender la pertinencia de la imagen en el plano de inmanencia.

“La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz.”<sup>25</sup>

En el plano de inmanencia, así como el movimiento es idéntico a la imagen, la luz es idéntica a la materia. De aquí se sigue que la imagen pueda ser en sí, lo cual es de la mayor importancia para la construcción del plano de inmanencia y de la imagen-movimiento.

Al ser luz y materia lo mismo, la imagen no es la mediación entre un sujeto y un objeto, donde ambos, sujeto y objeto, serían la materia ajena a la luz capaz, ya de reflejarla, ya de recibirla. No se puede pensar un ojo y su objeto; ojo y objeto, son igualmente luz.

En un universo donde todo es luz que se propaga -y es necesario poner el acento en esta propagación- la imagen es la realidad.

A esto se hace referencia con el en sí de la imagen. El ser para alguien de la imagen, necesitaría de la opacidad en el plano de inmanencia, de una interrupción en la propagación de la luz; la conciencia para la cuál la imagen es, sería este punto opaco que refleja la luz.

En este esquema de la identidad entre luz y materia, hay al menos tres puntos en los que vale la pena detenerse: la iluminación, la reflexión y la imagen.

Por lo que toca a la primera, cabe contrastar la concepción de una conciencia posible en el

---

<sup>25</sup> *Idem.*

contexto del plano de inmanencia, y la concepción que ata la conciencia a la luz, a la iluminación\*.

En el caso del plano de inmanencia, la conciencia es aquello que revela la imagen, es cierto, se trata de lo que hace que la imagen aparezca. Sin embargo no le es esto posible por echar luz sobre lo real, por hacer que emerja de las tinieblas. La hace aparecer porque interrumpe el flujo luminoso. Contrario al significado de la luz como aquello que revela, que nos permite ver, aquí es lo opaco lo que cumple esta función.

La conciencia no da luz a aquello que no la tiene. Lo único que hace es reflejar lo que ya está ahí. Y lo hace por medio de una detención. Es por ello, que la conciencia no tendría porqué surgir mejor en un sitio que en otro. No hay un lugar señalado en el que ella podría encontrarse, pues todo es igualmente luminoso, y la propagación no encuentra resistencia en ningún punto. De modo que la detención no establece ninguna jerarquización de lo real. Cualquier punto luminoso puede constituir la detención que refleja, la conciencia puede darse en cualquier sitio. No tiene otra calidad ontológica, es luz diferida.

Así pues, contrario a la idea de la conciencia como aquello que ilumina, en el plano de inmanencia, la formación de ésta depende de su opacidad.

“Si ulteriormente sucede que una conciencia de hecho se constituya en el universo, en tal o cual lugar sobre el plano de inmanencia, es porque unas imágenes muy especiales habrán detenido o reflejado la luz y proporcionado la “pantalla negra” que faltaba en la placa.”<sup>26</sup>

No se ve aquí la necesidad de que surja una conciencia; la detención que la constituye, este intervalo, no está justificado. Surge de lo que Deleuze llama *centros de indeterminación*. Es por ello que en el actual seguimiento de la constitución del plano de inmanencia, todavía no

---

\* En toda esta parte sobre la opacidad de la conciencia, parece ineludible una comparación con el pensamiento heideggeriano. Las metáforas luminosas y conceptos como *aletheia*, obligan a notar el contraste entre su concepción y la deleuziana, mismo contraste que Deleuze, en una nota sobre Sartre, muestra entre Bergson y la fenomenología. En este sentido conviene considerara la siguiente cita de Badiou: “la intencionalidad presenta el pensamiento como si fuera una relación interiorizada, la conciencia y su objeto, la ideación y lo ideado, el polo noético y el polo noemático, o, en la variante sartreana, el para-sí y el en-sí. Ahora bien, como el pensamiento es precisamente el despliegue del Ser-uno, su condición nunca puede ser una relación interiorizada, la representación o la conciencia- de.” (Alain Badiou, *Deleuze. El clamor del ser*, p. 38)

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 94

se encuentra la conciencia, tan sólo las condiciones no determinantes de su surgimiento.

La conciencia será pues, aquel intervalo que permite que se de la opacidad en algún centro de indeterminación, dejando así que la luz se refleje, constituyendo entonces, una imagen para otro. La iluminación no es una acción de la conciencia, ni siquiera es algo posible en el plano de inmanencia, pues todo es luz, incluso la conciencia misma.

El siguiente concepto propuesto es el de reflexión. Es posible ver, en este contexto, una recuperación de la ambigüedad del término. Si se presta atención a este concepto, en el contexto del plano de inmanencia, el primer significado que resulta relevante es el de reflejar y no el de reflexionar. La consecuencia de este cambio del significado pertinente, es que permite afirmar lo siguiente: es la reflexión la que hace un *para quién* y no el para quién (constituido como sujeto) el que hace una reflexión. Es la constitución de esta conciencia la que depende de la imagen y no la imagen de la conciencia. Y su constitución no necesita acudir a instancias de orden trascendente, ni siquiera a abstracciones. Se está siempre en lo inmanente; es la distancia, introducida por la detención, la que constituye a la conciencia, sin que esto sea siquiera necesario para el plano de inmanencia.

Esta precisión, servirá para considerar el último concepto para el que se ha pedido especial atención, el concepto de imagen.

Si bien la imagen es tema principal de esta investigación, en este momento se busca, con vistas a este interés general, establecer algunas especificidades que servirán en la determinación del concepto de imagen que se está siguiendo.

Llamo la atención sobre dos formas radicalmente distintas de pensar la imagen: la concepción de imagen como mediación y su concepción como en sí.

En el primer caso, la imagen se vincula con el concepto de reflexión en tanto que acto de reflexionar. Se trata pues, de ver una imagen que media entre una realidad dada, el objeto, y una interioridad cerrada, el sujeto.

Esta imagen no es una detención, no refleja nada, sino que media. Se trata nuevamente de aquella entidad intermedia, que sólo vale en la relación de dos seres distintos de ella.

Esta es la imagen que corresponde a la conciencia en tanto que máquina iluminadora (cualquiera que sea el nombre que ésta adopte), y se relaciona con ella por medio de la reflexión.

En cambio, cuando la luz no es exclusiva de la conciencia, su reflexión consiste en reflejar,

suceso que la crea. La imagen correspondiente a este pensamiento, es la imagen-movimiento, constitución de la propia conciencia. Se trata de una imagen en sí, que está antes de la posibilidad misma de la conciencia, y que no media entre ella y alguna otra entidad, sino que la constituye. La conciencia, cuando llega a formarse, se relaciona con ésta imagen- movimiento, en tanto que es para sí, mediante este reflejar. No hay mediación, pues se trata de una naturaleza compartida.

Espero haber hecho notar la relación entre los tres conceptos propuestos, iluminación, reflexión e imagen; será de especial relevancia para el plan de esta investigación, la distinción entre la imagen en sí y la imagen como mediación.

#### **4. Consideraciones finales del capítulo**

Cerca del final del *Segundo comentario de Bergson*, Deleuze da una descripción del plano de inmanencia: “del plano de inmanencia o plano de materia podemos decir que es: conjunto de imágenes-movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio-tiempo.”<sup>27</sup>

Aunque esta descripción bien podría condensar el desarrollo que se ha hecho del plano de inmanencia, queda una precisión por hacer. “Es bien razonable pensar que pueden existir muchos tipos de imágenes. En efecto, el plano de la imágenes-movimiento es un corte móvil de un Todo que cambia, es decir, de una duración o de un ‘devenir universal’.”<sup>28</sup>

El plano de las imágenes-movimiento, no será el único corte móvil de la realidad. No se ha descrito el Todo. No estamos, pues, ante un sistema cerrado. Es importante hacer esta aclaración, pues es lo que permite afirmar congruencia entre los conceptos deleuzianos y su manera de proceder teóricamente. El Todo es lo abierto, no sería posible, por tanto, decir que se lo ha considerado exhaustivamente por describir el plano de inmanencia. La relevancia de éste es innegable, y en varios momentos de este primer capítulo, se ha dicho que se hablaba de lo real, o que era la realidad lo que se estaba considerando. Y esto es cierto, si se entiende que no se abarca la realidad por completo.

---

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.105

Cuando se ha hecho referencia a lo real, se ha hecho para señalar el compromiso ontológico con la inmanencia.

Con esta aclaración hecha, se espera haber expuesto con justicia la construcción deleuziana, en cuanto al plano de inmanencia y a la imagen-movimiento se refiere.

Ahora, convendrá señalar algunos aspectos generales de lo expuesto hasta este momento. Serán éstos los que permitirán ver la congruencia entre este capítulo y el siguiente.

### **1.**

Este primer aspecto es de carácter metodológico y tiene por propósito simplemente declarar lo siguiente, para evitar posibles confusiones. Se ha de poner atención en el hecho de que a lo largo de este primer capítulo, se ha llevado a cabo la lectura de una lectura. Se puede decir que hay tres voces: la de Bergson, la de Deleuze y la de la autora de este trabajo. Si bien se ha tratado de alertar al lector en aquellos momentos en que la interpretación es un poco más arriesgada, es claro que incluso en los partes en las que se intenta exponer fielmente lo dicho por Deleuze o por Bergson, se cuele mi propia lectura. Es por ello que queda sino confesar que esto sucede, e intentar esta disculpa: la intención de éste trabajo no es en ningún momento ser un texto de historia de la filosofía. Y aunque intenta que las interpretaciones estén justificadas y las exposiciones de argumentos sean adecuadas, su principal propósito, a realizarse claramente en los siguientes capítulos, es el de lograr construcciones teóricas que den salida a preocupaciones particulares, en torno a la ontología y la estética.

### **2.**

El segundo aspecto que se señala, tiene que ver con el hilo conductor de la investigación, el estudio del movimiento. Tomar al movimiento mismo como punto de partida, es lo que permite a Deleuze iniciar una construcción, sin estar condicionado por las estructuras que se quieren criticar. El hecho de ubicar el problema en el movimiento mismo, fuera de relación alguna entre individualidades, es por sí mismo crítico.

### **3.**

Por lo que respecta a la imagen, espero que el desarrollo del pensamiento deleuziano en torno a la imagen-movimiento a lo largo de este primer capítulo permita establecer lo siguiente:

Las filosofías construidas bajo el supuesto de que el movimiento es igual a cortes inmóviles

+ movimiento abstracto, según la fórmula deleuziana, piensan la imagen como mediación. Intermediaria entre dos entidades, en el caso de la reconstrucción moderna, o intermediaria entre dos mundos, en el caso de la reconstrucción antigua, incluso, intermediaria entre la conciencia y el mundo en el caso del idealismo.

Cabe traer aquí, la cercanía establecida entre los conceptos de relación, movimiento e imagen. Si la relación es, según se dijo, dependiente de dos entidades pensadas como puntos en el espacio, esta relación, cualquiera que sea, ha de poder dar cuenta de un recorrido que no se ha llevado a cabo, puesto que, aunque se trate de un pensamiento calcado del pensamiento del espacio, no es el espacio lo único pensado.

Así pues, la relación entre la conciencia y el mundo, no es una relación espacial. La relación entre dos momentos del tiempo, tampoco es una relación espacial. Sin embargo, al pensar estas relaciones desde el modelo del espacio, es decir, como recorridos entre dos puntos fijos del espacio, la entidad que permite dar cuenta de esta brecha no recorrida (imposible de recorrer, de hecho), es decir, de *mediar* entre estos dos puntos, es la imagen.

Se trata de la entidad intermedia, que, como el movimiento y la relación, no es en sí misma para el pensamiento espacializado. Para el pensamiento que incorpora un elemento trascendente, estas tres entidades, sencillamente carecen de valor, pero para las filosofías que intentan permanecer en la inmanencia, ¿se trata de una entidad trascendente?

De esta pregunta se intentará dar cuenta más avanzada la investigación. Por ahora baste decir, que la sospecha es que, para los pensamientos que heredan ésta concepción (pensamientos herederos de la fenomenología, por ejemplo), aun cuando intenten hacer una filosofía inmanente, será difícil considerar la imagen de otra manera que no sea como entidad trascendente, incluso si no son conscientes de ello, o no lo declaran.<sup>29</sup>

Se puede decir entonces lo siguiente. Dada la estructura del pensamiento espacializado, la imagen no puede ser pensada sino como mediación. Con ello, en el caso de las filosofías

---

<sup>29</sup> Aquí podrían encontrarse también los herederos de la fenomenología.

En este sentido, considérese lo que pone Sánchez Ortiz de Urbina con referencia al “objeto artístico”: “se puede seguramente afirmar que la revisión heideggeriana de este problema no rebasa el horizonte fenomenológico husserliano, si simplemente el fenómeno pasa de *objeto* a ser (aunque fenómeno elusivo), y el sujeto trascendental a *Dasein*. (Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, “Estética y Fenomenología” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volúmen II, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, La balsa de medusa, 1999, p. 120)

trascendentes, la imagen no puede ser pensada en sí misma; y en la caso de las filosofías que quieren permanecer en la inmanencia, introduce la trascendencia.

La imagen-movimiento, en cambio, es un concepto que permite pensar la imagen en sí, al igual que el movimiento y la relación. Es por tanto, un concepto que rompe con la concepción espacializada de la realidad. En el caso de la imagen, ya no se trata de la intermediaria entre dos entidades, cuya calidad ontológica queda en duda; siendo así, no podrá negársele su propia realidad ni introducir la trascendencia mediante ella.

Se está ante algo tan real, como cualquier individualidad construida ya como conciencia, como objeto, o como cualquier otra entidad; sólo que en un momento anterior al de la formación de dichos conjuntos (y sin ser la formación de estos conjuntos, necesaria). Así pues, pensar la imagen como imagen-movimiento, da la pauta para construcciones filosóficas que permanezcan en la inmanencia.

#### 4.

Un par de dicotomías se han ido cruzando a lo largo de la construcción de la imagen-movimiento y el plano de inmanencia. Se trata de lo trascendente frente a lo inmanente, y lo abstracto frente a lo concreto, siendo la realidad lo que se juega en este entrecruzamiento.

El momento en el que esto es más claro, es en el desarrollo de las dos reconstrucciones del movimiento a partir de cortes inmóviles: la antigua y la moderna.

En el primer caso, el de la reconstrucción antigua, el movimiento, irreal por sí mismo, es sin embargo sintetizado por una entidad que media entre la inmovilidad de la trascendencia, y el cambio, y sólo en esta síntesis recibe la calidad de real.

De modo que el movimiento no es en sí mismo, obtiene su realidad de las formas.

Éstas, sin embargo, se ven cuestionadas en tanto que entidades trascendentes existentes en sí, por el llamado *argumento del tercer hombre*<sup>30</sup>, que muestra el problema de que sean mediadoras, y en este sentido, imágenes intermediarias, y a la vez entidades que se sostienen por ellas mismas.

La cuestión es que son las formas las que hacen participar a las cosas, es decir, a los cambios y movimientos particulares, del ser. La exigencia sería pues, que las formas fueran en sí mismas, y a la vez hicieran participar a las cosas del ser, esto es, que derramaran la realidad en los entes. Sin embargo, el planteamiento de las formas determinado por el

---

<sup>30</sup> Cf. Platón, *Diálogos V*, Madrid, Gredos, 1988, p. 46-51



pensamiento espacializado de la realidad, no permite que esta exigencia se realice. Pues las formas, en tanto que imágenes intermedias, no pueden ser en sí mismas, lo cual, como el argumento del tercer hombre plantea, hace necesario un regreso *ad infinitum*.

Si las formas fueran en sí mismas, no necesitarían ninguna entidad para sostenerse y no habría, por tanto, ningún regreso al infinito. Sin embargo, lo que el argumento del tercer hombre muestra, es que las formas necesitan siempre de una mediación más allá de ellas, entre ellas y la trascendencia (lugar del ser). Es la estructura de la participación lo que, como modelo de pensamiento, no permite que las imágenes (las formas) sean por sí mismas, lo que significa que dicha estructura remite a la trascendencia.

Existe, es cierto, otra posibilidad para las formas; misma que es planteada y rechazada en otro diálogo platónico de autocrítica, *El Sofista*:

Las formas pueden sostenerse por sí mismas, el camino para ello es que se cierren por completo. Sin embargo, con esta clausura total, pierden la capacidad de ser mediadoras. En este mismo diálogo, Platón se decide por la comunicación antes que por la inmanencia de las formas.<sup>31</sup>

De modo que, puede establecerse que el ser en sí, la inmanencia de las formas, es insostenible junto con su calidad de mediadoras, con su ser imágenes, y es este último rasgo por el que la antigüedad, en la voz de Platón, se decide.

Es esto lo que permite sostener, a pesar de lo problemático que puede resultar determinar qué es una forma en el contexto platónico, que las formas no son la trascendencia, sino antes bien una mediación, una imagen, y en este sentido, inexistentes por sí mismas.

---

<sup>31</sup> “Quien es capaz de hacer esto: distinguir [A] una sola Forma que se extiende por completo a través de muchas, que están, cada una de ellas, separadas; y [B] muchas, distintas las unas de las otras, rodeadas desde fuera por una sola; y [C] una sola, pero constituida ahora en una unidad a partir de varios conjuntos; y [D] muchas diferenciadas, separadas por completo; quien es capaz de esto, repito, sabe distinguir, respecto de los géneros, cómo algunos son capaces de comunicarse, y cómo no”. (Platón, *El Sofista*, p. 434) Debe ponerse atención en que al mismo tiempo que se establece la comunicación entre las formas, la mediación entre ellas, éstas son pensadas como conjuntos separados. Los argumentos de Deleuze expuestos hasta ahora no dejan de resonar aquí. Y más adelante, “Puesto que se ha admitido que algunos géneros aceptan comunicarse recíprocamente y otros no, que algunos lo hacen con unos pocos y otros con muchos, y que a otros, que están a lo largo de todos, nada les impide entrar en contacto con todos, sigamos adelante con el razonamiento [...]” (Platón, *El Sofista*, pp. 435-436) De esta forma, Platón establece, junto con la comunicación de las formas o géneros, la necesidad de la dialéctica.

Así pues, en la reconstrucción antigua, la trascendencia, vacía de contenido, y en este sentido, abstracta, es aquello que da su ser a las cosas, por medio de las imágenes intermediarias o formas. La estructura de la participación que es la que hace obligatorio el regreso al infinito en el argumento del tercer hombre, no permite que la inmanencia se sostenga.

Se tiene pues una estructura donde la trascendencia, que no es sino una abstracción, derrama realidad por medio de entidades intermedias: las imágenes o formas, que están ellas mismas en contacto con la trascendencia, y el movimiento, como aquello que al hacerse real en la síntesis, transmite esa realidad al cambio que se quiere explicar.

Se ha llegado pues, a través de la exposición de lo que sucede con el movimiento en el pensamiento antiguo (platónico), a una idea de la repartición de lo real en dicho pensamiento.

Las oposiciones que se buscaban (trascendencia e inmanencia, y abstracto y concreto), fueron rastreadas y ubicadas en esta estructura del pensamiento.

Con la reconstrucción moderna del movimiento sucede algo distinto.

En este caso, el movimiento es considerado en sí mismo; se trata de acercarse a él. Sin embargo, según se expuso, existen dos posibilidades: la primera de ellas es que al tratar de dar cuenta del movimiento, reconstruyéndolo con cortes inmóviles, se acabe por concebirlo como una entidad abstracta, capaz de dar cuenta de cualquier movimiento particular; es decir, un movimiento que no toma en cuentas las modificaciones reales que los movimientos particulares llevan consigo.

Es una estructura de inmanencia, el movimiento no necesita de nada más allá de él mismo para ser; sin embargo, cuando se lo reconstruye a partir de cortes inmóviles, el movimiento desaparece de las cosas que modifica, y se tiene que agregar a estos cortes, un movimiento general, abstraído de los movimientos disímiles, múltiples y reales.

En este caso, el problema no es el que se quiera mantener una estructura de trascendencia pues, como se vio, no se niega realidad al movimiento, y se busca estudiarlo en sí mismo.

Sin embargo, este intento se ve frustrado por pensar el movimiento con una estructura espacializada. El resultado es la consideración de él como entidad abstracta, igual en cualquier caso y por ello, ajena a todo cambio y distinta de éste.

Parece que en esta primera posibilidad e la reconstrucción moderna del movimiento, lo

abstracto (consideración sobre la conciencia) termina introduciendo lo trascendente (consideración sobre la realidad).

La segunda posibilidad, ya se dijo, es la que realiza el cine con la imagen-movimiento, y las consecuencias ya han sido suficientemente revisadas.

Lo que se ha querido establecer en esta cuarta y última consideración final del primer capítulo, es la presencia e importancia de este entrecruzamiento doble.

Lo que se busca mostrar es la relación que tienen las cuestiones ontológicas, expresadas en la búsqueda de la inmanencia o en la estructuración de una realidad trascendente, con las construcciones llamadas psicológicas por Bergson, es decir, aquellas que tiene que ver con la construcción de la conciencia.

La imagen, es una entidad que manifiesta, por su lugar en la estructura de pensamiento, el compromiso ontológico del mismo. Y no solamente en la construcción deleuziana que tiene a la imagen-movimiento como elemento central.

Parte de la propuesta de esta investigación, es que el concepto de imagen refleja la ontología de la filosofía en la que se inserta. Es la lectura deleuziana, que se acerca a las filosofías desde el movimiento, la que permite reparar en la imagen, como entidad en sí misma, para hacer de ella un punto de partida para entender lo real.

Esta consideración de la imagen es la que dejará ver el entrecruzamiento de lo trascendente y lo inmanente, con lo abstracto y lo concreto. Y permitirá una indagación de la propuesta ontológica de las filosofías, que no esté condicionada por entidades (conjuntos cerrado) que las inspeccionen en busca de relaciones presupuestas.

Siendo este primer capítulo la base que permitirá comprender el resto de este trabajo, confío en que estas cuatro consideraciones ayuden a continuar la investigación.

## II. Las consecuencias ontológicas de la imagen-movimiento

### 1. Introducción

En el primer capítulo de este trabajo se asistió a la construcción de la imagen-movimiento y el plano de inmanencia (conceptos de una profunda intimidad) mientras se seguía el desarrollo del problema del movimiento.

Ambos conceptos, según se dijo, revelan una concepción ontológica, a saber, una comprometida con la inmanencia, que pretende permanecer en ella.

En *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze desarrolla una propuesta para dar cuenta del cine como suceso integral, intenta, siendo congruente con esta misma, ver el cine en sí mismo, por sí mismo. En este intento, se ve empujado a construir conceptos que les sean propios a los hechos cinematográficos.

Se trata de una construcción para el cine, no de un cine que sirva de ejemplo para cierta construcción. La imagen-movimiento, es el concepto que logra dar cuenta de éste.

Sin embargo, la imagen-movimiento, realización del cine y concepto sugerido por éste, no es sólo la explicación del mismo; delata, más allá de esta explicación, una concepción ontológica que es necesaria para poder entender el cine como algo más que la reconstrucción del movimiento a partir de cortes inmóviles; se trata de otra concepción posible del mundo, que comienza con una percepción distinta, a saber, una percepción no natural, la percepción cinematográfica.

La concepción ontológica que la imagen-movimiento construye, es la que aquí intenta leerse en *¿Qué es la filosofía?*

Ya en la introducción de dicho texto, los autores, pues se trata de una coautoría entre Gilles Deleuze y Felix Guattari, reconocen que se trata de un texto de vejez. Lo que quiere decir que

Sencillamente, nos ha llegado la hora de plantearnos qué es la filosofía, cosa que jamás habíamos dejado de hacer anteriormente, y cuya respuesta, que no ha variado, ya teníamos: la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos. Pero no bastaba con que la respuesta contuviera el planteamiento, sino que también tenía que determinar un momento, una ocasión, unas circunstancias, unos paisajes y unas personalidades, unas condiciones y unas incógnitas del

planteamiento.<sup>32</sup>

Será a través del esfuerzo por dar respuesta a la pregunta que nombra el texto citado, ¿qué es la filosofía?, como los autores se internarán en el planteamiento de una realidad en la que la imagen-movimiento puede verse, no sólo es necesaria, sino como punto crítico del cuál partir.

La imagen-movimiento, hace imposible la imagen intermediaria, según se pretende establecer con este trabajo. Lo que varía entre ellas dos, es el planteamiento de lo real que asumen, la primera con una estructura inmanente, la segunda con una estructura de trascendencia. La crítica es, en este sentido, hacia la concepción ontológica que piensa la imagen como intermediaria. De ahí que en las anotaciones finales del primer capítulo se haya llamado la atención del lector hacia el conflicto entre la inmanencia y la trascendencia en el contexto de la construcción de la imagen.

En este segundo capítulo se intentarán desarrollar, de modo más completo, las implicaciones de la imagen-movimiento, como concepto crítico, para el compromiso ontológico con la inmanencia. Este tema será estudiado siguiendo la concepción de los autores acerca del pensamiento filosófico, que permitirá entender a qué realidad se acerca la filosofía, y por qué su proceder no ha de ser confundido con el de otros tipos de pensamiento. Mediante este deslinde, lo que se asomará será la realidad que los autores asumen.

Una vez expuestos los objetivos de este segundo capítulo, lo más adecuado será exponer también, de manera breve, el plan del mismo.

En un primer momento y a efecto de conocer cuáles son las funciones y características que los autores le otorgan al pensamiento filosófico, se llevará a cabo la exposición general de aquello que los autores entienden por pensamiento filosófico.

Posteriormente se hará una exposición del concepto de concepto, que permitirá ver de qué manera se distingue de la noción tradicional de concepto y, a la par, permitirá hacer ver las diferencias del pensamiento filosófico con respecto al científico y al artístico. La atención estará centrada en la confrontación del concepto con dos ideas de gran relevancia: el acontecimiento, noción central para el pensamiento filosófico; y la referencia, que mostrará hasta qué punto la concepción de la filosofía según Deleuze y Guattari, se distingue

---

<sup>32</sup> Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993. p. 8

respecto a la tradición y respecto a sus contemporáneos.

En un tercer apartado, se expondrá el plano de inmanencia, y mientras éste se delinea, surgirán los problemas que apuntan ya en el sentido de las llamadas “ilusiones”, críticas a aquellas formas de proceder en filosofía, que reintroducen la trascendencia. Este momento es de gran importancia para el presente trabajo por tratar abiertamente el tema de la trascendencia y por tanto, discutir la posibilidad de un pensamiento filosófico inmanente.

A lo largo de esta exposición, tanto en el caso de los conceptos como en el del plano de inmanencia, se intentará hacer ver la relación de los conceptos y las construcciones de *¿Qué es la filosofía?*, con las nociones de plano de inmanencia y de imagen-movimiento, tal y como fueron expuestas en el primer capítulo de esta investigación. Con ellos se busca mostrar de qué modo la construcción del pensamiento filosófico que hacen los autores, así como sus elementos (los conceptos y el plano), asumen los problemas, y los giros a estos mismos, llevados a cabo en *La imagen-movimiento*.

Con esta exposición se intentarán mostrar en su profundidad las implicaciones de los conceptos que propone *¿Qué es la filosofía?*, lo cual se espera lograr enlazando dichos conceptos con los problemas de *La imagen-movimiento*<sup>33</sup>; pues su alcance constituye, según se intentará argumentar, un momento de gran importancia para cualquier filosofía que asuma el compromiso de construirse permaneciendo en la inmanencia.

Se espera que al terminar este capítulo, pueda verse de qué modo las nociones de *La imagen-movimiento* forman parte de *¿Qué es la filosofía?* Y, respondiendo al interés específico de esta investigación, se espera mostrar cómo el cambio del concepto de imagen intermediaria y al de imagen-movimiento, permite llegar a la construcción ontológica de *¿Qué es la filosofía?*<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Es un buen momento para declarar que la selección de textos, así como los problemas que constituyen el hilo conductor de la investigación (la imagen y la inmanencia), responde más al interés particular de esta investigación y de su autora, que a una motivación venida de la obra de Gilles Deleuze. Lo que posiblemente se muestre como arbitrario, espera cobrar sentido llegado el momento de las conclusiones.

<sup>34</sup> El método de Deleuze es entonces un método que no acepta recurrir a las mediaciones. Es por eso que resulta esencialmente anti-dialéctico. La mediación es el ejemplo mismo de categoría. Pretende hacer el pasaje de un ente a otro <bajo> una relación, interior por lo menos a uno de estos entes.” (Alain Badiou, *Deleuze. El clamor del ser*, p. 53 )

## 2. El pensamiento filosófico

Lo primero que hay que explicar es a qué se hace referencia con “pensamiento filosófico”, ¿por qué no hablar simplemente de filosofía o, en todo caso, de pensamiento?

Bien, si hubiera que establecer un tema general de *¿Qué es la filosofía?*, éste sería el pensamiento más que la filosofía, si bien su interés estaría en encontrar las especificidades del pensamiento filosófico.

Lo que se está diciendo es que no todo pensamiento es filosófico, si bien la filosofía es una forma de pensamiento. Además del filosófico, hay otras dos formas de darse el pensamiento: ciencia y arte.

Si los tres se encuentran juntos es porque comparten un interés común; si no hay un solo pensamiento, es porque cada uno tiene maneras distintas de realizar este interés.

Bien puede decirse que lo que tienen en común, es una lucha que se realiza en dos frentes distintos. Filosofía, ciencia y arte, batallan por no caer en el caos, por mantenerse fuera de él. Cada uno con sus propias armas, y cada uno en su propio medio o plano, sin poder utilizar los medios del otro. Y es justamente la instauración del plano que les es propio lo que logra poner a las creaciones de estas tres formas de pensamiento (pues las tres crean), fuera del caos.

El caos no es propiamente un enemigo, de hecho, dicen los autores, el pensamiento en cualquiera de sus formas, se siente profundamente atraído por él, y se acerca a él hasta donde le es posible; las propias fuerzas del pensamiento, le vienen dadas por el caos. Más tarde se establecerá, cuál es entonces el problema con el caos, porqué el pensamiento lucha con él, y cómo lo entienden los autores en el texto trabajado. Por ahora baste decir que, además de evitar caer en él, el pensamiento toma de él las armas para su otra lucha: contra la opinión.

Este segundo frente en el que el pensamiento debe batallar, se presenta propiamente como un enemigo a vencer, se trata de la opinión entendida como aquel simulacro de pensamiento en el que no hay nada creado, sino sólo convenciones que protegen del caos.

El pensamiento, pues, se ejerce en el intermedio de estos dos mundos, el caos y la opinión, y se opone a ellos mediante un arduo ejercicio de creación.

Es esta labor compartida la que hermana a la filosofía con el arte y la ciencia, pero como ya

se dijo, son sus medios los que las separan.

La filosofía instauro el plano que le es propio, se trata del plano de inmanencia. En éste, su medio, se construyen los elementos propiamente filosóficos, los conceptos y los personajes conceptuales<sup>35</sup>.

La ciencia por su parte, tiene también su propio plano, el plano de referencia, así como sus elementos, los observadores parciales y las funciones.

En el caso del arte, se trata de un plano de composición, y de afectos y perceptos que son posibles en éste.

Se está ante tres planos que se acercan al caos y enfrentan a la opinión en formas distintas, ninguna de ellas superior. Así pues, se trata de un estudio de la filosofía para encontrar su especificidad, mas nunca para establecer su superioridad, como dejan claro los autores cuando ponen que la “exclusividad de la creación de los conceptos garantiza una función para la filosofía, pero no le concede ninguna preeminencia, ningún privilegio, pues existen muchas más formas de pensar y de crear, otros modos de ideación que no tienen porqué pasar por los conceptos [...]”<sup>36</sup>

¿*Qué es la filosofía?* puede entenderse como una investigación no jerarquizante de tres formas del pensamiento. Lo que hace que la tarea de determinar a la filosofía resulte aún más grande, precisamente por no poder apelar a la superioridad de ésta ni a su prioridad, en aquello que se ha llamado pensamiento y que concierne en igual medida a la filosofía, el arte y la ciencia. No hay lugar para los argumentos que la hacen rebasar a la ciencia, por ser la filosofía una reflexión más abarcante, más universal<sup>37</sup>, por dar cuenta de aquello que la ciencia misma no puede. Tampoco habrá manera de privilegiarla con respecto al arte dotándola de capacidades de análisis, fundamentación y autoconocimiento, que a ésta último le estarían negadas.

La filosofía tendrá que dar cuenta de sí misma, internándose en su propia vida, sin medirse con otras formas de pensamiento. Es justo por ello que se dice que cada una de estas formas, instauro su propio plano, pues no hay manera de que se midan y compitan entre

---

<sup>35</sup> Dado el interés de esta investigación, se expondrán a profundidad los conceptos y el plano de inmanencia, pero no los personajes conceptuales.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 14

<sup>37</sup> Como se verá, las nociones mismas de reflexión y universalidad, como definitorias de la filosofía, serán



ellas, tratándose de elementos y formas de proceder distintas que se hermanan sólo por la lucha que realizan. De modos que, al estar estas tres formas de pensamiento separadas desde su propio nacimiento dado por la instauración del plano o medio, y al no poder realizar funciones comunes, ni compartir elementos constitutivos, se vuelve imposible señalar la superioridad de alguna de ellas como especificidad.

Sin embargo, no son pocas las confusiones que hay entre los tres planos, el de inmanencia, el de referencia y el de composición, entre los elementos de cada forma de pensamiento, y entre las maneras en que ellas tres proceden. Además, dentro de la propia filosofía, suele haber confusión entre los distintos elementos, y entre ellos mismos y el plano.

A conjurar todas estas confusiones dedican los autores la mayor parte del trabajo, y es así como se van delineando las maneras de darse el pensamiento. De modo que será adecuando que en la exposición aquí llevada a cabo, se proceda siguiendo este deslinde.

Primero se verá qué entienden los autores por filosofía, después se expondrán las aclaraciones pertinentes para evitar la confusión entre el proceder filosófico y el científico, y por último se expondrán las llamadas “ilusiones” que son las confusiones que los autores encuentran de manera recurrente en el pensamiento filosófico.

### **3. El concepto: la consistencia del acontecimiento y la oposición a la referencia**

#### **3.1 Generalidades del concepto**

La filosofía, se define como creadora de conceptos; el concepto constituye su realidad. No se trata pues, de un elemento distinto de ella misma, sino de un componente constitutivo.

El concepto, o mejor dicho, el concepto de concepto, como bien aclaran los autores, no ha de ser tomado con descuido ni considerado tradicionalmente. Ya desde este primer momento en la construcción de la noción de pensamiento filosófico, resulta relevante aquello que se ha encontrado en *La imagen-movimiento*.

El concepto no será tratado al margen de las concepciones y críticas al movimiento; en este trabajo, es la imagen-movimiento la que permite entender la realidad del concepto y la realidad filosófica, tal y como ella es expuesta en *¿Qué es la filosofía?*

Es por ello que al hacer la exposición de qué es un concepto, ser irá mostrando de qué

---

puestas en duda por Deleuze y Guattari.

manera se entrecruza esta construcción con las nociones alcanzadas anteriormente; la presencia del primer capítulo de este trabajo será en todo momento necesaria para poder llegar a la lectura de la noción de concepto que aquí se propone.

Parte de la lectura propuesta es que hay tres aspectos que caracterizan al concepto: la multiplicidad, la consistencia y la movilidad.

Cada una de ellas deberá ser estudiada a detalle para poder considerar que el concepto ha sido suficientemente delimitado. Pero antes, será necesario señalar algunas generalidades del concepto que permitan quitar todo aquello que tradicionalmente carga dicha noción, y contextualizar el concepto en el pensamiento deleuziano.

En primer lugar, debe decirse que el concepto es múltiple y no simple, de donde se sigue que tiene componentes. Sin embargo, esta multiplicidad es, por así decirlo, abierta, pues no hay concepto que posea todos los componentes.

No habrá entonces, concepto que pueda proclamarse como aquel que ejecuta la síntesis de todos los conceptos. La realidad del pensamiento filosófico, permanece, por tanto, sin posibilidad de cerrarse, pues sus elementos, los conceptos, son a la vez múltiples y abiertos. Lo que, por otro lado, tiene también la consecuencia de tender puentes entre conceptos, pues no habrá concepto alguno que pueda explicarse por sí mismo.

De hecho, si el concepto sale del caos, se debe justamente a que no lo comprende todo; esta omnicomprensión le impediría constituirse como algo, le impediría ser esta especie de totalidad abierta.

Y es que el concepto, dicen los autores, constituye justamente esto: una totalidad fragmentaria. Totalidad debido a que sus componentes conforman un todo en su articulación; fragmentaria debido a que los componentes lo mantiene múltiple y, a la vez, abierto.

Es esta multiplicidad definitoria, este movimiento entre componentes, lo que lleva a que el concepto sea necesariamente problemático. Los componentes, su movimiento, su acoplamiento o articulación, hacen que el concepto implique siempre un problema. No obstante, tanto el problema como el movimiento entre los componentes del concepto, no permanecen los mismos. La variabilidad entre conceptos y problemas es siempre existente, pues los movimientos de los componentes no dejan intacto el concepto ni el problema; y sucede así, que los conceptos dan lugar a nuevas variaciones, se prolongan en nuevos

conceptos; y el replanteamiento de cierto problema, vinculado con un concepto dado, puede dar lugar a un nuevo concepto, capaz de plantear, a su vez, otros problemas.

Así, se llega a afirmar que el concepto tiene una historia, procede de ciertos problemas, dejó atrás algunos componentes, vino a plantear un problema antes impensado.

Hay además, según se dijo, puentes entre los conceptos. Es por ello que este devenir del concepto, toca también a los conceptos que se encuentran cercanos a él. De ahí que una filosofía pueda verse como este grupo de conceptos con puentes entre sí. “Un concepto no sólo exige un problema bajo el cual modifica o sustituye conceptos anteriores, sino una encrucijada de problemas donde se junta con otros conceptos coexistentes.”<sup>38</sup>

Esta coexistencia de los conceptos está puesta en un plano, en tanto que medio de la filosofía: se trata del plano de inmanencia, que será estudiado más adelante.

Los componentes se articulan en el concepto, y los conceptos a su vez, coexisten en el plano. El concepto, como totalidad fragmentaria, no se encuentra aislado, se puede ir de un concepto a otro, del mismo modo que un problema se continúa en otro.

Lo que hasta aquí se ha establecido del concepto sirve para tomar distancia de la noción de éste como totalidad cerrada, es decir, como entidad omniabarcante que da cuenta de sí misma desde su simplicidad, es decir, para desvincularlo de la noción de concepto como universal. Vale la pena anotar que dicha simplicidad sólo sería posible como abstracción. De modo que también hay un distanciamiento con respecto a la noción de concepto como abstracción.

Ahora bien, se dijo que había tres aspectos definitorios de los conceptos: la multiplicidad, la consistencia y la movilidad. Con lo dicho hasta ahora resulta ya pertinente entrar en las especificidades del concepto.

Por lo que toca a la multiplicidad deben señalarse lo siguiente:

En primer lugar, está la multiplicidad que establece remitiendo a otros conceptos, ya los de su historia, ya aquellos con los que coexiste. En segundo lugar, la multiplicidad del concepto es la de sus componentes que pueden, a su vez, constituirse en conceptos. De modo que el concepto es una multiplicidad, en medio de otras multiplicidades, ya las que él totaliza, ya las que continúa o en las que se prolonga.

En tercer lugar, el concepto nunca viene, por esto mismo, de la nada, sino de otra u otras

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 24

multiplicidades. Es creado a partir de algo ya existente; recordando a Bergson, la novedad del concepto surge por acumulación de conceptos no nuevos.

Lo dicho hasta ahora prepara ya el camino para otro de los elementos de la filosofía, el plano de inmanencia. Será éste el que permitirá explicar el despliegue de la multiplicidad de los conceptos.

Así, según lo dicho hasta ahora, el concepto no tiene lugar si no es a partir de otra multiplicidad, no hay punto cero en el que el concepto pueda iniciar. De ahí que el concepto sea creado y tenga, a la vez, una historia.

La consistencia, es el segundo aspecto del concepto. Y es el que propiamente lo constituye. La consistencia del concepto está dada, en primer lugar, por los elementos de éste que, dentro del concepto, se vuelven inseparables.

Si bien estos mismos elementos pueden constituirse como conceptos, no es ésta su condición dentro del concepto. Mientras se atiende al concepto del que son componentes, éstos estarán unidos indisolublemente. A grado tal que, en segundo lugar, aparecen los llamados *umbrales de indiscernibilidad* entre los elementos.

Se trata de zonas que no pertenecen ni a un elemento ni a otro, sino a ambos; es la no separación, la no distancia entre los componentes, que no bien han dejado de ser uno, cuando ya empiezan a constituirse en otro; sin seguirse de esto, no obstante, la simplicidad del concepto. Se trata entonces, de una multiplicidad consistente.

El tercer aspecto del concepto es su movilidad. “Cada componente en este sentido es un *rasgo intensivo*, una ordenada intensiva que no debe ser percibida como general ni como particular, sino como una mera singularidad.”<sup>39</sup>

Los rasgos intensivos o componentes del concepto, son singularidades recorridas por el concepto a una velocidad infinita. Se trata pues, de movimientos singulares, y en este sentido irreductibles (los componentes), que son a su vez recorridos por un movimiento infinito.

De ahí que se pueda establecer que los componentes del concepto son variaciones, y que están unidas no ya por las relaciones que entre ellas se establezcan, sino por la misma proximidad en la que existen.

“Como los recorre incesantemente siguiendo un orden sin distancia, el concepto está en

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 26

estado de sobrevuelo respecto de sus componentes.”<sup>40</sup>

Esta no distancia entre el sobrevuelo del concepto y sus componentes, lleva a negar que el recorrido que el concepto ejecuta sea un movimiento espacial. Se trata más bien, de la determinación del concepto mismo, de la totalización de sus componentes; mienta más bien la copresencia por la que los elementos y el concepto reafirman su consistencia. De modo que le concepto es el movimiento infinito en el que y por el que, los componentes se unen.

Es momento de retomar los tres aspectos del concepto propuestos: multiplicidad, consistencia y movilidad. Anuncio al lector que lo que aquí se afirma es solamente mi lectura de los autores, que espero justificar suficientemente; empero, no se trata de una exposición fiel de lo dicho en *¿Qué es la filosofía?*

Hecha esta aclaración, cabe recordar lo dicho en el primer capítulo sobre la imagen-movimiento, y en un momento se verá la relevancia de traerla a colación.

La imagen-movimiento es la entidad que logra a la vez una liberación del movimiento y un corte móvil de la duración. Se trata de una noción congruente con la concepción de un plano de inmanencia, es decir, de un medio en el que se permanece en la inmanencia, sin introducir estructuras o nociones trascendentes para dar cuenta de lo real.

Que la imagen- movimiento está en estrecha relación con el concepto de concepto, puede verse si se repara en su estructura.

La multiplicidad del concepto, que mienta que su constitución es la de un todo fragmentario, no puede ser comprendida al margen del todo abierto que ya había sido planeado por Deleuze en *La imagen-movimiento*. Y la multiplicidad, entendida como el hecho de que el concepto no sea simple sino que consista en la articulación de componentes, no tiene otro sentido. Se trata de un todo, dado por la articulación, que permanece abierto, dada la imposibilidad de una síntesis absoluta de todos los componentes.

El concepto hereda la apertura de la imagen-movimiento. La totalidad fragmentaria del concepto es el todo abierto de la imagen-movimiento. A qué está abierto el concepto, es algo que no podrá ser definido sino hasta que se establezca qué se entiende por plano de inmanencia en tanto que medio de la filosofía.

Sin embargo, algo que puede decirse desde ahora, es que la multiplicidad del concepto, que

---

<sup>40</sup> *Idem*

se manifiesta en dos sentidos, tanto como multiplicidad de sus componentes que pueden a su vez constituirse en conceptos, como multiplicidad de conceptos en la que puede generarse uno nuevo, se deja explicar precisamente por la noción de “dividual”: aquello que no se divide sin cambiar de naturaleza con cada división.

Esto ya sucedía con los movimientos entendidos en su singularidad cuando se los consideraba desde la duración, no podían ser divididos sin constituirse en un nuevo movimiento que, a su vez, formaba otro todo abierto, absoluto en sí mismo en el sentido de ser siempre *este* movimiento (singular) con una cualidad indivisible y constitutiva, y para el cual, el cambio que la división supone no es una abstracción que permanece ajena a su propia existencia, sino que lo modifica al grado de hacerlo otro, un nuevo movimiento; mostrando así que la cualidad, el cambio y el movimiento, son caras de lo mismo, un corte móvil de la duración: la imagen-movimiento.

Recuperando este sentido, se encuentra el planteamiento de los autores en relación al concepto, que no empieza a ser concepto sino cambiando, a su vez, el concepto del que fuera componente, o modificando el problema del que surge, como intento de replantearlo. No significa, en este caso, que los conceptos dejen de ser dadas las modificaciones de los componentes; la herencia de lo dividual por el concepto, está en la posibilidad de considerar la división del concepto en sus componentes, pero sólo cuando el componente ya se ha erigido en concepto. Y aquí resulta pertinente recordar que el concepto, por ser un todo absoluto en sí mismo, no deja de ser cuando su componente se ha hecho concepto; lo que ha surgido es una nueva modificación, una nueva variación, que da lugar a otro concepto, en el cual, lo que fuera modificación para otro concepto, es ahora el concepto mismo. Para el primer concepto planteado, el componente será siempre componente *dentro de él mismo*, de ahí que se diga que es absoluto en sí mismo. Sin embargo, si se lo considera como elemento de la filosofía, de un plano de inmanencia, no es absoluto, sino corte móvil de la duración filosófica, que cambia con cada nueva variación de los componentes y los conceptos.

El concepto es considerado también, como el movimiento mismo, desde la cualidad (a ello remiten justamente los componentes en tanto que *rasgos intensivos*).

Por lo que toca a la consistencia del concepto, la presencia de la imagen-movimiento, se muestra si se repara en la cara absoluta del movimiento planteada por ella.

Es la imagen-movimiento la que, liberándolo de toda atadura a los conjuntos, permite que el movimiento, considerado en sí mismo, constituya un absoluto, aunque, desde el punto de vista de los conjuntos, se trate de una multiplicidad de desplazamientos, de movimiento relativos. En este mismo sentido, el concepto es absoluto, pues logra articular todos los componentes de modo tal que el concepto es uno sólo aun si los componentes son susceptibles de ser entendidos como subconjuntos, como individualidades; pues esto no concierne ya al concepto, dentro del cual y para el cual, los componentes conforman el concepto y no son separables, no pueden distinguirse.

A esto mismo se refieren las zonas de indiscernibilidad, a la continuidad de los conceptos, aquello que desde la imagen-movimiento se había entendido como la continuidad del movimiento, la no distancia entre una imagen-movimiento y otra. Concepción que, por otra parte, no se hizo posible sino a partir de la crítica a la espacialización del movimiento y la imagen, pues esta última introducía la distancia como elemento necesario entre las imágenes y condición de posibilidad de los movimientos entendidos como desplazamientos.

Sólo a través de esta crítica es posible pensar la continuidad de componentes, sean estos del movimiento, entendido como cambio cualitativo, o del concepto como consistencia de los componentes.

Es importante hacer notar que aquello que la consistencia permite sostener es la multiplicidad a pesar de la continuidad. La imposibilidad de la síntesis dados, incluso, los umbrales de indiscernibilidad, es el mérito de la consistencia. Y es justamente esto, lo que permite concebir la singularidad de las variaciones, es decir, la singularidad de los componentes. La singularidad solamente es posible en la multiplicidad articulada de la consistencia.

Es la interpretación de este trabajo, el que la consistencia, como aspecto del concepto, se hace posible por la crítica a la espacialización del pensamiento, que no deja incólume a la distancia, uno de sus conceptos principales.

Si el pensamiento siguiera el esquema de la espacialización, la multiplicidad no sería sino la distribución de puntos en el espacio, todos ellos sin más en común que el estar en el mismo espacio, a saber, uno homogéneo. La multiplicidad sólo puede ser sostenida como la diferencia, la equidistancia entre puntos; mas no se trata de una multiplicidad cualitativa,

solamente de la extensión de un espacio homogéneo y la posibilidad de ubicar puntos dentro de él. De modo que, si se quisiera atender a la multiplicidad, ésta no sería sino la extensión supuesto un espacio homogéneo.

Es por esto mismo, que bajo el esquema de la espacialización, es posible la síntesis absoluta de los componentes de una multiplicidad. Pues todos ellos no son cualidades, las poseen, pasan a través de ellos, pero carecen de realidad; razón por la cual, todos los puntos en el espacio, pueden ser reducidos, por contracción, a lo mismo: el mismo espacio, desprovisto de cualidad alguna.

Y esta contracción no tendría por resultado ningún cambio cualitativo para la totalidad, en este caso espacial, pues como cabe recordar, el movimiento y con éste el cambio, han sido abstraídos de lo real.

De modo que es bajo el esquema de la espacialización, por medio del concepto de distancia que permite pensar la extensión del espacio, que se puede pensar por un lado, la multiplicidad sólo cualitativa y por otro la síntesis de ésta, ya sea en la materia o en el pensamiento.

Así pues, la estructura de la imagen-movimiento, al introducir la posibilidad de la no distancia entre los componentes, permite pensar la continuidad, las zonas de indiscernibilidad; pero, a la par, hace sostenible la multiplicidad, al plantearla como multiplicidad cualitativa, que no necesita de ningún elemento más allá de sí misma, en este caso, la distancia, para sostenerse como distinta de los demás componentes.

El que los componentes sean variaciones y rasgos intensivos, apunta ya en este sentido: la multiplicidad cualitativa hace posible la singularidad de cada uno de los componentes.

Con lo expuesto se muestra cómo la consistencia, entendida como la multiplicidad y a la vez la continuidad del concepto, puede ser pensada desde la estructura de la imagen-movimiento.

La movilidad, tercer aspecto del concepto, no aparece apartada de los dos aspectos anteriores.

Puesta de manifiesto como el sobrevuelo sin distancia, que el concepto lleva a cabo sobre sus componentes, a velocidad infinita, se trata, según se dijo, de un movimiento que, aunque llamado desplazamiento por sus autores, ya no puede ser entendido como desplazamiento espacial, dada la negación de la distancia que ellos mismos establecen.



Se trata entonces, del movimiento en sí mismo, lo que en el caso del concepto, se presenta como *variaciones*.

El movimiento en sí mismo de las variaciones, es aquel que se ha liberado en la imagen-movimiento. Se trata de un movimiento que constituye un cambio cualitativo. De ahí que los componentes del concepto sean variaciones por sí mismos. La movilidad de los componentes se traduce en la movilidad del concepto, pues las variaciones de éstos no dejan de constituir al concepto que los totaliza.

Ya en la estructura de la imagen-movimiento, estaban planteadas dos caras de ella: aquella que, vuelta hacia los conjuntos, traduce los movimientos de éstos en el cambio cualitativo del todo abierto, en este caso, del concepto; y aquella cara que, vuelta hacia la duración es, por las modificaciones de sus componentes, corte móvil de la duración.

La movilidad del concepto, se explica también de esta manera. Una de sus caras, vuelta hacia los componentes, traduce las variaciones singulares de éstos a través de un movimiento que los totaliza: el sobrevuelo sin distancia. No obstante, este movimiento de sobrevuelo no sintetiza los componentes, haciéndose necesaria la consistencia del concepto que, según hemos dicho, permite la continuidad total, manteniendo la multiplicidad cualitativa. Así, la movilidad del concepto en lo tocante a sus componentes, es la multiplicidad de variaciones sobrevoladas sin distancia, por el concepto. Se trata de un solo movimiento infinito, el del concepto, que no niega las variaciones múltiples de sus componentes, que le son constitutivos.

Pero este sobrevuelo no es únicamente la traducción de estas variaciones. Se trata de un movimiento infinito, que logra, por la no distancia de su “recorrido”, la copresencia, la coexistencia de estas variaciones, en un solo movimiento múltiple. De modo que lo que las variaciones sean, no dejará de afectar al concepto como totalidad fragmentaria.

Esta es la otra cara del concepto en cuanto a su movilidad. Se trata de un movimiento infinito, múltiple en sí mismo y a la vez absoluto, por la velocidad de su sobrevuelo.

Esta cara es la que lo confronta con el tiempo filosófico, con el medio de la filosofía, que el plano de inmanencia; Para el plano de inmanencia, en congruencia con esta cara del concepto, éste no es sino un movimiento infinito, constituido por variaciones inseparables.

La cara del concepto vuelta hacia los componentes es la que reparte, por así decirlo, el movimiento infinito en todas las variaciones; pero el movimiento infinito como sobrevuelo

que permite la copresencia de todas las variaciones, es la segunda cara del concepto. Se trata de un corte móvil pues tiene movimiento en sí mismo; un movimiento compuesto por otros movimientos.

Sus dos caras son lo absoluto y lo relativo del concepto: “Es absoluto como totalidad, pero relativo en tanto que fragmentario. Es *infinito por su sobrevuelo o su velocidad, pero finito por su movimiento que delimita el perímetro de los componentes.*”<sup>41</sup>

Lo que se ha intentado mostrar en estas últimas páginas, es la forma en la que el concepto de concepto puede comprenderse desde la construcción de la imagen-movimiento, es decir, en qué radica el legado de la imagen-movimiento para la construcción del concepto.

La similitud estructural de ambas nociones tiene más que un interés meramente curioso sobre el enlazamiento de conceptos en el pensamiento deleuziano. Lo que resulta fundamental al poner de manifiesto la cercanía de ambas nociones es, por un lado, comprender en que contexto resulta pertinente una construcción del concepto tan contraria a la tradición; se trata de rastrear qué problema pero, sobre todo, qué crítica hace posibles las características del concepto.

En este caso, con el concepto tal y como se afirma, no sólo tienen lugar las funciones y características que lo separan de las entidades propiamente científicas o artísticas. Junto con estas posibilidades, se sostiene un cambio sustancial en la manera de abordar el problema de la realidad; hay un cambio en el problema mismo.

Como lo afirman Deleuze y Guattari, el concepto de concepto, como cualquier otro concepto, es un constructo, que ha podido surgir como novedad sólo como intento de resolver un problema que se creía mal planteado, dando lugar a un planteamiento completamente diferente del problema mismo.

La imagen-movimiento, es el punto de inflexión, el replanteamiento del problema del movimiento y la imagen, del idealismo y el materialismo, es lo que ha permitido que surja el concepto, no sin provocar una modificación integral del pensamiento filosófico.

De modo que, el que la imagen-movimiento haya pasado de los *Estudios sobre cine* a *¿Qué es la filosofía?*, para llegar a constituir el concepto, repercute no sólo en la comprensión histórica del pensamiento deleuziano, sino en la comprensión del concepto de concepto que no puede entenderse cabalmente al margen del problema que la imagen-movimiento

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 27

modificó, y cuyo cambio permitió que el concepto se creara.

Por otro lado, la importancia de señalar la herencia del concepto, tiene que ver con la intención de esta investigación, que se propone estudiar la imagen en su relación con las estructuras de trascendencia e inmanencia.

Es la continuidad entre la imagen-movimiento y el concepto, lo que permite decir que la imagen pasa como constituyente de la realidad filosófica; que la estructura que antes impedía pensar a la imagen sin la trascendencia, ha sido modificada, de modo que es la imagen misma, pero la imagen-movimiento, la que con pleno derecho constituye la realidad del pensamiento filosófico, y lo pone de cara a la inmanencia, al plano de inmanencia.

Como parte del seguimiento del concepto de imagen, y de la relevancia de éste para las filosóficas que lo piensan, resulta ineludible saber qué lugar ocupa la imagen en la idea del pensamiento según Gilles Deleuze. Será esta indagación lo que permitirá saber cómo se ha constituido el pensamiento filosófico, después de la crítica ejecutada por el cambio en el concepto de imagen.

De alguna manera, *¿Qué es la filosofía?* deja ver como se decantan las ideas que han sido posibilitadas por *La imagen-movimiento*; no en vano, el primer texto, hace un deslinde tan amplio de lo que significa pensar.

El marco en el que está puesta la imagen-movimiento en el texto mencionado, permite saber las consecuencias que éste concepto tuvo para la filosofía deleuziana. Muchos problemas pueden abrirse viendo el lugar que ahora le es posible a la imagen, y aquel que otros pensamientos le habían negado, imposibilitados por sus propias estructuras para pensarla como algo más que una intermediaria.

Así pues, el lugar de la imagen-movimiento en la realidad filosófica, en tanto que estructura del concepto, será tema digno de tratarse por sí mismo. Por ahora baste llamar la atención sobre la importancia de haber enlazado la imagen-movimiento y el concepto, que no es sino lo que se ha hecho en las páginas anteriores.

Hecha esta acotación, ya es posible continuar con la exposición del concepto. Se está en condiciones de comprender las funciones que ahora se le otorgarán, pues ya ha sido suficientemente separado de la noción tradicional de “concepto”.

### 3.2 El acontecimiento y el concepto

“El concepto expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa. Es Acontecimiento puro, una hecceidad, una entidad[...]”<sup>42</sup>

Para decirlo de una vez, el concepto es el acontecimiento; comparten la misma realidad, que a continuación se intentará delinear.

Lo primero que puede decirse del acontecimiento es que se separa tanto del estado de cosas (la cosa) como de algo más allá de él (la esencia). Con ello, la realidad del acontecimiento se sitúa en la inmanencia al distanciarse de la esencia como realidad puesta más allá de las cosas mismas. Pero, al mismo tiempo, se separa de la realidad del estado de cosas.<sup>43</sup>

El acontecimiento, como aquello que define al concepto, es una *virtualidad consistente*, su realidad está dada justamente por esta consistencia. Lo que permite afirmar que el acontecimiento no se reduce al estado de cosas, sin ser tampoco algo trascendente a la realidad de dicho estado. Lo que hay que entender aquí, es que la realidad del estado cosas y la del acontecimiento son diferentes; se distinguen por su modo de ser reales. Y esto responde al plano en el que son comprendidos, el de inmanencia para el acontecimiento, y el de referencia para el estado de cosas. Aunque no han sido expuestos estos planos, resulta necesario tener presente que son de dos maneras distintas de acercarse al caos, de luchar con él, son pues, dos pensamientos distintos. La siguiente cita sobre el acontecimiento ayudará a explicar esta distinción.

Real sin ser actual, ideal sin ser abstracto. Diríase que es trascendente porque sobrevuela el estado de cosas, pero la mera inmanencia es lo que le confiere la capacidad de sobrevolar a sí mismo en sí mismo y en el plano. Lo que es trascendente, trascendente, es más bien el estado de cosas en el que se actualiza, pero, hasta en este estado de cosas, es mera inmanencia de lo que no se actualiza o de lo que permanece

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>43</sup> El estado de cosas es la actualización de lo virtual. Constituye, podría decirse, la realidad de la ciencia, pues es aquello a lo que se puede referir. Se trata de una detención del movimiento que es lo que permite, por detenciones sucesivas, la individuación. La realidad de este estado de cosas está dada por su actualizarse, o actualizar lo virtual, que permite ubicarlo en el plano de referencia.

indiferente a la actualización, ya que su realidad no depende de ello.<sup>44</sup>

La realidad del acontecimiento no depende de ningún estado de cosas, ni dado ni dable. Es por ello que el acontecimiento, no es un estado de cosas posible.

Tampoco es la esencia de ese estado de cosas, como realidad más allá de él mismo. No es pues, una entidad trascendente. Y no lo es porque la realidad del estado de cosas y la del acontecimiento no son dependientes.

En ello radica la imposibilidad de afirmar el acontecimiento como la trascendencia del estado de cosas; el acontecimiento no otorga realidad al estado de cosas, pues no se encuentran en el mismo plano. Son formas distintas de darse la realidad, dos planos distintos que seccionan el caos.

Es por ello que no puede haber implicaciones entre el acontecimiento y el estado de cosas.

Sin embargo, son reales en la misma medida el estado de cosas y el acontecimiento; pero no lo son en el mismo sentido.

De modo que el acontecimiento, como realidad del pensamiento filosófico, no pide su ser al estado de cosas, pues su propia realidad se constituye de modo muy distinto, a través de la consistencia.

Quedan sentadas dos cuestiones, que el acontecimiento no es un estado de cosas que no se ha actualizado, pues ni siquiera es algo actualizable. No se distingue, por tanto, del estado de cosas por el estatuto que detenta.

Pero tampoco se trata de aquello que da realidad al estado de cosas, no es su esencia, ni se trata de una entidad trascendente, pues que la realidad del estado de cosas y del acontecimiento, se dan en planos distintos, que lo único que comparten es la lucha que emprenden contra el caos y la opinión. Así pues, en ningún sentido puede deducirse la realidad de uno a otro plano, es decir, del estado de cosas al acontecimiento o viceversa.

Por esto mismo, el acontecimiento no es una abstracción del estado de cosas, de modo que su existencia estuviera en dependencia de éste. Mas bien, su realidad es de otra clase, y constituye una entidad tanto como cualquier cosa del estado de cosas; su realidad es construida por su consistencia a través de la creación del concepto, y no necesita de nada más que esa consistencia para ser real. Su consistencia no refiere a nada más, ni implica

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 157-158

ninguna entidad de otra clase.

La abstracción, del acontecimiento o del concepto, sería concebible solamente como una extrapolación del modo de pensar el estado de cosas (es decir, del plano científico) a las entidades propiamente filosóficas, que provocaría una confusión entre aquello que es real en cierto plano (de inmanencia), y aquello que es posible en el mismo plano (de referencia). La realidad del acontecimiento que es la consistencia del concepto que lo expresa, no permite que éste sea ni la abstracción ni la trascendencia del estado de cosas.

No obstante lo dicho hasta ahora, es cierto que el estado de cosas actualiza el acontecimiento.

El acontecimiento no es el estado de cosas en absoluto, se actualiza en un estado de cosas, en un cuerpo, en una vivencia, pero tiene una parte tenebrosa y secreta que se resta o se suma a su actualización incesantemente: a la inversa del estado de cosas, no empieza ni acaba, sino que ha adquirido o conservado el movimiento infinito al que da consistencia. Es lo virtual lo que se distingue de lo actual, pero un virtual que ya no es caótico, que se ha vuelto consistente o real en el plano de inmanencia que lo arranca del caos.<sup>45</sup>

Si bien el estado de cosas actualiza el acontecimiento, esta actualización no debe confundirse con una realización. Y esto se afirma en dos sentidos. El primero de ellos es que el acontecimiento ya es real antes de su actualización, es decir, que no necesita de ella para realizarse. El segundo sentido, es que el acontecimiento no llega a ser el estado de cosas, no se transforma en él. Siempre hay más del acontecimiento que aquello que se actualiza; y esto se debe a la inconmensurabilidad de los planos en los que el estado de cosas y el acontecimiento, son.

Una manera de aclarar este punto es atendiendo a la explicación sobre la diferencia entre el estado de cosas y el acontecimiento, según la energía. Dicen los autores, que el acontecimiento carece de energía (es anergético); lo que tiene son intensidades, movimientos infinitos que se mantiene infinitos. A esto hace referencia la intensidad.

La energía en cambio, está en el estado de cosas, mismo que la despliega y al mismo tiempo la agota.

La energía es contraria a la intensidad porque empieza y acaba, porque tiene extensión; se

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 157

expande y se disuelve en el estado de cosas.

La intensidad en cambio, se mantiene la misma, no empieza ni termina, y en este mismo sentido, no sucede, que es otra de las características del concepto.

La actualización del acontecimiento en el estado de cosas, se lleva a cabo así, energéticamente. Pero son las cosas que actualizan el acontecimiento las que empiezan y acaban, no el acontecimiento mismo. Éste no podría ser el estado de cosas mismo, según esta explicación, porque su realidad responde a la intensidad, que no es energía, ni puede serlo. Es por ello que el acontecimiento no se agota en su actualización. Su diferencia con respecto a cualquier estado de cosas posible, radica en que no puede agotarse, no puede realizarse en tanto que estado de cosas; su realidad ya está dada y de una manera diferente. Es así que el acontecimiento es virtual, en el sentido en el que el estado de cosas es actual. No es que el acontecimiento vaya a realizarse y en este sentido sea virtual, esto lo haría nada más que un estado de cosas posible. La virtualidad del acontecimiento no es un “estar por realizarse”, sino un ser real en su virtualidad.

Hay aquí otra explicación posible de la cuestión discutida, esta vez, tomada de *La imagen-movimiento*. Si se recuerda la continuidad aquí propuesta entre los conceptos de concepto y de imagen-movimiento, no será extraño encontrar que uno de los rasgos distintivos de la imagen-movimiento, permita dar cuenta del acontecimiento, constituyente del concepto.

La imagen cinematográfica, imagen-movimiento, tiene entre sus elementos primordiales, el llamado fuera de campo. Éste elemento, que se da en el plano-secuencia y está determinado por los *raccords* de la cámara (y en este sentido, construido en el seno mismo de la movilidad de la imagen) está presente en toda imagen-movimiento.

El fuera de campo tiene dos aspectos:

un aspecto relativo por el cual un sistema cerrado remite en el espacio a un conjunto que no se ve, y que a su vez puede ser visto, sin perjuicio de suscitar un nuevo conjunto no visto, al infinito; un aspecto absoluto por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo, que ya no es un conjunto ni pertenece al orden de lo visible.<sup>46</sup>

Los dos aspectos del fuera de campo permitirán explicar la condición del acontecimiento con respecto al estado de cosas. El primero de ellos, el relativo, no es sino un estado de cosas posible (un conjunto posible) que se puede añadir al estado de cosas actual. Es decir,

---

<sup>46</sup> Deleuze, G., *op. cit.*, p. 34

que no se plantea sino como un estado de cosas sucesivo.

En este sentido, se trata de una abstracción hasta el momento en que se realiza; es una posibilidad de actualización, que estará dada en el mismo campo que el conjunto o estado de cosas del que es fuera de campo. Es una visión posible, se trata del acontecimiento en tanto que actualización posible. Este aspecto es relativo, porque está considerado desde el estado de cosas mismo.

El segundo aspecto, en cambio, expone la situación absoluta del acontecimiento. Es el aspecto del fuera de campo que ya *no pertenece al orden de lo visible*; no se trata de un conjunto por ser filmado.

Si se piensa el estado de cosas como un conjunto, el acontecimiento en su aspecto absoluto sería aquello que, aunque presente en el conjunto, no es susceptible de volverse él mismo conjunto o estado de cosas, pues pertenece a otro orden.

En este sentido, el acontecimiento es para los conjuntos el “blanco sobre blanco imposible de filmar” del que habla Deleuze. Aquel aspecto que si bien se encuentra en la imagen-movimiento, no se despliega en ella, pues no le es posible ser imagen.

En el caso del estado de cosas y el acontecimiento, la actualización de éste en el estado de cosas, no lo agota, pues no se despliega, movimiento que le es, por cierto, imposible.

La actualización del acontecimiento en el estado de cosas, se da siempre como un estado de cosas. Es lo que corresponde al primer aspecto del fuera de campo.

Así pues, la relación actualizable, es aquella que genera estados de cosas sucesivos, despliegues de energía que se terminan. Sin embargo, estos estados generan siempre, a la manera que el fuera de campo actualizado genera un nuevo fuera de campo, otros estados de cosas posibles. Ninguno de estos movimientos, no obstante, es el acontecimiento.

El aspecto absoluto, que para la imagen-movimiento significa la permanencia del fuera de campo como blanco sobre blanco imposible de filmar, se muestra para el estado de cosas como el acontecimiento que nunca podrá ser estado de cosas.

“Y siempre están a la vez los dos aspectos del fuera de campo, la relación actualizable con otros conjuntos y la relación virtual con el todo.”<sup>47</sup>

La permanencia del acontecimiento como virtualidad, es a lo que refiere el aspecto absoluto de éste.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 36



Para redondear esta exposición, cabe decir que, la explicación del fuera de campo en sus dos aspectos, relativo y absoluto, logra dar cuenta de la relación del acontecimiento con el estado de cosas, por un lado, el aspecto relativo explica la actualización, mas limitándola a la sucesión de estados de cosas; y por otro lado, el aspecto absoluto, sostiene la realidad del acontecimiento como conservador del movimiento infinito.

Acontecimiento y estados de cosas, pertenecen a órdenes de realidad distintos, de ahí que entre ellos no pueda haber relaciones de implicación, y por ello también, la imposibilidad de que alguno de ellos se levante como trascendente al otro.

La conclusión a la que se puede saltar al considerar que el acontecimiento constituye al concepto, es que el concepto es una entidad real, que no depende del estado de cosas; no se trata de una abstracción, pues lo que hace el concepto es dar consistencia a lo caótico y mantenerlo en tanto que movimiento infinito, como una virtualidad consistente. Es su realidad y su movilidad, independientes del estado de cosas, lo que separa al concepto de la abstracción.

Las consecuencias de esta separación de lo abstracto serán las que expondremos a continuación.

### **3.3 El concepto y la referencia**

Lo propio del concepto es la consistencia que da al acontecimiento. Su medio, es el plano de inmanencia que, como más tarde se expondrá, es también aquello que el concepto supone.

Ya se dijo que la ciencia y el arte, son formas igualmente válidas de pensamiento, que sin embargo difieren en su medio, sus elementos y su proceder. En este momento es importante atender al medio y a los elementos de la ciencia.

Si la filosofía enfrenta al caos haciendo que unas variaciones se vuelvan inseparables, dando así consistencia a lo virtual, conservando el movimiento infinito propio de esta virtualidad, la ciencia se enfrenta al caos de un modo casi opuesto.

La filosofía mantiene el movimiento infinito del caos, y se separa de él por la inseparabilidad que sus componentes tienen dentro del concepto, y por el orden con que son recorridos en un solo y mismo momento todos ellos. Así pues, la velocidad no deja de estar

vinculada a la consistencia del concepto.

La ciencia, por su parte, procede por medio de desaceleraciones. El caos, según se ha dicho, está dado por la velocidad con que aparece y desaparece cualquier esbozo de algo (cualquier entidad). La filosofía logra salir de este caos haciendo inseparables algunos de estos movimientos infinitos que ella elige, y los mantiene como tales, variaciones.

La ciencia sin embargo, renuncia a esta velocidad, a esta movilidad. Y su primer paso para salir del caos, es poner un límite a estas velocidades infinitas. El límite indica que ningún elemento podrá estar más cerca del caos, es decir, más cerca de la velocidad y con ello, más cerca de la continuidad. Cualquier estado de cosas o cosa, dable para la ciencia, estará de ahora en adelante en relación con este límite.

Lo que el límite insta, es el plano que secciona el caos: para la ciencia, el plano de referencia.

Se ha pasado de la desaceleración a la referencia, de la siguiente manera.

Lo que surge con la desaceleración de lo virtual caótico es la posibilidad de establecer individualidades. No se trata ya de la singularidad de las variaciones filosóficas que permanecían múltiples y móviles en sí mismas, y absolutas también dentro de sí mismas. Se trata por el contrario, de elementos cuya principal característica es la independencia. La desaceleración disgrega aquello que en la virtualidad es un continuo, pues con la instauración del límite introduce una detención, que hace que aquello que era fluido por la velocidad misma de su existencia, se solidifique, al tener que relacionarse con el límite.

La detención no hace sino romper la continuidad en la que el movimiento no es ni siquiera determinable como un movimiento, pues su individuación (y en el caos incluso su singularidad) son imposibles, dada la velocidad.<sup>48</sup>

Así pues, si en el caso de la filosofía, el movimiento infinito de lo caótico puede conservarse es porque se da singularidad a las variaciones. Y esta singularidad se logra con la selección de movimientos (componentes del concepto) y su inseparabilidad. En el caso de la ciencia sucede esto: elige no unos movimiento que siguen yendo a velocidades

---

<sup>48</sup> Es el mundo de las imágenes-movimiento, que se expone en *La imagen-movimiento*. La detención, por otra parte está también pensada en dicho texto. Y se presenta en la formación misma de la percepción no subjetiva, de la percepción inmanente, la llamada imagen-percepción; primer tipo de imagen cinematográfica expuesta en dicho estudio.

infinitas, sino unos movimientos que al detenerse, dejan de ser tales, y se constituyen en elementos de una relación, a saber la relación de ellos con el límite (su límite), es decir, la relación de ellos con la detención. Es esta primera instancia, la que los introduce en el sistema de la ciencia, o les otorga su realidad en tanto que variables independientes.

Los elementos que entran en el sistema de la ciencia son las entidades del plano de referencia que es, justamente, el medio del pensamiento científico.

Si el pensamiento filosófico daba consistencia a las variaciones que integran los conceptos, el proceder del pensamiento científico es actualizar lo virtual. Esta es su manera de acercarse al caos, a través de la actualización que forma parte del mismo proceso de detención que inicia con el límite. La actualización, lleva a la formación de estados de cosas, de cosas y de cuerpos, que no son sino formas de individuación que construyen conjuntos cada vez más cerrados, de modo que el cuerpo sería el más individualizado de los tres estados.

Cabe anotar que la individuación es la fragmentación continuada que la detención primera, el límite, posibilitó, y que si logra formar unidades cada vez más específicas, es porque continúa desvinculando movimientos.

“Se trata de una desaceleración fantástica, y la materia se actualiza por desaceleración, pero también el pensamiento científico capaz de penetrarla mediante proposiciones.”<sup>49</sup>

A la par que la materia se actualiza primero en estados de cosas y luego en las cosas y los cuerpos, el pensamiento científico efectúa movimientos capaces de coordinarse con estas individualidades. Es así como son posibles las funciones, que son las referencias entre los estados de cosas y las proposiciones del pensamiento científico.

La separación misma de la materia y las proposiciones como elementos de la ciencia, delata ya una detención, situación muy distinta a la del plano de inmanencia filosófico, que permite pensar la continuidad de la materia y los conceptos, como realidades del pensamiento filosófico (incluso, si seguimos lo dicho del plano cinematográfico, que es también un plano de inmanencia, permite pensar la identidad de la materia y la luz o la realidad de la materia-luz, como materia propia del plano de inmanencia.)

La desvinculación inicial de la materia y las proposiciones, es la que forma las funciones como entidades constitutivas del pensamiento científico. Estas funciones son las que

---

<sup>49</sup> Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 118

refieren las proposiciones científicas a un estado de cosas, una cosa o un cuerpo, siempre externos a ella misma y siempre singularidades independientes.

Las proposiciones científicas por sí mismas, no son la realidad del pensamiento científico; su realidad está dada por la coordinación de éstas con las individuaciones de la materia detenida. Es esto lo que mienta el plano de referencia como medio del pensamiento científico: la realidad de la ciencia, se da en la referencia de las proposiciones.

Se ha de poner atención en lo siguiente: la materia no ha de ser considerada como una realidad dada por sí misma, como si los estados de cosas y las cosas, estuvieran ya formados con anterioridad a las detenciones que la ciencia ejecuta sobre las virtualidades del caos. La materia que se *actualiza en cascada*, como dicen los autores, en individuaciones sucesivas, es la referencia de las proposiciones científicas, y constituye junto con ellas, la creación científica.

De modo que lo propio de la ciencia es la función, como correspondencia entre un estado de cosas y una proposición. Es esto lo que constituye la referencia.

Es así como la detención conlleva la posibilidad de la referencia para el pensamiento científico, incluso podría decirse que es su condición.

Aquí es oportuno señalar lo siguiente. El estudio de la manera de operar de las reconstrucciones del movimiento mediante cortes inmóviles, la griega y la moderna, efectuado en el primer capítulo de este trabajo, llevó a establecer de qué manera, mediante la separación del movimiento y la imagen que el pensamiento espacializado ejecuta, el movimiento no podía ser sino aquello que pasaba, inexplicado, abstracto o sin ser real por sí mismo, entre los cortes inmóviles en tanto que estados, como entidades inmóviles. El movimiento quedaba fuera de las imágenes detenidas. La posibilidad misma de que las imágenes fueran consideradas cortes o poses, dependía de la extracción del movimiento.

De la misma manera, la posibilidad del plano de referencia y de la ciencia misma, está dada por una distinción semejante. La ciencia y el plano de referencia, que es el medio propiamente científico, se construyen a partir de una renuncia al movimiento (infinito) y lo reincorporan sólo a través de una interpretación hecha desde la detención.

Es en este sentido que los autores afirman que “la ciencia incesantemente promueve aceleraciones, no sólo en las catálisis, sino en los aceleradores de partículas, en las expansiones que alejan las galaxias. Estos fenómenos sin embargo, no hallan en la

desaceleración primordial un momento-cero con el que rompen, sino más bien una condición coextensiva a la totalidad de su desarrollo.”<sup>50</sup>

El movimiento después de la detención, será siempre, en primera instancia, función del límite, es decir, que se explicará sólo a través de la detención como su condición. Así, todo movimiento será una correspondencia entre dos o más detenciones o momentos separados. La independencia de estos momentos, constituirá su posibilidad de coordinarse, de corresponderse con otros elementos del plano de referencia.

Todos los elementos del plano de la ciencia, han de ser determinables como variables independientes, pues es esta independencia, que rompe con la continuidad de lo virtual, lo que les permite ser referentes o referenciales. La correspondencia y en el caso del tiempo y el movimiento, la sucesión, son lo que posibilita la referencia.

Ahora bien, si esta virtualidad es continua, queda por explicar de qué manera se llega a la actualización de ella en variables independientes.

Pues bien, si la filosofía logra constituir un virtual consistente, la ciencia lo actualiza, manteniendo un hilo con la virtualidad caótica. Se trata de la potencia, aquello de lo virtual que la actualización arrastra consigo. “No se puede separar un estado de cosas de la potencia a través de la cual opera.”<sup>51</sup>

La potencia es la parte del caos que la ciencia toma para poder actualizar el virtual. Es el hilo que queda tendido entre el conjunto del estado de cosas, de los cuerpos, y la virtualidad. La potencia es la movilidad que se inserta aún en los conjuntos que parecen totalmente cerrados, e introduce el cambio en ellos.

Las individuaciones de los cuerpos, como actualizaciones cambiantes, dependen de este potencial, que se expresa como la novedad generada en los estados de cosas. De modo que la actualización, no deja de estar vinculada a lo caótico por medio del potencial, que posibilita su cambio.

Es de esta manera como se llega de lo virtual a la actualización y después a la determinación de variables independientes.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 118

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>52</sup> Lo virtual, propio del concepto, se actualiza de este modo en el estado de cosas, y en sentido inverso al acontecimiento “se lo contra-efectúa cada vez que se lo abstrae de los estados de cosas para extraer de él un

La independencia como característica definitoria de las entidades de la ciencia, tiene el mismo sentido que la detención y es subsidiaria de ella: acaba con la continuidad de lo real, de modo que las cosas se *relacionan*, es decir, necesitan de puentes entre ellas, mismos que sólo podrán ser tendidos porque hay una distancia inicial, introducida por la detención en el momento mismo de la actualización. La independencia de las variables mienta disgregación de lo real.

La correspondencia entre estas entidades, que pueden ser distintas incluso en cuanto a su naturaleza (recuérdese la separación de la materia y las proposiciones), es lo que establece relaciones de referencia entre ellas, de modo que no se confunden ni se continúan sino que se vinculan. “Resulta que un régimen de independencia ha sustituido al de la inseparabilidad.”<sup>53</sup>

Lo mismo ocurre con el tiempo de la ciencia, que se deja apresar por el concepto de sucesión, toda vez que los momentos y el tiempo mismo se han vuelto variables independientes; esta concepción del tiempo obliga a acudir una vez más a lo dicho sobre las reconstrucciones del movimiento a partir de cortes inmóviles.

Todo lo dicho sobre la referencia, no merma en nada al pensamiento filosófico. Se vuelve, empero, problemático, cuando se hace presente la confusión entre el concepto y la función. Es decir, cuando se cree que el concepto puede ser científico, y que el lenguaje filosófico refiere.

Esta confusión se ubica, según los autores, en la lógica proposicional, que defiende que toda frase arroja una función. De modo que no hay cabida para la consistencia del concepto, pues la misma proposición (que se asume como concepto) está constituida, no ya por componentes como variaciones sobrevoladas, sino por variables independientes relacionadas.

Los autores hablan entonces de la imposibilidad de la autorreferencia, es decir, del sobrevuelo que el concepto ejecuta sobre sus componentes en un mismo momento, y que logra la autoconsistencia del mismo. No obstante, cabe argumentar en qué sentido se dice

---

concepto.” Aunque es posible que no baste decir “en sentido inverso” pues no se trata propiamente del mismo camino en el caso de la actualización y el de la contra-efectuación. Como ya se dijo, el pensamiento científico y el filosófico trabajan con medios muy diferentes y no pueden reducirse.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 139

que el concepto filosófico es, por derecho propio, autorreferente.

Lo que aquí se quiere defender, es que esta autorreferencia del concepto, no es en realidad un tipo o un caso de la referencia; se trata más bien de una negación de la referencia, en tanto que no relaciona dos variables independientes (lo que se ha mostrado como la condición de posibilidad de la referencia) sino que, por el contrario, mantiene la no-distancia entre unas variaciones que son sus componentes. De este modo, la autorreferencia del concepto, que mienta también su consistencia, es más bien la negación de la referencia, del régimen mismo de la referencia, por cuanto permite la indiscernibilidad entre los componentes.

Hecha esta acotación podrá entenderse que la autorreferencia del concepto no sea posible para la proposición, pues la autoreferencia es la consistencia del concepto. La proposición no tolera las zonas de indiscernibilidad, necesarias para la consistencia del concepto, de modo que, bajo el régimen de la detención que da lugar a la proposición, no hay cabida para el concepto como la entidad que la filosofía crea para expresar el acontecimiento. Siguiendo este argumento, se puede afirmar que la realidad que el plano de inmanencia crea por la consistencia, se ve negada por el régimen de la referencia. La continuidad en la que pasa de un ser real a otro, se rompe con la proposición.

Como ya se dijo, esto no constituye confusión alguna cuando se habla de la ciencia, pues ella misma secciona el caos por la referencia. La confusión está dada por la atribución del concepto a la ciencia, o el intento de pensar la filosofía desde la referencia.

“En su deseo de suplantar a la filosofía, la lógica desvincula la proposición de todas sus dimensiones psicológicas, pero por ello mismo conserva más aún el conjunto de los postulados que limitaba y sometía el pensamiento a la servidumbre de una recognición de lo verdadero en la proposición.”<sup>54</sup>

Si la ciencia constituye la propia materialidad a la que refiere con sus proposiciones, que es además, por la potencia, una materialidad cambiante, la lógica no tiene este poder de crear la referencia, sino que toma la referencia como modelo de relación y la aplica, ya a proposiciones hechas, ya a cuerpos o cosas terminados, en tanto que conjuntos cerrados.

Es por ello que su función ya no expresa una creación, sino una recognición de lo verdadero en tanto que propiedad de una proposición.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, 141

De modo que, siguiendo el modelo de la referencia científica, la lógica, piensan los autores, levanta un nuevo paradigma que es justamente el de la reconocimiento de lo verdadero. Para este paradigma que intenta hacer suyo el concepto, éste no puede ser sino una reconocimiento de algo (sin importar el contenido sino el modelo).

En el caso de la lógica hay reconocimiento de lo verdadero, del valor de verdad de las proposiciones a las que se acerca. En el caso de la ciencia, de los estados de cosas que ella refiere. A la filosofía se le concede, en este esquema, un pequeño espacio para hacer conceptos que, sin embargo, no son los conceptos filosóficos por derecho, sino una transposición del modelo lógico a las entidades que han quedado fuera por estar poco definidas: las entidades de la vivencia.

La filosofía, bajo este modelo, establecerá funciones de vivencia, cayendo de lleno, con esto, en la opinión. Pues la función de vivencia remite a un sujeto que no puede sino reconocer algo, en aquello que su proposición refiere.

“La opinión, es un pensamiento que se ciñe estrechamente a la forma de la reconocimiento; reconocimiento de una cualidad en la percepción (contemplación), reconocimiento de un grupo en la afección (reflexión), reconocimiento de un rival en la posibilidad de otros grupos y de otras cualidades (comunicación).”<sup>55</sup>

Aunque con este estatuto de los conceptos, llamados “filosóficos” por la lógica, se pierde la batalla contra la opinión (que es lo que define al pensamiento mismo), no es sólo la lógica la que afirma que lo propio del concepto filosófico es ser una función de vivencia. Y aún cuando la lógica sea la que lo exprese con mayor vehemencia, no es una idea ajena a las filosofías, no en vano las tres formas de reconocimiento corresponden con los tres universales cuya crítica se expondrá más adelante.

Los autores ponen un caso específico: el de la fenomenología. Pero sería oportuno también, por la coincidencia en el término “reconocimiento” y por su herencia fenomenológica, considerar el pensamiento gadameriano.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 148

<sup>56</sup> Sánchez Ortiz de Urbina, señala como una de las propuestas gadamerianas más importantes, justamente el reconocimiento en la obra de arte: “La experiencia estética es rememoración, Andeken, re-conocimiento, profundización en la tradición en la que estamos insertos, situados (ser en el mundo). [...] Esa comprensión parte pues de la anticipación de sentido, un prejuicio, que ha de ser tomado positivamente.” (Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, “Gadamer”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*,



De modo que, la referencia ha de quedar para la ciencia, pues cuando se confunde la función con el concepto, este último pierde todo lo que lo constituye como elemento propio de la filosofía, y con ello, su realidad independiente se pone en juego, y amenaza con introducir la trascendencia por no poder sostenerse por sí mismo, al faltarle la consistencia; es la función la que lo hace depender, y más precisamente, el modelo de la reconocimiento que la lógica propone, pues lo hace referir una realidad que no le es propia: la de la materialidad construida por la ciencia, que va del estado de cosas a la percepción natural, lo cual no resulta extraño si se recuerda que es el pensamiento espacializado el que constituye dicha materialidad. De este modo, la reconocimiento de la filosofía, su concepto, termina por estar circunscrito al ámbito de la opinión (de la vivencia), desde el cual se cuele la trascendencia por la referencia al sujeto que dicha opinión implica.

Así pues, para redondear las ideas sobre la referencia y ponerlas en relación, por oposición, con el concepto, es decir, con el pensamiento filosófico, quiero proponer la siguiente cita:

“Bien es verdad que el concepto es impreciso, vago, pero no porque carezca de contornos: es porque es errabundo, no discursivo, en movimiento sobre un plano de inmanencia. Es intencional o modular no porque tenga condiciones de referencia, sino porque se compone de variaciones inseparables que pasan por zonas de indiscernibilidad y cambian su contorno. No hay referencia en absoluto, ni a la vivencia ni a los estados de cosas, sino una consistencia definida por sus componentes internos: el concepto, ni denotación de estados de cosas ni significación de la vivencia, es el acontecimiento como mero sentido que recorre inmediatamente los componentes.”<sup>57</sup>

Es importante destacar al menos tres aristas del concepto que se han podido establecer confrontándolo con la referencia. En primer lugar, la no referencialidad de éste, que lo aleja de la función y que hace que cualquier confusión con ésta le cueste perder su autoposición, dada por la consistencia, y terminar siendo la mera referencia de una vivencia, con lo que no hace sino ir en contra del pensamiento mismo, entendido éste como lucha contra la opinión.

En segundo lugar, la no discursividad del concepto, seguida de la primera arista, la no referencialidad, pero también del estudio de la discursividad como condición propiamente desarticuladora, que funciona con variables independientes.

---

Volumen II, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, La balsa de medusa, 1999, p. 131.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p, 146

En tercer lugar, el tiempo del concepto como devenir. De esta arista se ha hablado mucho menos, sin embargo, se estableció que la temporalidad de la ciencia, es decir, del plano de referencia, se entiende cómo sucesión, a diferencia del tiempo de la filosofía. Pues bien, si la sucesión es la temporalidad de la ciencia, se debe también al régimen de la referencia.

La desaceleración que el plano de referencia instaure por medio del límite, hace que la continuidad no sea ya posible dentro del plano. De modo que incluso la continuidad de lo temporal se rompe, y se rompe para formar momentos sucesivos; también ellos son independientes.

Del otro lado, está el tiempo del concepto, del plano de inmanencia, el tiempo como devenir; que no es una variable independiente, sino la realidad misma del plano de inmanencia. Una continuidad que no es una homogeneización del tiempo. Es la continuidad de la consistencia lo que lo permite, y en oposición al tiempo de la ciencia, éste no se deja definir por la sucesión. La temporalidad de los conceptos se entenderá mejor cuando se defina el plano de inmanencia.

La multiplicidad, la consistencia y la movilidad, como características del concepto, el acontecimiento como su constitución, y la referencia como el opuesto con quien más se le confunde, han permitido delinear el concepto de concepto.

En cada caso, las acotaciones específicas de cada uno de estos temas, han permitido evidenciar la intimidad entre éste y la imagen-movimiento.

Puede verse toda una construcción teórica, surgida de pensar el cine, que ha venido a instaurarse en el seno mismo de la concepción ontológica del pensamiento deleuziano.

El concepto y la imagen-movimiento no pueden acabar de comprenderse como la misma creación si antes no se expone su medio, cuyo nombre, por cierto, resulta ya familiar: el plano de inmanencia. Se procede pues, a la exposición de éste.

#### **4. El plano de inmanencia y las ilusiones de la filosofía**

##### **4.1 El plano: imagen del pensamiento y movimiento infinito**

El plano de inmanencia es el plano de los conceptos, el medio en el que resuena unos en otros. El sentido mismo en el que el plano es medio de los conceptos habrá de determinarse, pues no se trata de un espacio previo a ellos, como el término “medio” podría sugerir.

El mismo concepto “plano de inmanencia” ya ha sido desarrollado por esta investigación en el contexto, empero, de la imagen cinematográfica. Importantes consecuencias se desprenden de ello, y se intentarán exponer más adelante. Sin embargo, será conveniente proceder primero con el desarrollo ordenado del plano de inmanencia tal y como éste aparece en el texto que ahora se estudia, *¿Qué es la filosofía?*

Ya con esta construcción a cuestas, podrán trazarse las líneas pertinentes entre ella y el desarrollo del plano de inmanencia que se había llevado a cabo anteriormente en el contexto de *La imagen-movimiento*. Así pues, se inicia dicho desarrollo.

El plano de inmanencia se alza, en primera instancia, como distinto del concepto. Los autores hacen énfasis en que, a pesar de ser correlativos, plano de inmanencia y concepto no son lo mismo, su naturaleza es distinta. Y no sólo esto, el plano de inmanencia no implica los conceptos así como estos no implican el plano.

Si los autores son tan cuidadosos con la diferenciación del plano y los conceptos, es porque advierten ya el peligro de confundir el plano con el concepto: “Si se los confundiera, nada impediría a los conceptos formar uno único, o convertirse en universales y perder su singularidad, pero también el plano perdería su apertura.”<sup>58</sup>

Esta afirmación revela qué es lo que se busca defender; en el caso del concepto, su singularidad que lo distingue de cualquier universal, noción de la que se lo ha intentado separar con la escrupulosa construcción que de él se ha hecho. En el caso del plano de inmanencia, será su apertura lo que estará en riesgo de perderse, y por eso mismo, se argumentará en su favor.

Lo que se tiene hasta ahora es que el medio de los conceptos no es de la misma naturaleza que estos y que, a pesar de ser un medio, no ha de identificarse con un espacio.

El plano de inmanencia está poblado por los conceptos, sin embargo ellos no llegan a un sitio ya constituido por el que sencillamente transitarían, sin dejar huella. Más bien, el plano sufre modificaciones con cada concepto que lo puebla, puesto que su realidad, su cara, se ve modificada con ellos. Hay aquí una confusión que debe evitarse, el pensar que el plano es la totalidad de los conceptos dado que ellos lo modifican y cambian su constitución. La confusión se explica así: si leemos el plano como la totalidad de los conceptos, éste perdería su apertura, y en ella radica verdaderamente su constitución.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 39

Lo que hace el plano es contener, es cierto, los conceptos, pero no los hace piezas de él mismo, no los unifica volviéndolos una totalidad que, por la correspondencia misma entre sus piezas, quedaría cerrada.

Esta confusión, tiene por fundamento el ignorar una distinción que un poco más arriba se ha establecido: la filosofía no es referencial.

Si la filosofía no refiere, se debe al modo de ser de la referencia, del plano de referencia, que establece la separación de lo que en la virtualidad es continuo, es decir, que tiene una función disgregante que se opone a la consistencia del concepto. El esquema de la referencia depende entonces de la posibilidad de formar conjuntos cerrados, y de esta manera, variables independientes. Estos conjuntos, según se estableció en la primera parte de esta investigación, dependen de un pensamiento constituido a partir de la noción de espacio.

Es este pensamiento el que tiende a cerrar los conjuntos que forma, los hace sólidos difíciles de penetrar. Pero, contrario a esta tendencia, está la filosofía, que mantiene la virtualidad haciéndola consistente. Y si esto le es posible debe ser porque no asume al espacio como modelo del pensamiento. En este sentido es que la filosofía no puede generar conjuntos cerrados, cosas sólidas.

De ahí que la explicación del medio de la filosofía deba estar dada en términos temporales, contrarios a los espaciales, y con definiciones que se opongan a la solidez cerrada de las cosas, pues, como los autores señalan, es “necesaria la elasticidad del concepto, pero también la fluidez del medio.”<sup>59</sup>

Con ello se separa al plano de inmanencia del espacio, y yendo aún más lejos, de cualquier concepción que lo considere desde la espacialización del pensamiento.

Los autores comparan al plano de inmanencia con la respiración, mostrando con esto que el plano es un movimiento e, incluso (trayendo aquí conceptos que ya son familiares), una duración.

De nueva cuenta se acude al punto de vista de lo temporal antes que de lo espacial, para poder entonces encontrar una concepción más acertada de aquello que no puede, por su proceder mismo, ser visto como espacio.

Dicen los autores que “el plano es lo absoluto ilimitado, informe, ni superficie ni volumen,

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 40

pero siempre fractal.”<sup>60</sup>

Si el concepto es fragmentario, el plano es fractal. Debe recordarse que lo fragmentario del concepto llevaba a considerar sus elementos como posibles conceptos dada su singularidad. De modo que el elemento de un concepto podía, a su vez, trazar una nueva superficie irregular, que se constituyera como concepto, sobrevolando una serie de elementos.

De este modo, el crecimiento de lo fragmentario, su modo mismo de constituirse, implica la formación de superficies que no corresponden entre sí.

El plano se distingue del concepto también en este sentido. En primer lugar, él no es una superficie, ni siquiera una irregular, como el concepto. En el caso del concepto, éste no se dividía sin cambiar de naturaleza, es decir, sin conformar un nuevo concepto.

En el caso del plano, dada su condición fractal, es indivisible, o no puede dividirse sin volver a constituirse como él mismo con cada división.

Es por ello que los conceptos que lo pueblan no lo dividen, y la continuidad se mantiene junto con la apertura del plano. Y a pesar de la multiplicidad de planos que hay, pues cada filosofía establece un plano, la apertura de éste no deja de ser una continuidad indivisible, a través de todos los planos instaurados; de ahí que sea fractal y no fragmentario como el concepto.

Resulta importante recalcar que el plano, a pesar de los ecos geométricos que “fractal” trae consigo, y a pesar de ser un medio, no está siendo pensado como espacio, o al menos no como la abstracción espacial, que se discutió en el primer capítulo de esta investigación, en relación con la separación de la imagen y el movimiento, de la materia y la luz.

El sólo hecho de que el plano no se divida (cualidad definitoria del espacio), permite considerarlo ajeno al espacio del pensamiento espacializado.

Si bien hasta este momento se ha separado al plano de inmanencia del medio entendido como espacio y del concepto como totalidad fragmentaria, no se ha establecido todavía cómo ha de entenderse el plano de inmanencia. Pasando, pues, a la parte positiva de la definición, dicen los autores que: “El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...”<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> *Idem*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 41

El plano se define por la imagen, es una imagen del pensamiento mismo. Para dar cuenta de esta afirmación, dónde la imagen es abiertamente puesta en relación con el plano, es preciso recordar lo dicho en el primer capítulo sobre el plano de inmanencia del cine, que es, según se dijo, el plano de las imágenes-movimiento, del mismo modo en que ahora, el plano de inmanencia que se describe, es el plano de los conceptos.

Se dijo en su momento, que el plano de inmanencia es un corte móvil:

“Es bien razonable pensar que pueden existir muchos tipos de imágenes. En efecto, el plano de la imágenes-movimiento es un corte móvil de un Todo que cambia, es decir, de una duración o de un ‘devenir universal’.”<sup>62</sup>

Si se considera esta afirmación, puede verse en qué sentido se dice que el plano de inmanencia es una imagen. Es una imagen entendida como corte móvil, lo cual, en el contexto de la imagen cinematográfica, significaba que se trataba de un corte móvil de la duración. No obstante, en el contexto de lo que aquí ha sido leído como la propuesta ontológica de Gilles Deleuze y Felix Guattari, esta misma afirmación del plano en tanto que imagen, toma, por el bagaje ya adquirido, un sentido algo distinto: remite no sólo a la duración sino, de modo más específico, a la apertura y a la sección que el plano ejecuta sobre el caos.

Al establecer que el plano es una imagen del pensamiento, los autores intentan separarlo claramente de los conceptos, y no sólo de aquellos que ya han sido pensados, sino de los pensables, es decir, de la estructura misma del concepto.

La interpretación que hasta ahora se ha llevado a cabo, enlazando el concepto con la imagen-movimiento, requiere de una justificación en este respecto, para establecer en qué sentido el plano y el concepto son imágenes y mantienen, a la vez, su especificidad.

Así pues, ha de intentarse hacer la distinción de estos dos en los siguientes términos:

La lectura interpretativa que hasta ahora se ha hecho, establece que el concepto, los conceptos, son una construcción que comparte la estructura de la imagen-movimiento; son la forma que ha adquirido la imagen-movimiento, cuando se ha atendido a sus consecuencias ontológicas. El concepto no podría entenderse como ajeno a la imagen-movimiento.

El acontecimiento, constituyente del concepto, se explica como movimiento liberado. Y su

---

<sup>62</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 105

liberación resulta comprensible e incluso necesaria, si se toma en cuenta a dónde llegó el problema entre la imagen y el movimiento en *La imagen-movimiento*: a la existencia de ambos en una continuidad en la que ya no se los distingue. El acontecimiento, con la carga que los autores le otorgan, es esta liberación del movimiento. En este sentido, el concepto es heredero, o mejor dicho, hermano, de la imagen-movimiento.

La misma separación de la referencia y el concepto asume ya la crítica a lo que aquí se ha llamado “pensamiento espacializado”. Y la forma que dicha crítica adquirió, fue la de la imagen-movimiento. Como se ve, la imagen-movimiento excede en todo sentido el pensamiento del cine (aunque, al mismo tiempo, nunca salió de él para constituirse).

Dicen los autores que el plano de inmanencia es una imagen, y en este punto de la investigación ya no es posible leer “imagen” pensando que se trata de una percepción visual, ni de una representación de ninguna clase.

La imagen deleuziana constituye una entidad que se separa de la imagen intermediaria y, con ello, de las ontologías que conciben el movimiento y la imagen separados.

Se trata de un punto de inflexión en el pensamiento, de la piedra de toque que explicó el concepto como consistencia del acontecimiento, y que continúa dando cuenta del compromiso ontológico deleuziano, tal y como éste se expresa en *¿Qué es la filosofía?*, esta vez con el plano de inmanencia.

En este sentido apunta la cita tomada de *La imagen-movimiento*, cuando pone que es razonable *pensar que pueden existir muchos tipos de imágenes*. Éstas, sin embargo, estarán entendidas desde las aportaciones críticas de la imagen-movimiento.

Es así como puede entenderse que la imagen sea precisamente el concepto que dé cuenta del plano de inmanencia y, a la vez, mantenga la distinción entre éste y los conceptos.

El plano, en tanto que imagen del pensamiento, constituye un corte móvil (del caos), afirmando así, por un lado, su apertura y, por el otro, su dinamismo, dados por la movilidad de los conceptos y por la fluidez que le es propia.

Debe recordarse que esto mismo, el plano como corte móvil, había sido considerado con referencia al plano de inmanencia del cine en *La imagen-movimiento*. Este corte móvil no se identifica, sin embargo, con la imagen-movimiento de los conceptos, con la naturaleza de ellos, como se encargan de establecer con claridad los autores.

Antes bien, el pensamiento conceptual (y con ello, el método) asume esta imagen del

pensamiento, es decir, trabaja sobre el corte móvil que el plano ejecuta.

No es que el plano sea previo a los conceptos, sino que se asume como tal. Cuando se ve de este modo el carácter del plano con respecto a los conceptos, se logra el doble cometido de distinguir a los conceptos del plano sin hacer del plano un elemento trascendente.

Continuando con el deslinde, el plano como imagen del pensamiento permite también separar al plano del pensamiento científico, pues este último trabaja bajo el régimen de la referencia, con los funtores como elementos.

Los funtores no hacen sino referir un estado de cosas a una proposición; ya se vio de qué manera los conceptos se separan de la referencia; en el caso del plano de inmanencia, éste debe a su ser imagen (corte móvil, según se estableció) la clara separación del estado de cosas y de la proposición, es decir, la imposibilidad de la referencia.<sup>63</sup>

Por último, y en el mismo sentido que el plano en tanto que imagen del pensamiento se ha separado de la referencia, se separa también de la opinión, pues no lidia con cuestiones de hecho (lo que constituye la posibilidad de las funciones en el plano de referencia) sino con cuestiones de derecho. La opinión, parasitaria del esquema de la referencia, no encuentra sitio ante la imagen, que imposibilita, por su movilidad, la detención necesaria para la referencia.

Así, tomando distancia de estas tres formas, la imagen del pensamiento confirma que: 1. Es distinta de los conceptos y el pensamiento conceptual la asume. 2. Está siendo tomada como una entidad por sí misma y no como imagen intermediaria. De ahí su distinción del plano de referencia. 3. No considera cuestiones de hecho, sino de derecho.

Hasta aquí lo que se ha hecho a partir de la definición del plano de inmanencia como imagen del pensamiento, es diferenciarlo de los conceptos, del plano de referencia y de opinión.

Con estas líneas en mente, es preciso continuar con la construcción y profundizar en el significado de que el plano sea imagen del pensamiento.

“La imagen del pensamiento sólo conserva lo que el pensamiento puede reivindicar por derecho. El pensamiento reivindica <<sólo>> el movimiento que puede ser llevado al

---

<sup>63</sup> El plano de inmanencia, a diferencia del plano de referencia, no tiene detenciones y por eso mismo, no le es posible solidificar un estado de cosas ni un lenguaje capaz de referir detenciones. La distinción con respecto al plano de referencia, se explica por su fluidez.



infinito. Lo que el pensamiento reivindica en derecho, lo que selecciona, es el movimiento infinito o el movimiento del infinito. Él es quien constituye la imagen del pensamiento”.<sup>64</sup>

Esta cita delata un momento importante en la formación del plano de inmanencia.

Si el plano es una imagen del pensamiento, y ésta reivindica el movimiento infinito, ha de establecerse qué es este último, para determinar positivamente el plano.

Una nueva noción se introduce en la construcción del plano de inmanencia: el movimiento. Y es preciso acudir, una vez más, a *La imagen-movimiento*, que presenta un desarrollo del plano de inmanencia, desde la problemática del movimiento; nada más adecuado para dar cuenta de la cercanía de éste con la imagen del pensamiento.

Debe recordarse que, en el texto arriba citado, la posibilidad de identificar la imagen y el movimiento respondía a una identidad aún más profunda, que tenía lugar en el plano de inmanencia cinematográfico: la identidad de la materia y la luz.

Esta identidad hacia del plano el sitio del movimiento continuo e infinito, por no encontrar detención alguna que limitara su continuidad. La luz se difundía sin encontrar barrera en la materia, y la materia, por su parte, era, por la velocidad de su existencia, uno mismo con la luz.

La fluidez de la materia, debida a su velocidad, era la que posibilitaba la propagación de la luz sin límite alguno. El movimiento era entonces infinito.

Deleuze y Guattari hablan de una diferencia entre el movimiento de los conceptos y el del plano. En el caso de los primeros, se trata de movimientos finitos aunque tengan una velocidad infinita. En cambio, en el caso del plano, el movimiento mismo es infinito.

La imagen del pensamiento definida por el movimiento infinito, que sólo es posible en un medio fluido, que no detiene la propagación del movimiento, es el plano, constituido por la identidad de la materia y la luz, aquel en el que no hay cuerpos, no hay referencia, ni estados de cosas, ni siquiera movimiento finitos, sino sólo continuidad de movimiento.

En este sentido, la construcción del plano de inmanencia en tanto que imagen del pensamiento que se constituye como movimiento infinito, asume aquella construcción del plano como identidad de la materia y la luz.

Así puede comprenderse que los autores afirmen que en el plano de inmanencia,

“pensar y ser son una única y misma cosa. O, mejor dicho, el movimiento no es imagen del

---

<sup>64</sup> G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 41

pensamiento, sin ser también, materia del ser.”<sup>65</sup>

Puesto en otros términos, el “plano de inmanencia tiene dos facetas, como Pensamiento y como Naturaleza, como *Physis* y como *Nous*.”<sup>66</sup>

Es por el movimiento infinito, comprensible por la identidad de la materia y la luz, que pueden introducirse estas otras identidades radicales, que manifiestan de qué modo y hasta qué punto, el plano de la filosofía es la inmanencia misma.

Cabe anotar que para llegar a estas afirmación, fue necesaria una crítica radical a la abstracción (la del espacio, especialmente) y de la perspectiva puramente espacial de lo real. También en este sentido, el plano de inmanencia de *¿Qué es la filosofía?*, necesita de la imagen-movimiento.

Es momento de retomar algunos cabos que han quedado sueltos en la exposición que hasta ahora se ha llevado hecho, y hacer así la siguiente aclaración.

Considérese en primer lugar, que la filosofía “es a la vez creación del concepto e instauración del plano.”<sup>67</sup>

Se dijo un poco más arriba que los conceptos asumen el plano de inmanencia, es decir, cierta imagen del pensamiento. Y se dijo que, no obstante, no se caía por ello en la afirmación de la trascendencia del plano.

De hecho, los autores van más lejos, y afirman que el plano es prefilosófico, si se toma en cuenta que el pensamiento filosófico está dado por los conceptos, y que el plano se asume como anterior a ellos.

Sin duda, esto exige una explicación, pues a simple vista, pareciera que el asumir el plano como anterior a los conceptos lleva justo al lugar contrario, es decir, a afirmar la trascendencia del plano.

Afirman los autores que, a pesar de que el plano es tomado como prefilosófico, “prefilosófico no significa nada que preexista, sino algo que no existe allende la filosofía aunque ésta lo suponga.”<sup>68</sup>

Puede decirse que el plano mienta una relación de la filosofía con algo distinto de ella

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 42

<sup>66</sup> *Idem*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 45

misma, el plano prefilosófico. Pero, no por ello, la realidad de este plano está dada más allá de la filosofía. El lugar que se le otorga al plano está determinado por el pensamiento filosófico, que lo asume como algo distinto de él; mas este lugar está dado *por* el pensamiento filosófico.

De modo que la instauración del plano, que junto con la creación de los conceptos y el trazado de los personajes conceptuales constituye al pensamiento filosófico, implica una relación con lo no filosófico, determinada por la misma filosofía.

Los autores llevan esta afirmación más allá al decir que esta otredad de la filosofía, determinada ya desde su posibilidad, vincula al pensamiento no sólo con lo no filosófico, sino con lo no racional ni razonable. “Y es que uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al pensamiento y lo relanzan.”<sup>69</sup>

Esto último, esta otredad del plano, señala en el sentido de la apertura del mismo, que no es agotado por lo pensable.

Y en este momento se vuelve evidente una distinción que se ha venido insinuando poco a poco, la diferencia entre El plano y los planos. El plano es “el zócalo de todos los planos, inmanente a cada plano pensable que no llega a pensarlo. Es lo más íntimo del pensamiento, y no obstante el afuera absoluto.”<sup>70</sup>

Parece que una vez explicada la no trascendencia del plano en tanto que prefilosófico, hay que dar cuenta de una nueva confusión, su no trascendencia en tanto que distinto de los planos.

Antes de llevar a cabo la aclaración apropiada, debe establecerse porqué se habla de una multiplicidad de planos, y en qué sentido todo ellos forman el plano.

Dicen los autores que cada “plano lleva a cabo una selección de lo que pertenece de pleno derecho al pensamiento, pero esta selección varía de uno a otro. Cada plano de inmanencia es un Uno-Todo: no es parcial, como un conjunto científico, ni fragmentario como los conceptos, sino distributivo, es un <<cada uno>>. *El plano de inmanencia es hojaldrado.*”<sup>71</sup>

El plano de inmanencia está determinado por la multiplicidad de planos, es decir, de

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 53

secciones del caos, o corte móviles que lo pueblan, y que hacen de él un medio hojaldrado. No es que El plano constituya una realidad separada de los planos, sino que éstos poseen una singularidad tal, que con cada filosofía que ejecuta una selección de aquello que significa pensar, se da una cara nueva al pensamiento.

El plano es hojaldrado, y esto apunta en dos sentidos: por un lado la multiplicidad de planos, y por otro la no separación de éstos. Los autores hacen énfasis en esto último cuando establecen que el plano, además de ser hojaldrado, está agujerado, de modo que los planos no están aislados.

Por no ser El plano un espacio, ni superficie ni volumen, la relación entre los planos no estará dada como la sustitución de un corte por otro, en una sucesión, como si se tratara de una superficie que va siendo recorrida a medida que a un corte le sigue otro y a éste a su vez, uno nuevo. De hecho, resulta difícil afirmar que hay planos “siguientes”, pues con ello se implicaría un tiempo reconstruido a partir de cortes inmóviles. Ni siquiera los conceptos de “antes” y “después” funcionan para el plano de inmanencia. El tiempo filosófico “es un tiempo grandioso de coexistencia, que no excluye el antes y el después, sino que los superpone en un orden estratigráfico. Se trata de un devenir infinito de la filosofía, que se solapa pero no se confunde con su historia.”<sup>72</sup>

Los planos coexisten en El plano, formando con ello el devenir de la filosofía. El plano es un hojaldrado agujerado en el que los planos coexisten y no es sino esto, la apertura que los conforma en tanto que estratos del devenir.

El tiempo de la filosofía es el tiempo desde la temporalidad misma, del que ya se ha hablado en el primer capítulo de este trabajo: el tiempo de la duración, en donde los cambios, los movimientos, son singulares, y están definidos cualitativamente.

En este sentido, el antes y el después no indican sino la existencia de ciertas configuraciones particulares; el antes no ha dejado de existir, se trata simplemente de una distribución que se encuentra en otra capa del plano. De ahí que se hable de una coexistencia y no de un antes y un después radicales, entendidos como momentos (cortes inmóviles) que van sustituyéndose sucesivamente, y dejando fuera de la existencia a aquello que constituye el antes.

De modo que la multiplicidad del plano es posible porque éste es hojaldrado y está

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 61

agujerado; y la multiplicidad se manifiesta como una variedad de configuraciones, que están juntas en el devenir, en la duración del Plano de inmanencia.

Llegado este punto, la duración hace que la atención se vuelva sobre un tema que se había abandonado hace algunos párrafos: el modo en que habría de leerse el que el plano fuera imagen del pensamiento.

La distinción entre los planos y El plano, permitirá un acercamiento a *La imagen-movimiento*, que resultará clarificador en lo que a la comprensión del plano de inmanencia se refiere.

Según se dijo un poco más arriba, el plano de inmanencia del cine es considerado una imagen, mas no en el mismo sentido que las imágenes-movimiento que lo pueblan, sino en tanto que corte móvil, es decir, como un tipo de imagen que no coincide con las imágenes-movimiento, aunque sí está comprendida a partir de la crítica a las imágenes separadas del movimiento.

Se trata de un corte móvil, noción que sólo es posible por las modificaciones que la imagen-movimiento, en su oposición a la imagen intermediaria, ha llevado a cabo.

El corte móvil es una imagen por su estructura, es decir, por no concebir disgregado la imagen y el movimiento.

En el caso del cine, este corte móvil lo es de la duración. En el caso de la filosofía, debe repararse en la distinción entre los planos y El plano que se ha ido desarrollando, antes de dar una solución definitiva.

Los planos, ya se ha dicho, son configuraciones distintas que tienen en común la selección que hacen del movimiento infinito. Cada plano está configurado de manera distinta, es una singularidad, tiene la especificidad del movimiento (infinito) considerado desde la duración; es ésta la temporalidad que le corresponde, la que mejor lo describe. El plano, no puede ser reducido a un movimiento homogéneo, del mismo modo que un movimiento no puede remitirse a un movimiento abstracto.

Si los planos configuran su propio movimiento, son, en este sentido, cortes de la duración, del mismo modo que el plano de las imágenes cinematográficas. Queda, no obstante, por explicar El plano.

Si los planos, que lo constituyen, cortan la duración, cabe hacer la siguiente interpretación: El plano, ya el de referencia en la ciencia, ya el de composición en el arte, ya el de

inmanencia en la filosofía, seccionan el caos. Cada uno a su modo, logra salir de él. El plano de referencia logra la detención del movimiento, renuncia a él para hacer posible la solidez del estado de cosas y de las cosas mismas, para constituir lo referible.

En cambio, la filosofía, como ya se ha dicho, no renuncia al movimiento, sino que le da consistencia en los conceptos y lo configura en los planos.

La multiplicidad de planos (que es también la multiplicidad del Plano) está dada por esto mismo: el caos es seccionado y se conforma la duración.

El caos por sí mismo, no puede siquiera existir, no le es posible la realidad. Entonces, El plano, configura tal realidad por medio de la duración. Se constituye, de este modo, la posibilidad de las temporalidades, entendidas como selecciones de movimientos infinitos.

El plano, de esta forma, debe ser tenido por prefilosófico, por anterior a lo racional y a lo conceptual mismo, que está formado ya en una duración, y que sólo posteriormente puede dar consistencia al caos.

La interpretación puede resumirse de esta manera: El plano secciona el caos, y da lugar a la duración, sólo entonces los planos configuran esta duración en distintas temporalidades; y este movimiento es simultáneo al de los conceptos al hacer consistente el caos.

Así, sí el plano es imagen del pensamiento, lo es por la duración que ya ha instaurado, y que le ha permitido salir del caos. Se diría que los conceptos son, a la manera de las imágenes-movimiento. Los planos son cortes móviles de la duración, y El plano es un corte móvil del caos.

Toda la lectura de esta estructura, se ha posibilitado por la imagen-movimiento, que reintegra el movimiento y la imagen, y permite descender hasta el plano de inmanencia, hasta la propia inmanencia.

La distinción entre El plano y los planos, queda redondeada cuando los autores señalan que El plano es un “afuera más lejano que cualquier mundo exterior, porque es un adentro más profundo que cualquier mundo interior: es la inmanencia [...] El vaivén incesante del plano, el movimiento infinito. Tal vez sea éste el gesto supremo de la filosofía: no tanto pensar El plano de inmanencia, sino poner de manifiesto que está ahí, no pensado en cada plano.”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 62

## 4.2 Las ilusiones de la filosofía

Hasta ahora, se ha intentado mostrar el compromiso ontológico deleuziano (compromiso con la inmanencia) a través de la exposición de los conceptos y el plano de inmanencia.

A lo largo de esta exposición, se han ido trazando líneas entre estos dos elementos de la filosofía (conceptos y plano), y la imagen-movimiento.

Estas líneas han tenido la intención de ampliar el sentido que tiene la peculiar construcción de los autores en *¿Qué es la filosofía?*, poniéndola en relación con el problema del movimiento tratado en *La imagen-movimiento*, y con todas las implicaciones de éste: la espacialización del pensamiento, la abstracción de lo real y la introducción de la trascendencia por vía de la priorización de lo abstracto. Todos estos temas han sido discutidos en la primera parte de este trabajo, en el contexto del problema de las reconstrucciones del movimiento. Y la imagen-movimiento, construcción surgida ante todos estos problemas desprendidos de las reconstrucciones del movimiento en tanto que cortes inmóviles, ha dado lugar a otras tantas salidas que son recuperadas en el contexto del pensamiento filosófico en *¿Qué es la filosofía?*.

Así pues, la duración, es decir, la perspectiva temporal, si cabe nombrarla así, ha arrojado otra manera de hablar de la filosofía, de su propio tiempo (el devenir filosófico).

En el caso de los conceptos, el acontecimiento, constitutivo del concepto, puede ser pensado por la realidad no actual que la imagen-movimiento permite al romper con el esquema de la abstracción, es decir, de la representación, sea ésta mental o de cualquier tipo.

La realidad y la temporalidad de la imagen-movimiento han permitido la construcción de un concepto no referencial y de un plano temporal y fluido.

La continuidad misma del plano, la no correspondencia (la singularidad de los conceptos) pensable sólo por la duración, por cuanto ésta no es disgregante, han dado lugar al pensamiento filosófico que ahora pretende delinearse.

Todo esto, ha permitido llegar a la inmanencia, que posiblemente fue, desde un principio, el sitio al que se quería llegar<sup>74</sup>.

En este segundo capítulo la suposición ha sido, en todo momento, que la realidad filosófica

---

<sup>74</sup> Debe recordarse que el pensamiento del siglo XX comparte la crítica a la modernidad, y con ello, la intención de dar a luz un pensamiento que no introduzca elementos trascendentes.

propuesta por Deleuze y Guattari, se comprende mejor cuando se vincula con la estructura que ha permitido la lectura que esta investigación lleva a cabo: la imagen-movimiento.

Es la estructura ya ganada con *La imagen-movimiento*, y expuesta en el primer capítulo de esta investigación, la que ha permitido explicar la construcción de la realidad filosófica: los conceptos y el plano. Sin embargo, esta construcción necesita de una defensa.

En el caso del concepto, éste fue separado de las concepciones tradicionales que lo vinculaban con la referencia y con la abstracción, para llegar a un concepto de concepto menos intuitivo, tal vez por ser más nuevo, que hace de él una entidad en sí mismo, cuya realidad no depende de ningún estado de cosas más allá de él; después de todo, el concepto resuena en el plano de inmanencia.

En el caso del plano de inmanencia, éste ya se ha desvinculado de lo espacial, que se prestaba a confusión, por ser el plano un medio. Ya se ha determinado en qué sentido es medio, y la perspectiva de la duración, que ha de dar cuenta de él.

Se ha tendido también, buen cuidado de distinguirlo del concepto, y se ha visto que aunque ambos son imágenes, lo son en sentidos distintos.

Por último, se ha dicho que el plano no es un elemento que reintroduzca la trascendencia, a pesar de considerarse prefilosófico, y a pesar de existir la distinción entre El plano y los planos.

No obstante lo establecido hasta ahora, el plano de inmanencia provoca confusiones, y el pensar la inmanencia misma, como ya advierten los autores, provoca no pocas complicaciones, misma que son descritas no como errores sino como “espejismos”: son las ilusiones del plano, las ilusiones de la inmanencia.

No son visiones injustificadas, más bien encuentran su justificación en el plano mismo, en una cierta tendencia del pensamiento mismo, de los planos que van poblando El plano.

En su momento se abre incluso la pregunta de si es posible mantenerse en la inmanencia, es decir, si puede darse un plano que no se aleje del Plano y que permanezca, de este modo, en la inmanencia.

La pregunta da lugar a una disyuntiva devastadora: “Y si no podemos evitarlo, es porque cada plano de inmanencia, al parecer, tan sólo puede pretender ser único, ser El plano reconstituyendo el caos que tenía que conjurar: podéis escoger entre la trascendencia y el



caos...”<sup>75</sup>

Estas ilusiones que tan amenazadoras por inevitables se presentan, han sido enlistadas por los autores, conformando un grupo de cuatro.

La primera de ellas es la ilusión de la trascendencia, y piensan los autores que es la que hace posibles las tres siguientes ilusiones.

Esta ilusión puede presentarse en dos sentidos, en primer lugar interpretando la inmanencia (es decir, El plano) como inmanente a algo.

Con ello, se confunde el plano, en tanto que medio, con una cualidad, casi un adjetivo (construcciones que no son dables más que en el esquema de la referencia), y se le atribuye a un concepto.

La distinción tan escrupulosa que se ha hecho entre El plano y los conceptos, cobra aquí toda su importancia: el medio no es un concepto, y mucho menos un atributo, la misma atribución, pertenece a otro plano, a otro régimen, a saber, al de la referencia.

La segunda forma que toma la ilusión de la trascendencia, se muestra aún más radical. Ya no es que la inmanencia sea atribuida a algo, elemento que se vuelve trascendente tan pronto recibe tal atribución; sino que se le pide a la inmanencia misma, que arroje la trascendencia, que abra lugar para ella. “Eso es lo que sucede con Husserl y con muchos de sus sucesores, que descubren en el Otro, o en la Carne, la labor de topo de lo trascendente en la propia inmanencia”.<sup>76</sup>

Estas dos formas de la ilusión de trascendencia, explican las siguientes ilusiones. Pues una vez que se da lugar a la trascendencia, nada impide que se le atribuya a un concepto, que es lo que constituye justamente la segunda ilusión del plano, la ilusión de los universales.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 55

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 50. Esta segunda forma, es común en pensamientos que comparten el intento de quedarse en la inmanencia; esta investigación se atreve a sugerir que dicho pensamiento, suele encontrar el lugar para la trascendencia, que se abre desde la inmanencia misma, en la imagen intermediaria. De manera específica la estética ontológica de Gadamer, y el estudio de la obra de arte heideggeriano. Respecto a la primera, pongo a consideración la siguiente afirmación: [para Gadamer] “la obra de arte sería entonces el lugar o sitio privilegiado de fundación de sentidos, puesto que ésta tiene la capacidad de inaugurarlos, inventarlos, de “traer al ser desde la nada”, de ahí la expresión “vuelta al ser verdadero”, que quiere decir que el ser aparece de una manera ontológicamente originaria en la obra de arte.” (María Antonia González Valerio, *El arte develado*, México, Herder, 2005, p. 61) ¿No es este “privilegio” ontológico una forma de trascendencia?

Esta segunda ilusión consiste en confundir un concepto con el plano, y pensar que dicho concepto es la inmanencia; es así como surgen los universales, conceptos a los que se les ha atribuido la inmanencia; “se cree que el universal explica, cuando es él el que ha de ser explicado, y se cae en la triple ilusión, la de la contemplación, o la de la reflexión, o la de la comunicación”.<sup>77</sup>

Estos tres tipos de universales están relacionados con tres épocas de la filosofía, que continúan la misma ilusión: la Eidética, con la contemplación, la Crítica, con la reflexión, y la Fenomenológica, con la comunicación.

Así pues, los universales son el resultado de la confusión del plano de inmanencia, que es considerado relativo a un concepto.

Las siguientes dos ilusiones tiene más relación con los conceptos que con el plano, aunque también dependen de la inmanencia mal entendida.

La tercera ilusión es la eternidad de los conceptos. Consiste en pensar que los conceptos no han sido creados. Sino que están ahí desde antes de la instauración del plano, y del trabajo del pensamiento para crearlos.

La cuarta y última ilusión, es la de la discursividad, que ya ha sido discutida, de manera indirecta, cuando se intentaba separar al concepto de la referencia.

Esta ilusión confunde el concepto con la función, y lo piensa como un elemento referente, y por tanto, supone discursiva la filosofía, por cuanto la considera constituida por proposiciones.

Las cuatro ilusiones, remiten a la trascendencia, y según establecen los autores, su historia acompaña a la historia de la filosofía.

La desalentadora disyunción que los autores ponen, entre el caos y la trascendencia, parece hacer de estas ilusiones, elementos necesarios del pensamiento.

Sin embargo, hay una afirmación que aparece después de expuestas las ilusiones, y que parece dejar abierta la puerta para un pensamiento que disipe las ilusiones de la filosofía:

Lo que no puede ser pensado y no obstante debe ser pensado fue pensado una vez, como Cristo, que se encarnó una vez, para mostrar esta vez la posibilidad de lo imposible. Por ello Spinoza es el Cristo de los filósofos, y los filósofos más grandes no son más que apóstoles, que se alejan o se acercan a este misterio. Spinoza, devenir-filósofo infinito. Mostró, estableció, pensó el plano de inmanencia <<mejor>>, es decir el más puro, el que no se entrega a lo trascendente ni vuelve a

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 53

conferir trascendencia, el que inspira menos ilusiones, menos malos sentimientos y percepciones erróneas...<sup>78</sup>

## **5. Consideraciones finales del capítulo**

### **1.**

En este capítulo se ha seguido de cerca la constitución de la filosofía a partir de dos de los elementos que le dan su especificidad, a saber, los conceptos y el plano de inmanencia.

La intención de esta parte de la investigación ha sido mostrar, en primer lugar, lo que se ha llamado aquí el compromiso ontológico de la concepción deleuziana. Hace falta definir qué es lo que se ha mostrado como tal compromiso.

Antes aún de establecer cuáles eran los elementos de la filosofía, los autores la colocaron junto con otras dos formas de pensamiento, la ciencia y el arte, que son sin embargo irreductibles entre sí. Esto se debe principalmente a que el plano de cada una de ellas es distinto.

Ya se vio en qué consiste el plano de inmanencia, plano de la filosofía; y por contraste con éste, se estudio de manera breve el plano de referencia. En el siguiente capítulo, habrá un acercamiento al plano de composición.

Pero, lo que puede establecerse de una vez, con base en lo que se ha estudiado, es que cada plano hace una realidad, de ahí que ninguna de las formas de pensamiento pueda subsumirse a otra.

De modo que, la primera afirmación sobre el compromiso ontológico, es que asume una realidad múltiple. Incluso, dicen los autores, los tres planos, las tres formas de pensamiento, forman una junción y no una unidad.

Podría pensarse que el caos es la unidad primordial, pero el caos no es una realidad, ni siquiera como virtual, pues lo virtual tiene ya consistencia, y ésta le viene dada por un plano que ya lo ha seccionado.

Así pues, no hay realidad sino realidades, y la que se ha estudiado en este caso es la de la filosofía.

Esta no realidad del caos, no debe, sin embargo, llevar a pensar que el punto de partida es la

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 62

nada; en *¿Qué es la filosofía?* se señala que el caos es un vacío que no es una nada.

De modo que ni la unidad ni la nada son anteriores a lo múltiple.

Ya por sí mismas, estas dos afirmaciones muestran una ontología que da cuenta de lo real desde un sitio: lo múltiple.

Debe repararse en el hecho de que es lo real lo que se postula como múltiple; no sólo una manifestación o una cara de lo real, sino la realidad misma.<sup>79</sup>

Es por ello que no hay tendencia a la unidad, no se busca un elemento capaz de explicarlo todo por sí mismo (de hecho, el poner a los universales como una ilusión, apunta en este sentido).

La multiplicidad permanece múltiple, lo múltiple es en el fondo múltiple, y lo que se une lo hace en una junción, mas no en una unidad.

Resulta entonces, que lo ilusorio no es lo múltiple, sino lo uno, y más que pensar que la multiplicidad delata una mera apariencia, ha de pensarse que es la unidad la que delata una mera abstracción.<sup>80</sup>

## 2.

Mas la posibilidad de lo múltiple frente a la abstracción, encuentra una explicación en el problema del movimiento.

Se discutía en el primer capítulo del presente texto, si era posible concebir el movimiento a partir de cortes inmóviles. La respuesta a ello fue que no lo era, en razón de que dicha reconstrucción, implica un tiempo único, homogéneo, un tiempo uno, que no es sino el fondo en el que se suceden imágenes ajenas a él.

Las imágenes no cambian, y el tiempo no tiene cualidad ni, por tanto, singularidad. El

---

<sup>79</sup> Resulta paradójico plantear una ontología cuando no se habla de una realidad ni de un Ser, sino de una multiplicidad de realidades. Puede, incluso, plantearse la pregunta de si es pertinente hablar de algo como “compromiso ontológico” dada la construcción deleuziana, que parece, en este sentido, contraria a una ontología. Sin embargo, la preocupación por las realidades, por hablar de su constitución o, más precisamente, sus constituciones, permite considerar el trabajo de Gilles Deleuze desde esta perspectiva, y afirmar que existe un interés por lo ontológico, aunque sea tan sólo para “volverlo contra sí mismo”. (Cf. *Rizoma*, p. 17. Se trata de un multiplicidad cuando “deja de tener relación alguna con el Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo”)

<sup>80</sup> Es necesario aclarar, que el Uno inmanente deleuziano, del que habla Badiou, se refiere más bien a la no jerarquización del ser, que a la unidad como ausencia de lo múltiple.

movimiento es impensable bajo este esquema, como no sea en tanto que desplazamiento. Pero el movimiento real, se decía siguiendo a Bergson, implica una modificación, un cambio más allá del desplazamiento. La abstracción del movimiento, del tiempo, no logra dar cuenta de éste desde su unidad homogénea.

Y este esquema, el de la reconstrucción del movimiento a partir de cortes inmóviles, funciona a partir de una partición radical, a saber, aquella que separa imagen y movimiento. El espacio abstraído, es decir, el espacio sin movimiento real, sin tiempo, es el que puede ser dividido en cortes inmóviles, que pueden ser a su vez divididos, prolongando esta operación hasta el infinito.

Este espacio, es el espacio como abstracción, despojado de todo cambio, para quedarse sólo con la unidad del movimiento homogéneo.

De este modo, la singularidad es impensable, y la unidad es la tendencia más obvia por cuanto todos los movimientos son explicados con un solo movimiento, con un solo tiempo, el abstracto.

La separación del movimiento y la imagen, y la abstracción del espacio, son correlativas.

Y el resultado de ambas: la imposibilidad de la singularidad, la necesidad de un tiempo abstracto, y la espacialización del pensamiento.

Un momento de esta espacialización del pensamiento, es el intento de dar cuenta de lo real (móvil) desde lo abstracto, pues la constitución de unidades universales que se quieren explicativas, es posible tan sólo cuando se piensa siguiendo el esquema por el que se han constituido el tiempo y el movimiento abstractos. Es decir, separando la imagen del movimiento, y logrando así postular una entidad completamente inmóvil, que pudiera ser el fondo, incluso la razón, de aquello que queda como puro cambio, pero sin realidad.

Los universales no hacen sino esto, erigirse como principios explicativos, necesarios en tanto que únicos, para dar cuenta de lo diverso, de lo particular, aunque no singular, por necesitar de algo más allá de sí mismo que dé cuenta de su realidad.

La posibilidad de lo múltiple se abre con la imagen-movimiento, que reintegra movimiento y realidad, y que, por esto mismo, constituye una crítica a la espacialización del pensamiento.

Así pues, no es extraño que el concepto de duración esté implícito como tiempo filosófico, pues la duración es el tiempo concebido desde el tiempo mismo, es decir, fuera del

esquema espacializado de la realidad, y opuesto al tiempo abstracto.

La realidad de la filosofía, se constituye fuera del esquema de la abstracción, y en este sentido, fuera del esquema de la espacialización del pensamiento. Y es, en este sentido, explicada por la imagen-movimiento, como entidad que critica el esquema de la abstracción e impide caer de nuevo en él, por cuanto cambia el punto de partida del pensamiento al concebir juntos imagen y movimiento.

De esta forma, se hacen concebibles el tiempo como duración, lo múltiple y las singularidades.

Es en este sentido que la imagen-movimiento puede leerse como momento que permite explicar el compromiso ontológico de *¿Qué es la filosofía?*, pues da pie a un punto de partida distinto, que permite concebir la realidad filosófica como duración, es decir, alejada del tiempo abstracto, y aún más, lejos de la unidad de lo abstracto.

Así, se puede afirmar que la realidad filosófica parte de lo múltiple y a ello tiende.

### 3.

Lo abstracto introduce lo trascendente; es precisamente esto lo que afirma la segunda ilusión, la de los universales, que establece que éstos, en tanto que pretendidas unidades explicativas, dependen de la ilusión de la trascendencia.

En sentido inverso, la imagen-movimiento lleva justamente a la inmanencia, es decir, sale de la ilusión de la trascendencia.

La imagen-movimiento hace imposible la abstracción, pues concibe la continuidad de lo real en tanto que movimiento, y lo abstracto se constituye como unidad fuera del movimiento.

En el régimen de la imagen-movimiento, la movilidad lo ha abarcado todo, el movimiento ha sido liberado, de forma que lo inmóvil, como lo abstracto, no tiene lugar más que como ilusión.

Así como la ilusión de lo abstracto supone la ilusión de la trascendencia, ya en su forma de atribución de lo inmanente a un concepto, ya como irrupción de lo trascendente en la inmanencia, la imagen-movimiento, supone el plano de inmanencia.

Se dijo, no obstante, que se trataba de una construcción simultánea del plano de inmanencia y la imagen-movimiento; se espera que esta interpretación se vea confirmada en las siguientes líneas.

La abstracción, depende de la atribución de la inmanencia a *algo*. Es decir, de pensar la inmanencia como inmanente a algo. Siguiendo, surge la posibilidad de los universales, pues ellos dependen de la atribución.

Sin embargo, el esquema mismo de la atribución, indica una diferencia de naturaleza entre lo que se atribuye y lo atribuido. Incluso, si se estudia más de cerca, la atribución no es posible sin introducir la detención: lo atribuido no se atribuye a un todo, a un medio, en cuyo caso, la inmanencia sería, bien considerada, el plano de inmanencia, y no habría ilusión alguna.

El momento mismo de la atribución, constituye ya el universal; aunque la ilusión del universal suponga la ilusión de la trascendencia, éstas se construyen de manera simultánea.

De la misma manera pero en sentido inverso, se postuló la construcción simultánea de la imagen- movimiento y el plano de inmanencia; conforme se va constituyendo esta entidad de imagen y movimiento se va llegando al plano de inmanencia, a la inmanencia misma.

Así, lo abstracto y lo trascendente pierde cabida a un tiempo, mientras lo singular y lo múltiple se introducen en la realidad que no es sino el pensamiento filosófico.

De este modo, se afirma la continuidad de lo real, donde, ya se dijo, pensar y ser son una misma cosa, dos formas de la misma realidad.

#### 4.

En lo que concierne al interés particular de éste trabajo, se espera haber mostrado la importancia del cambio en el concepto de imagen para el compromiso ontológico aquí expuesto.

Es oportuno traer aquí un ejemplo invocado varias veces (incluso como momento límite) en *¿Qué es la filosofía?*, se trata de Husserl y la fenomenología.

Lo que se intenta mostrar con este ejemplo, es la intimidad entre la inmanencia y la imagen. Para ello, me remito al apartado 3.1 del primer capítulo de esta investigación, “Bergson y la fenomenología”. Ahí, se argumenta que la fenomenología no logra llegar al movimiento real porque adopta la percepción natural como modelo, y ésta funciona a partir de cortes inmóviles.

En *¿Qué es la filosofía?*, los autores retoman esta crítica cuando establecen como tercer momento de la ilusión de los universales el momento fenomenológico.

La línea que se quiere trazar es la siguiente: si la fenomenología se plantea como un

momento en la ilusión de lo universales, es debido a que no logra llegar a la inmanencia; confunde el plano, de modo que termina por introducir la inmanencia en su construcción de lo real.

La explicación de ello está en lo que ya se había planteado en *La imagen-movimiento*, la reconstrucción del movimiento a partir de cortes inmóviles (aunque se trate de poses existenciales y no esenciales).

Si la fenomenología mantiene esta reconstrucción, es porque considera separados a la imagen y al movimiento. En este sentido, se distingue de la concepción de la imagen-movimiento; sigue pensando la imagen como imagen intermediaria.

Ahora bien, como ya se dijo, el plano de inmanencia se construye de manera simultánea con la imagen-movimiento, implicando, a la vez, el fin de la imagen intermediaria, la imposibilidad de la abstracción, y la comprensión de la inmanencia en tanto que plano de inmanencia.

He aquí la relación fundamental de la imagen y la inmanencia: mientras se mantenga la imagen intermediaria, es imposible comprender la inmanencia como plano, esto es, en su imposibilidad de ser atribuida; pues la imagen intermediaria revela un pensamiento según el modelo del espacio abstracto, es decir, un pensamiento que separa imagen y movimiento, de modo que se ve orillado a postular entidades abstractas que den cuenta del movimiento. La abstracción, según se argumentó, se introduce junto con la trascendencia.

La confusión de los universales como abstracciones, acerca al pensamiento a considerar la filosofía como si se tratase de un pensamiento discursivo, es decir, a caer en la cuarta de las ilusiones.

Una vez envuelto el pensamiento en estas ilusiones, es fácil olvidar por completo la especificidad de la filosofía, y perder, de este modo, la batalla contra la opinión.

Éste es el caso en el que Deleuze y Guattari ven a la fenomenología cuando ponen que, pensando a la filosofía como discursiva y a los conceptos bajo el esquema de la referencia:

Diríase que los conceptos filosóficos sólo se salvan aceptando convertirse en funciones especiales, y desnaturalizando la inmanencia que todavía necesitan: como la inmanencia ya no es más que la de la vivencia, ésta es forzosamente inmanencia a un sujeto, cuyos actos (funciones) serán los conceptos relativos a esta vivencia -como ya hemos visto siguiendo la prolongada



desnaturalización del plano de inmanencia.<sup>81</sup>

Es por ello que la fenomenología, “no nos saca de la esfera de las opiniones, sólo nos lleva a una Urdoxa planteada como opinión originaria o sentido de los sentidos.”<sup>82</sup>

La fenomenología, que ha fungido aquí como un ejemplo, y que aparece en los dos textos trabajados, ha mostrado la implicación de la imagen-movimiento y la inmanencia, y la imposibilidad de llegar a la inmanencia, sin caer en las ilusiones de la filosofía, mientras se mantenga un régimen de imagen intermediaria.

Con lo argumentado hasta ahora, esta investigación pretende mostrar la validez de la imagen como punto de partida para estudiar las modificaciones ontológicas de un pensamiento que no introduce elementos trascendentes.

El cambio de la imagen intermediaria a la imagen-movimiento, es el que da cuenta de un quiebre en la manera de concebir la realidad.

El hecho mismo de que la imagen-movimiento sea la que posibilite la construcción de la realidad filosófica en tanto que modelo para pensar la imagen del pensamiento (el plano de inmanencia) y como estructura de los conceptos, en lugar de ser un concepto de dudoso estatuto ontológico (como ocurre en los pensamientos que pretende explicar lo real con universales) el que lo haga, indica que ha habido un cambio radical en la manera de concebir la realidad.

Una buena manera de concluir este capítulo es decir que la imagen, en tanto que imagen-movimiento, es el concepto central de la realidad desde la inmanencia.

La imagen y la inmanencia están juntas, cuando la imagen es imagen-movimiento y la inmanencia, plano de inmanencia.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 144

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 211

### **III. Pensamiento estético: fuera del régimen de la imagen intermediaria**

#### **1. Introducción**

Desde su inicio, esta investigación apuntaba hacia este momento: el desarrollo de un pensamiento estético situado después de la crítica al concepto de imagen.

El interés de este trabajo, si bien no mostrado de manera evidente en cada parte de él, ha sido el posibilitar el esbozo de una propuesta estética que no recurra a categorías que, según se pretende mostrar en este tercer capítulo, introducen la inmanencia en el pensamiento estético.

De modo que esta tercera parte supone, por un lado, la crítica del concepto de imagen que se ha seguido en el primer capítulo, y por otro lado, el compromiso ontológico que se ha desarrollado a partir de ésta en el segundo capítulo.

Y es que, aun cuando esta investigación considera que su interés se ubica en la estética, o tal vez por ello, las ideas que van a desarrollarse se hubieran mostrado como arbitrarias de haber sido desarrolladas sin el bagaje que se ha ganado hasta ahora.

Con esto se quiere decir que la concepción de lo estético que se encuentra en *¿Qué es la filosofía?* no puede entenderse sin la crítica a las filosofías de la trascendencia que se ha estudiado a través del concepto de imagen. Es por ello que se ubica después de construido el concepto de imagen-movimiento, y de vistas sus consecuencias para la forma de entender a la filosofía, pensamiento de la realidad.

Si los dos capítulos anteriores han sido necesarios, esto se debe a que la estética no puede ser comprendida al margen de la concepción ontológica que la envuelve, y de la que ella misma revela estructuras centrales.

El planteamiento de esta investigación no ha hecho sino dar cuenta de esto mismo en cada momento; pues el concepto de imagen, que como concepto de la percepción y estatuto de la creación, concierne a la estética, se ha mostrado como revelador de la constitución del pensamiento que lo sostiene.

Se sabe que la imagen no es un concepto puramente estético, pero sí lo es primordialmente

tanto por su origen como por el estudio que esta disciplina le ha dedicado en comparación con otras para las que también podría resultar de interés.

La imagen es el concepto que enlaza a la estética con la ontología, y esta afirmación podría sostenerse ante la mayor parte las filosofías, pues la forma en que la imagen es concebida por ellas, no deja de estar enraizada en la percepción que suponen, y a la vez, revela la repartición de lo real que se lleva a cabo dentro de ese pensamiento (el lugar de la imagen y del movimiento).

No ha de suponerse por lo dicho, que la imagen se considera aquí un concepto o una entidad privilegiada. Es un punto de partida que se justifica de manera histórica, por el lugar tan relevante que la estética cobró en el siglo XX.<sup>83</sup> Y para aclarar este punto será importante considerar una vez más, que la imagen revela una constitución, que bien pudo haberse revelado de manera distinta (y que de hecho lo hace).

En el caso de la imagen-movimiento, lo que revela es la posibilidad o incluso la suposición, de un plano de inmanencia, es decir, de la inmanencia que se mantiene como tal por su imposibilidad de ser atribuida a entidad alguna. Contrario a la imagen intermediaria, como estructura que introduce la trascendencia por volver inexplicable la diferencia (y con ello se dice también discontinuidad) entre una entidad y otra, debida a la atribución de la inmanencia a una de estas entidades.

Así, este trabajo trata de estética en todos sus capítulos, aunque sea hasta ahora cuando, a manera de conclusión, se vuelve evidente que se ha venido tejiendo en este sentido.

La imagen, concepto central de este texto, será vista esta vez en su relación directa con el pensar estético.

Esta relación entre la imagen y la estética es no sólo comprensible, sino incluso obvia, pues las estéticas, sobre todo las del siglo XX, no dejan de implicar este concepto, ya sea de manera directa, reflexionándolo, o de manera velada, usándolo en sus reflexiones sin reparar de forma directa en su constitución.<sup>84</sup>

El concepto de imagen, no deja de ser pensado y de servir para pensar; con gran frecuencia

---

<sup>83</sup> Y por la formación misma de la autora de este texto.

<sup>84</sup> Será pertinente recordar la crítica que se ha hecho a la fenomenología y al modelo de la percepción natural. Puede considerarse que la herencia fenomenológica condiciona el concepto de imagen. Es por esta razón, que se ha de poner atención a las filosofías heredadas, pues la imagen intermediaria puede aparecer en las

la construcción de conceptos estéticos, ya sea que intenten pensar la percepción o el arte, se fundan en ejemplos tomados de la visión (pareciera incluso, que son sólo las artes plásticas las que están siendo pensadas). Conceptos como “representación” o “autorepresentación” en el caso de Gadamer, las metáforas que tienen que ver con la luz en el caso de Heidegger, y la manera misma de pensar las relaciones que el arte y su recepción suscitan, están parados sobre la estructura de la imagen intermediaria, casi siempre a pesar del pensamiento en el que se inscriben.<sup>85</sup>

Lo que esta parte de la investigación se propone es mostrar de qué manera el concepto de imagen-movimiento, y el consecuente compromiso ontológico, permiten que el pensamiento estético tome nuevos bríos, y ande por caminos distintos.

En su afán de no ser repetitivo, este capítulo invocará, en su momento, los argumentos y conceptos que han sido ganados, en lugar de replantearlos.

Lo que se intentará será exponer las ideas estéticas de *¿Qué es la filosofía?*, que se encuentran en el desarrollo del arte en tanto que pensamiento, que los autores llevan a cabo. No se está diciendo con ello que en dicho texto Deleuze y Guattari se propongan hacer una Estética, sino que hay conceptos que permiten pensar lo estético, que sugieren otra constitución del pensamiento estético.

Estos conceptos e ideas sugerentes, se desarrollarán en tres apartados más las consideraciones finales, que esperan redondear la explicación.

## **2. El ser de sensación. La estética sin sujeto ni obra**

La estética suele entenderse en dos sentidos, ya como pensamiento sobre el arte, ya como pensamiento sobre la percepción.

Las ideas estéticas que se plantearan a continuación se desprenden del estudio del arte que se encuentra en *¿Qué es la filosofía?* Ahí, el arte es considerado como la tercera forma de pensamiento (la ciencia y la filosofía ya han sido descritas) que, a pesar de sus especificidades, comparte con las otras dos, la batalla contra la opinión y la atracción por el

---

reflexiones estéticas, en la estructura de conceptos que se pretenden explicativos.

<sup>85</sup> “Podemos decir entonces claramente cuál es, para Deleuze, el límite de Heidegger: su aparente crítica de la intencionalidad a favor de una hermenéutica del Ser se queda a medio camino, porque no llega hasta la radicalidad de la síntesis disyuntiva. Conserva así el motivo de la relación, aunque sea de manera sofisticada.”

caos.

Siendo así, es claro que las ideas estéticas han de estar estrechamente vinculadas con el arte pues es esta forma de darse el pensamiento lo que estudian; sin embargo, dado el desarrollo que se llevará a cabo, las implicaciones para la percepción, son ineludibles.

De hecho, podría decirse que ha sido la posibilidad de entender la percepción en un sentido no natural<sup>86</sup> lo que ha dado cabida a la concepción sobre el arte que los autores proponen. De modo que será importante considerar de esta manera amplia las ideas estéticas de Deleuze y Guattari.

Así como la filosofía y la ciencia tienen sus medios, que las hacen inconfundibles y les dan su especificidad, el arte, que no tiene ninguna diferencia jerárquica con respecto a ellas, tiene también sus propios elementos.

El arte crea en un plano de composición, y su forma es la sensación. Compone con sensaciones. Y aquí ya salta a la vista del lector que ha considerado otras estéticas del siglo XX, el punto de partida.

El interés generalizado de dichas estéticas (y de las filosofías, sin importar la disciplina específica) es lograr una construcción congruente con la crítica del sujeto, es decir, crear un pensamiento capaz de pensar fuera del esquema moderno del sujeto y el objeto. De modo que estos pensamientos tratan de evitar cualquier subjetivización del pensamiento.

Es en este contexto que el punto de partida de *¿Qué es la filosofía?* para pensar el arte, resulta interesante: la sensación como constituyente del arte.

En un acercamiento nada más que curioso, podría parecer que se trata de una estética subjetivista, que lo pone todo en el sujeto, a diferencia de Heidegger que parte de la obra o de Gadamer que construye una estética fundada en la relación misma.

No obstante, la sensación que los autores están pensando no tiene relación alguna con un sujeto: no depende de uno, no construye uno y, más aún, no permite uno.

La cuestión debe ser estudiada con detenimiento para determinar de qué modo puede haber una sensación desvinculada de un sujeto.

---

(Alain Badiou, *Deleuze. El clamor del ser*, p. 40)

<sup>86</sup> Recuérdese la crítica a la percepción natural expuesta en el primer capítulo, y el papel del cine como posibilidad de una percepción no natural e incluso, no humana, todo ello en el contexto de la construcción de la imagen-movimiento.

El arte conserva, es este conservar su gesto primordial; mas no conserva el material ni conserva en el sentido material de “conservar”, es decir, hacer que algo dure más. La manera de conservar del arte quiere decir que, durante el tiempo en que existe, aquello creado se mantiene por sí mismo, con independencia de cualquier condición o coordenada exterior; y el arte crea sensaciones y crea con sensaciones. La sensación accede de este modo a una duración, en el sentido bergsoniano del término. A un tiempo propio de la sensación.

Ya aquí es evidente que la sensación no es la del sujeto; y los autores así lo explican, la sensación conservada por el arte no depende, en primera instancia, de lo que podría ser considerado su modelo, pues no se lo quiere imitar. Tampoco depende del resto del contexto en que la sensación fue compuesta, es decir, de las situaciones que acompañan al modelo. La sensación es independiente incluso de su soporte material, pues su realidad no depende de éste.

No depende de ninguno de estos elementos en cuanto a la conservación que logra, pues no conserva ni el modelo, ni el contexto, ni el material.

El soporte material, es cierto, le da a la sensación la posibilidad de existir, de durar en el sentido lato del término. Sin embargo, el arte conserva en un sentido distinto, de modo que no importa cuánto dure el material, la duración (bergsoniana) a la que la obra da lugar, este sostenerse a sí mismo de la sensación, es absoluto en ese lapso.

Esto se debe a que la conservación de la obra no se abre o despliega en una temporalidad que la determine con unidades de tiempo comunes (minutos, segundos); esto, ya se vio, sería posible si acaso, sobre un plano de referencia, del que, por cierto, el arte está fuera.

Así, su duración no es la prolongación de un conjunto determinable a través de coordenadas espacio-temporales, sino el sostenerse a sí misma de la sensación, que dura mientras ésta se sostenga.

Lo que el arte crea se yergue entonces fuera de la representación al no depender de su modelo; el arte no es representativo, aun si conserva.

No sólo no representa a su modelo, intentado su imitación, sino que ni siquiera representa el contexto histórico de éste, pues la duración de la obra se inserta en un tiempo distinto del de este contexto, un tiempo propio de la sensación.

La obra refiere, en todo caso, sólo a su material. Y esto no hace sino evidenciar que no es

referente, pues lo que dicha referencia mienta es la intimidad entre el material y la sensación, necesaria para que la sensación pueda conservarse, pero no la referencia de la ciencia, la de las proposiciones.

El material es la condición de hecho de la sensación, es lo que le permite sostenerse por sí misma y acceder así, a una especie de eternidad propia de la sensación, que, sin embargo, no trasciende al material. Es una temporalidad, una duración, que corre paralela a la del material sin identificarse nunca con ella.

Se ha establecido así, la independencia del arte con respecto a su modelo, es decir, que el arte no imita; esto es, con respecto a su contexto, que el arte no representa un momento histórico; y respecto al material, que el arte no se inserta en el tiempo de éste en tanto que sola materia.

El arte se inserta con esto, fuera del régimen de la representación, e introduce, al mismo tiempo, a la sensación como su elemento central.

Sin embargo, se ha dicho que si el arte puede conservar (y en ello radica su especificidad) es porque logra que la sensación se mantenga en pie *por sí misma*. Y hasta ahora nada impide vincularla con un sujeto que sería lo que le daría sustento.

Se ha dicho que la obra es independiente del modelo, del contexto, de la temporalidad histórica, pero Deleuze y Guattari van más allá.

La sensación de la que hablan no es la que depende del autor, del creador, esto, cabe aclarar, siempre desde el punto de vista de su conservación, que es lo que la constituye en tanto que arte.

La obra creada se conserva por sí misma por lo que los autores llaman la “auto-posición de lo creado”<sup>87</sup> No conserva el estado del creador: su sensación, su emoción o su percepción.

En este mismo sentido, la obra es independiente del espectador; no es él quién la realiza, la conservación del arte no necesita de ningún espectador, ni de sensibilidad alguna.

La sensibilidad que se conserva por sí misma, es la sensibilidad en sí misma, lo “que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos”.<sup>88</sup>

Estos perceptos y afectos, sensibilidad en sí misma, son seres por sí mismos, y no mientan

---

<sup>87</sup> G. Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 164

<sup>88</sup> *Idem*

relación alguna. “La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí”.<sup>89</sup>

El arte crea seres, y su realidad no se juega en una relación del tipo espectador-obra o interprete-obra, a menos que la relación fuera comprendida como un ser ella misma, tal y como vimos en el caso de la imagen-movimiento.<sup>90</sup>

La sensación es por sí misma, y no depende de subjetividad alguna, no refiere a nada, y no representa nada. Y, sin embargo, es sensibilidad.

La construcción que hacen aquí los autores depende, claro está, del compromiso con la inmanencia: la realidad del arte, como en el caso de la de la filosofía, está en un plano que le es propio, y no se somete a la constitución de lo científico, que es referencial -ya referente, ya referible- y se da, por ello, siempre en una relación de cierto tipo.

Los perceptos y los afectos, al ser libres de la necesidad de referencia, son la sensibilidad desligada del sujeto.

Atiéndase el caso del creador: ha de renunciarse a toda concepción que ligue la obra con la vivencia del autor, pues lo que hay en la obra no es una representación de la vivencia; es por ello, piensan los autores, que la memoria tiene tan poca intervención en el arte.

Sólo puede conservarse lo que se sostiene por sí mismo, y sólo puede sostenerse por sí mismo aquello que no es referente, ni siquiera a la vivencia.

Es por ello que no todo lo que tiene la pretensión de ser arte lo logra, pues no es cosa fácil lograr que la sensación se sostenga por sí misma, es decir, crear perceptos y afectos.

“Cada vez hace falta el estilo [...] para elevarse de las percepciones vividas al percepto, de las afecciones vividas al afecto”.<sup>91</sup> He ahí el trabajo del creador, lograr sacar de la sensación algo que pueda tenerse en pie, conservarse.

La única manera en la que el artista podría crear sin hacer, no obstante, que su creación refiera a él, es dejar de ser sujeto.

“De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 165

<sup>90</sup> En el primer capítulo de este trabajo, se propuso que la Relación alcanza su independencia ontológica junto con la imagen-movimiento y la cualidad pura, pues ella misma (la Relación) depende de y a la vez sostiene, el régimen de la imagen intermediaria. En este sentido, la Relación llega a constituir un ser en sí misma, pero al precio de imposibilitar toda relación.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 171



afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene”.<sup>92</sup>

Para el artista, la posibilidad de constituir una sensibilidad en sí misma, está dada por el desbordamiento que los autores mientan. Es este mismo el que permite salir de la percepción natural,<sup>93</sup> que no hace sino referir la sensibilidad a un sujeto.

“La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación”.<sup>94</sup>

El arte busca alzarse sin sujeto y sin objeto, estar fuera de este régimen que, por otra parte, es apenas sostenible para la ciencia, y depende en gran medida de la posibilidad de los conjuntos cerrados. Sin embargo, el trabajo del arte no para ahí, y ya en la cita anterior encontramos lo siguiente: que el arte busca levantarse fuera, incluso, del régimen de la relación, el mismo que sostiene la imagen intermediaria.

El arte empieza donde acaban la percepción natural y la sensibilidad humana, sus dos elementos, el afecto y el percepto, se definen por esta ruptura. Así puede entenderse que los autores afirmen que “el percepto es el paisaje de antes del hombre, en ausencia del hombre”.<sup>95</sup>

No es que el arte intente reconstruir un mundo temporalmente anterior a la existencia del hombre, no se está argumentando en estos términos históricos; el “antes” del percepto es, más bien, un “sin el hombre”, y es previo en el sentido de su independencia del hombre.

Los paisajes del percepto, son la sensibilidad que no es humana. Si el hombre está en estos paisajes, su presencia se disuelve en el paisaje mismo, se confunde con él, y su mirada, su percepción, no es ya preeminente. El hombre está en el paisaje, deviene paisaje, sin poder

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.172

<sup>93</sup> La percepción natural ha sido criticada en el primer capítulo por mantener el esquema de cortes inmóviles+ movimiento abstracto. Esta estructura es la misma que permite la concepción de conjuntos cerrados. Esto es relevante por dos razones: en primer lugar porque el sujeto es un conjunto cerrado, y en segundo lugar porque el esquema de la referencia funciona justamente por la abstracción que permiten los cortes inmóviles y los conjuntos cerrados. Así, la percepción natural hace que la sensibilidad esté referida a un sujeto, pues posibilita tanto la constitución de dicho sujeto como el esquema de la referencia.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.168

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 170

ser ya el “antes” que determina el paisaje.

Es por ello que los autores ponen a la ciudad como ejemplo de percepto: es ella misma, pero sin la mirada humana, sin la percepción que la refiere a un sujeto, a un individuo.

La ciudad es humana cuando la determina una sensibilidad humana, cuando es la mirada del hombre la que la observa; nada impide sin embargo, que el hombre devenga con la ciudad, despojándola de su mirada y de las determinaciones que con ella vienen.

Este ejemplo es importante porque hace énfasis en que la argumentación de los autores no se desenvuelve sobre una temporalidad histórica, y no debe ser entendida en este sentido.

Debe recordarse que el arte, igual que la filosofía, tiene un tiempo propio, un tiempo que aunque se empalme con el histórico, no se identifica nunca con él.

Es por ello que no importa si es el hombre con sus medios y su mirada el que ha construido las ciudades, la ciudad puede ser no humana y el hombre devenir ciudad (parte de la ciudad como paisaje no humano).

Es el percepto el que realiza esta posibilidad, pues libera a la sensibilidad de la percepción, es decir, de su necesidad de remitir al hombre.

La posibilidad de esta sensibilidad se abre por los medios del arte, por el plano del arte, que secciona el caos y determina una realidad, en este sentido, que no necesita constituirse a partir de una idea de lo humano como conjunto cerrado que determina aquello con lo que se relaciona.

La posibilidad misma de la relación, ya se vio, está dada por una estructura de lo real que depende de la construcción de conjuntos cerrados, en íntima relación con el régimen de referencia. El arte, al no encontrarse en el plano de referencia, puede levantarse con una sensibilidad que no es subsidiaria de la percepción humana, de la percepción natural.

En este sentido, la ciudad no es para el arte lo que puede referirse de ella, ni lo que de ella puede percibirse: es decir, que la ciudad no es en el arte la ciudad de las relaciones del hombre. El percepto, los preceptos de la ciudad, son la ciudad desde la sensibilidad, más no desde la percepción.

Lo que esto significa, es que la sensibilidad no está siendo entendida como lo dado entre dos conjuntos, sujeto y objeto, receptor y obra, ojo y ciudad.

La sensibilidad no es privilegio de lo humano. Es una constitución de lo real que cierta sección del caos posibilita, a saber, el plano de composición, medio del arte.

La sensibilidad no es el intermedio, la intersección de dos entidades, es una entidad por sí misma. El percepto es la sensibilidad en sí misma. Mas la sensibilidad no es sólo el percepto, paisaje liberado del ojo humano, es también el afecto.

“Los afectos con precisamente estos devenires no humanos del hombre”.<sup>96</sup>

El afecto se distingue de las afecciones humanas, se escapa de la vivencia del hombre; es por ello que los autores separan tan contundentemente al arte (en especial la novela) de la memoria, como registro de vivencias.

Ha de entenderse que “el afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre”.<sup>97</sup>

El devenir sea, tal vez, la categoría que permite entender el afecto. Y el devenir, según propone este trabajo, está en estrecha relación conceptual con la duración bergsonian.

Si el hombre deviene, es porque ha entrado en el entramado de la sensación, un entramado tal, que todo lo que está en él, todo lo que lo compone, se continúa: no hay hiato, sea este por la distancia (concepto espacial opuesto a la duración) entre sus elementos, sea por una jerarquización que haría de uno lo real y del otro su copia.

Es por ello que la representación no cabe en la construcción estética que ahora se intenta exponer; la representación depende de un esquema que divide lo real y lo que lo representa, y de uno a otro la distancia es infinita, y la semejanza, que puede ser de todo tipo, jamás logra sortear esa discontinuidad. Cualquier relación propuesta entre lo representado y lo que se representa, no haría sino suponer la distancia entre ambos, su separación, irremediable por la vía de la relación.

Ésta es sin embargo, la postura de la reconstrucción especializada de la realidad, que, como se vio, no es sino un resultado de la separación de la imagen y el movimiento.

Una de sus consecuencias más problemáticas es la disgregación de todo aquello que es puesto bajo su lupa. La imposibilidad de pensar una realidad continua es producto de esta reconstrucción; ante ello, la duración, que permite entender la realidad desde la temporalidad, y que es, a su vez, posibilitada por la no separación de la imagen y el movimiento, que deja pensar una realidad continua, es decir, de seres igualmente reales que se continúan (que no transforman) unos en otros.

---

<sup>96</sup> *Idem*, p. 170

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.174

Es por ello que se considera que la duración permite entender el devenir del que hablan los autores. Es por la continuidad de la duración que puede pensarse una realidad donde todo lo que hay son seres (de sensación en este caso) que no pueden constituirse en tanto que representación de un otro, que sería su modelo y determinaría su realidad, como sería el caso del sujeto, cuyas percepciones serían representaciones que remiten a él, y cuya realidad depende de él.

En este plano, el del arte, no cabe una imagen intermediaria, que mediaría justamente entre un ser y el otro (su representación). El hiato, la distancia, sería la categoría que haría esto posible; la propia jerarquización de lo real necesita de la distancia.

Si se piensa que todo es sensibilidad, una sensibilidad sin sujetos ni objetos, es decir sin referencias, todo lo que queda es la contigüidad de las sensaciones, en un continuo.

No es que “uno se transforme en el otro, sino que algo pasa de uno a otro. Este algo sólo puede ser precisado como sensación. Es una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, como si cosas, animales y personas [...] hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural. Es lo que se llama un afecto”.<sup>98</sup> Y es lo que se explica por el devenir.

Los afectos, medio del arte junto con el percepto, no se explican entonces como formas de representar sino, antes bien, como entramados de los tipos vibración, abrazo o distensión, puestos en este orden según su grado de complejidad. Estas tres, son formas de entramados, de compuestos de sensaciones.

Lo que se ha entendido como sujeto, sea el creador sea el receptor, entra también en este entramado, y para lo que toca al arte, no es sino elemento del compuesto de sensación.

El “artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con unos preceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto”.<sup>99</sup>

Por el arte, la sensación pierde sus referencias, y se constituye en ser en sí mismo. Es así como el sujeto no tiene ya cabida en el arte. Y si lo que fue pensado como sujeto (ya creador, ya receptor) entra en este plano del arte, es por su devenir no humano.

“El artista siempre añade sensaciones nuevas al mundo. Los seres de sensación son

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 175

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 177

variedades [...]”.<sup>100</sup>

Es por esta variedad que el arte presenta, que las creaciones del arte no pueden ser reducidas a la mera opinión sobre las sensaciones ya existentes, pues son sensaciones nuevas, que permanecen como tales, sin insertarse en el régimen de la referencia, única posibilidad de caer en la opinión.

“El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, afectos y de bloques de sensación que hacen las veces de lenguaje.”<sup>101</sup>

Las creaciones del arte tienen el elemento de lo nuevo, de lo que apenas fue creado, y es por ello que logran desmontar esta organización, que pide algo ya endurecido que pueda referirse.

El arte apunta en un sentido diferente, anuncia lo que está por venir. El arte, es monumento de un modo peculiar:

“Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento”<sup>102</sup>

Es este el carácter visionario del artista, y en ello consiste el devenir del arte, que no permite que las percepciones se consoliden en modelos, que se vuelva opiniones.

La noción de porvenir, no obstante, puede provocar una confusión, y hacer creer que el valor del arte reside en la realización (actualización) de aquello que anuncia, de aquello que “susurra al oído”.

Mas los autores son muy claros en este sentido, y señalan que el valor del arte no reside sino en lo que logra, lo que opera mientras dura; es decir, en el entramado de sensaciones, en el ser de sensación que se sostiene mientras la obra dura, sin importar cuán breve o largo sea el tiempo.

El valor del arte es inmanente, y no necesita de ninguna actualización posterior para ser calibrado, al modo en que

el éxito de una revolución sólo reside en la revolución misma, precisamente en las vibraciones, los

---

<sup>100</sup> *Idem*

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 178

<sup>102</sup> *Idem*

abrazos, las aperturas que dio a los hombres en el momento en que se llevó a cabo, y que componen en sí un monumento siempre en devenir, como esos túmulos a los que cada nuevo viajero añade una piedra. La victoria de una revolución es inmanente, y consiste en los nuevos lazos que instaura entre los hombres, aun cuando éstos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división, a la traición.<sup>103</sup>

Si se esperara una reacción, una consecuencia del arte, se caería en una nueva confusión entre la referencia, propia de la ciencia y adoptada por la opinión, y el medio del arte.

Debe recordarse que el arte tiene su propio plano, en el que el pensamiento causal, la referencia y la sucesión, son inoperantes.

Así pues, esperar un resultado del arte, al modo de una actualización en un estado de cosas, es sacar al arte de su medio, quitarle su especificidad.

El valor del arte se encuentra en él mismo, en la sensación que crea y en su movimiento creador, que no deja nunca de lidiar con el caos, para obtener de él sus armas contra la opinión: su renovado movimiento creador, sus sensaciones nuevas.

Es el carácter creativo del arte lo que le permite luchar contra la opinión, en ello se basa su fuerza contra ella. Contrario a las percepciones y las afecciones que han sido ya referidas, esto es, sacadas del plano del arte e introducidas al medio de la referencia, que han sido confundidas de modo que puedan constituir opiniones, las sensaciones del arte muestran el en sí de la sensación, una sensación nueva; de ahí que el arte entregue variedades.

El arte en tanto que devenir, se distingue de la filosofía, que también es devenir, por su manera de lidiar con el acontecimiento.

La filosofía le da consistencia, constituyendo así la realidad de lo virtual; el arte, en cambio, encarna el acontecimiento, forma universos, haciendo así, existir lo posible.

Estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética (<<un poco de posible, si no me ahogo>>), la existencia de lo posible, mientras que los acontecimientos son la realidad de lo virtual, formas del pensamiento-Naturaleza que sobrevuelan todos los universos posibles, lo que no significa decir que el concepto antecede de derecho la sensación: incluso un concepto de sensación tiene que ser creado con sus propios medios, y una sensación existe en su universo posible sin que el concepto exista necesariamente en su forma absoluta.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 178-179

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 179

Lo posible es esto, el acontecimiento encarnado; se le ha dado una vida, un universo.

Recuérdese que el acontecimiento es lo que excede cualquier actualización, es el movimiento infinito que se hace consistente en el concepto. Este mismo acontecimiento, es el que se encarna en el arte.

Puede entenderse que lo posible se alce como categoría estética, pues el acontecimiento, que se mostraba en relación con el estado de cosas como aquello que siempre lo excedía, aquello imposible de ser actualizado, genera en el arte como creación de variedades, “la alteridad introducida en una materia de expresión”.<sup>105</sup>

Lo posible del arte supera toda vivencia, la excede precisamente porque es lo posible y no lo actual. Es, a diferencia del acontecimiento en filosofía, un acontecimiento que goza de vida, de un mundo. Sin embargo, esta vida excede lo actual, el estado de cosas, en pocas palabras, la vivencia.

Es por ello que el arte no se identifica nunca con la opinión, pues ésta última depende de la vivencia, en tanto esta última se constituye de percepciones y afecciones con referente (“de alguien”).

Lo posible como categoría estética, expresa el exceso del arte con respecto a la vivencia y confirma una vez más, que el modo de ser del arte, es distinto del estado de cosas, y no puede reducirse a éste. El arte no es vivible, no puede ser una experiencia en el sentido de una vivencia referida al sujeto.<sup>106</sup>

Si el arte fuera representativo, podría justificarse la experiencia de éste, pero sólo puede caracterizarse como devenir, un devenir de lo posible a diferencia de lo virtual en la filosofía.

Así, por su mismo modo de ser, el estado de cosas (lo actual), el concepto (lo virtual), y el ser de sensación (lo posible), se mantiene irreductibles entre sí.

---

<sup>105</sup> *Idem*

<sup>106</sup> Dicen los autores que los perceptos “están henchidos de una vida que ninguna percepción vivida puede alcanzar.” (*Ibid.*, p. 173)

### 3. El arte frente a la Urdoxa: la carne, la casa y el universo

Habría que reparar en que el arte no puede constituir experiencia; es ello lo que lo separa de la opinión, incluso en la forma acabada de la Urdoxa: “¿Se puede asimilar la sensación a una opinión originaria, *Urdoxa*, como fundación del mundo o base inmutable?”<sup>107</sup>

Para los autores, es la fenomenología la que intenta ver en el arte esta fundación del mundo, pensándolo como opinión originaria que tiene todavía mucho de la experiencia.

Si la fenomenología da el salto de la experiencia en general al arte, es porque busca funciones trascendentes que puedan corresponderse con el sujeto trascendente a quien se le ha atribuido la inmanencia.

Es decir, que se busca aquello que pueda ir más allá de las experiencias que son, de hecho, experimentadas por alguien, sin dejar, no obstante, de remitir a la vivencia, pero, en este caso, a la vivencia del sujeto trascendental.

La cuestión es encontrar una opinión (vivencia referida) que vaya más allá de las opiniones particulares; en el caso de la sensibilidad, una fundación de las experiencias particulares.

Sucede sin embargo, que la propia Urdoxa (esta experiencia originaria, fundación de las experiencias) al ligar la vivencia con un sujeto (trascendente) mantiene el esquema de la referencia, explicando, por tanto, la sensación por medio de la experiencia.

Los autores dan cuenta de este hecho a través del concepto de carne:

La carne es lo que va a extraerse a la vez del cuerpo vivido, del mundo percibido, y de la intencionalidad de uno a otro demasiado vinculada todavía a la experiencia, mientras que la carne nos da el ser de la sensación, y es portadora de la opinión originaria diferenciada del juicio de experiencia. Carne del mundo y carne del cuerpo como correlatos que se intercambian, coincidencia óptima.<sup>108</sup>

Es importante notar que una vez más se acude a la fenomenología para marcar distancia respecto a ella. Y no deben olvidarse las críticas que ya se han hecho: la fenomenología toma como modelo la percepción natural, que reconstruye el movimiento a partir de cortes inmóviles.

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 179

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 180



Podría agregarse después de lo dicho sobre la Urdoxa, que la fenomenología, al tener a la percepción natural por modelo, no sólo separa imagen y movimiento, sino que no deja de atribuir la sensación a un sujeto, aun cuando éste sea trascendente, y lo toma como modelo; la percepción natural es, todavía, la sensibilidad referida a un sujeto.

Deleuze y Guattari ven algo importante en la fenomenología, algo de lo que es necesario distanciarse cada vez que se tiene la oportunidad, las muchas comparaciones y ejemplos tomados de dicho pensamiento, señalan en este sentido. Tal vez sea una posible confusión con el pensar fenomenológico lo que busque evitarse.

En el problema ahora tratado, la confusión que los autores parecen tratar de conjurar es la del arte con la Urdoxa. Y con la siguiente interpretación, esta investigación se propone dar cuenta de dicha tarea.

La carne, es el concepto fenomenológico para pensar la sensación, el arte. En este sentido dicen los autores que el “ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo, del mismo modo que dos manos que se juntan [...]”<sup>109</sup>

La carne mienta la relación mutua del mundo y el sujeto; no importa si esta relación es reversible, si se da en ambos sentidos, o si mienta la intencionalidad, se trata al final, de una relación que vincula dos partes separadas.

La carne, como concepto que da cuenta de la sensación, no logra dar cuenta del devenir, que constituye al ser de sensación, la realidad del arte.

La carne, por más que logre separarse de las experiencias particulares, no logra desligarse del esquema de la referencia: sigue habiendo una vivencia, una experiencia, una opinión (originaria) que remite a un sujeto (trascendente); una mano que remite a la otra.

Y no importa que ninguno de los dos elementos determine al otro, no importa que estén dados a un mismo tiempo y sin jerarquización, uno remite al otro, y la relación (al menos simbólica) entre ellos, hace que el esquema de la referencia se mantenga activo.

Es por ello, quizá, que los autores señalan, unas líneas más adelante, que la “carne no es la sensación, aunque participe de su revelación. [...] Pero lo que constituye la sensación es el devenir-animal, vegetal, etc.”<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> *Idem*

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 180-181

La carne es elemento del arte, mas no por sí misma. Con esta afirmación Deleuze y Guattari, se separan de la fenomenología y de cualquier intento de ver en el arte una fundación de la experiencia.<sup>111</sup>

Los autores postulan tres elementos por los cuáles la sensación se sostiene en sí misma: la carne, la casa y el universo.

La carne, piensan los autores, no es sino “el termómetro del devenir”. Es la figura que habita la casa.

La casa en cambio, es lo que sostiene a la carne, es la “arquitectura de los planos”, la casa es lo finito, el territorio.

El universo, por su parte, “es como un paso de lo finito al infinito, pero también del territorio a la desterritorialización”.<sup>112</sup>

“Resumiendo, el ser de sensación no es carne, sino el compuesto de fuerzas no humanas del cosmos, de los devenires no humanos del hombre, y de la casa ambigua que los intercambia y los ajusta, los hace girar como veletas. La carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones”.<sup>113</sup>

El universo son las fuerzas que hacen devenir, y la casa es el filtro que las ajusta. Es por la casa que puede darse el movimiento de territorialización y desterritorialización, pues es la que, en primer lugar, marca un territorio.

En el arte hay “una complementariedad plena, un abrazo de las fuerzas como perceptos y de los devenires como afectos”.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Interesa acercar lo dicho respecto a la fenomenología al pensamiento de Heidegger en *El origen de la obra de arte*, y al de Gadamer en *Verdad y método* y *La actualidad de lo bello*. Puede sostenerse que en ambos autores hay un intento por fundar una experiencia a partir del arte, viéndolo como opinión originaria. La fundación de una experiencia que excede la vivencia, más sólo en grado, por cuanto termina incorporándose a ella. “El arte, como lugar de la verdad (Heidegger) adquiere una significación paradigmática. La verdad es más asunto del arte que de la filosofía, es organon de la misma (Schelling), y ahí radica la trampa de la hermenéutica: reconoce que en la experiencia del arte se da un proceso de verdad que trasciende la subjetividad del contemplador y la objetividad del objeto.” (R. Sánchez Ortiz de Urbina, “Gadamer”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen II, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, La balsa de medusa, 1999, p. 132.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 182

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 185

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 185

Los autores explican estos elementos, tomando como ejemplo la pintura.

En ella los diversos planos, que constituyen el territorio, son efectivamente casas; los planos son paredes, ventanas o techo; o bien en Kandinsky con “trayectos dinámicos y líneas de errancia”.<sup>115</sup> La casa es el lugar finito, el territorio, el lugar del devenir.

El universo lo encuentran los autores en el color liso, ya si éste se encuentra en una pared de la casa, en el cielo, o si, como en la pintura abstracta, está en todo el cuadro.

El color liso es la fuerza misma, el afecto, la sensibilidad, despojada de la carne y la casa.

#### **4. Lo estético más allá de las artes: sensibilidad y composición**

Carne, casa-territorio y universo; llama la atención que los elementos del arte adquieran estos nombres, pero resultan muy pertinentes cuando se repara en que Deleuze y Guattari no entienden por “arte” las bellas artes, ni sus mecanismos de creación, exposición y validación, que refieren la sensibilidad a lo humano, a un sujeto, a un sistema.

La casa-territorio, en verdad es el principio de todo arte, pues el arte, debe recordarse, no es sino un ser de sensibilidad, que lo mismo puede tomar por material al pintor, la pintura y el lienzo, que al pájaro, sus cantos y sus ramas.

La importancia de la casa-territorio para la construcción de lo estético, se debe a que “el territorio implica la emergencia de cualidades sensibles puras, *sensibilia* que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven rasgos de expresión, haciendo posible una transformación de las funciones”.<sup>116</sup>

La casa, el territorio, es el que posibilita que la sensibilidad salga de su referencia, de su correspondencia, y pueda ser entonces, ser de sensación. Los sonidos, los colores, cualquier sensación, serán vistos en tanto que cualidades, y no como momentos de una cadena causal.

Puesto que tiene un territorio, el animal es capaz del arte:

El *Scenopoietes dentirrostris*, pájaro de los bosques lluviosos de Australia, hace caer del árbol las hojas que corta cada mañana, las gira para que su cara interna más pálida contraste con la tierra, se construye de este modo un escenario como un <<ready-made>>, y se pone a cantar justo encima, en una liana o una ramita, con un canto complejo compuesto de sus propias notas y de las de otros pájaros que imita en los intervalos, mientras saca la base amarilla de las plumas debajo de pico: es

---

<sup>115</sup> *Idem*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 186

un artista completo.

Mas, no basta el territorio para que el arte tenga lugar: este territorio ha de tender también al caos, a su desterritorialización. Es decir que las sensaciones en su devenir, necesitan de las fuerzas, que las hacen, justamente, devenir, esto es, el universo.

El animal encuentra este universo en un “plano de composición sinfónica infinito”, que le hace establecer relaciones de contrapunto con otras especies, con otras formas naturales: el animal como habitante, no ya de su territorio, sino del universo.

El contrapunto es la intersección de dos estribillos, el camino en el que un territorio, un animal, se encuentra con otro y se vuelve motivo de este último.

Si el universo es el plano de composición sinfónica infinito, el estribillo es la casa.

La concha como casa del molusco se vuelve, cuando éste ha muerto, el contrapunto del ermitaño que la convierte en su propio hábitat, gracias a su cola que no es natatoria, sino prensil, y le permite capturar la concha vacía. La garrapata está orgánicamente constituida de forma que encuentra su contrapunto en el mamífero indeterminado que pasa por debajo de su rama, como las hojas del roble están dispuestas como tejas para las gotas del agua de lluvia que gotean.

Éstas son las relaciones de contrapunto, una concepción melódica de la naturaleza y del arte, continuación de una sensación en otra, sin pausa sino con unión de planos.

Pero estas relaciones (si así se las puede nombrar), estas sensaciones, se abren no sólo unas sobre otras, sino también a unas fuerzas que las hacen devenir y que, por el contrapunto, se vuelven sensibles: se abren al universo, el plano de composición sinfónica infinito.

Un plano de composición del roble lleva o comporta la fuerza de desarrollo de la bellota y la fuerza de formación de las gotas, o de la garrapata, lleva la fuerza de la luz capaz de atraer al animal al extremo de una rama, a una altura suficiente, y la fuerza de gravedad con al que se deja caer sobre el mamífero que pasa, y entre ambas nada, un vacío aterrador que puede durara años si el mamífero no pasa.<sup>117</sup>

Si el animal o la carne se desterritorializan por las fuerzas, es porque ellas los hacen devenir, los colocan fuera de su territorio, de su agencia, y los vuelven parte del compuesto

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 188

de sensaciones.

Las fuerzas se cuelan por la casa, en el territorio, son las que introducen el devenir, los devenires no humanos, los afectos. Las fuerzas necesitan también del territorio, pues por él se hacen sensibles.

Universo y casa, territorio y desterritorialización, para que el morador pueda devenir.

Lo que hace el arte, a través de las fuerzas, es disolver las identidades, los conjuntos cerrados y referibles; ¿cómo pensar la acción en un universo dónde las fuerzas son por sí mismas y determinan el devenir? ¿cómo pensar la comunicación, la relación entre dos conjuntos cerrados, cuando el contrapunto hace que cualquier ser se continúe en otro, sin poder decir que son distintos, o dónde son distintos?

Un solo movimiento continuo, cuyas dos caras son la territorialización y la desterritorialización. La agencia del sujeto, se disuelve en las fuerzas y se pierde en el contrapunto.

Es necesario que siga siendo lo que es, pero que devenga. Es decir que es necesario que forme parte del compuesto como él mismo, pero al mismo tiempo, deje su sujeción, su ser conjunto cerrado, para entregarse a las fuerzas, y así devenir. Es necesario volverse sensación.

“Composición, composición, es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte”.<sup>118</sup>

El plano de composición es el medio del arte, en él se efectúa lo que los autores llaman el “trabajo de la sensación”. No ha de confundirse éste plano, con el plano material, es decir, con el soporte de la sensación.

Bien es cierto que el arte se da en el material, pero sólo a condición de que el material sea penetrado por la sensación, de modo que el plano de composición, el plano propiamente estético, sea el único que prevalezca.

La técnica, aunque necesaria para la sensación, nunca determina la composición propiamente artística, sin embargo, dada la cercanía entre ambas, los problemas para distinguir el plano de composición y el plano técnico se vuelven, a veces, relevantes para la estética.

El entrecruzamiento de ambos planos, así como el movimiento de éstos, de un artista a otro

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 194

e, incluso, de una obra a otra, hace que no siempre quede claro cuál es el plano de composición del que se habla, y de qué manera tiene lugar su relación con la técnica, con el material, relación que está determinada por las necesidades de la composición y no a la inversa.

Los autores presentan el caso de la pintura, que da la idea de dos planos de composición distintos, que determinan su relación con el material de acuerdo con su diferencia estética. No se habla de dos épocas o dos escuelas, sino más bien, de dos tendencias o “polos”.

Advierten los autores que “esta distinción no se reduce evidentemente a <<representativo o no>>, puesto que ningún arte, ninguna sensación han sido jamás representativos”.<sup>119</sup>

En el primer caso, la sensación se realiza en el material. El plano de composición estético se proyecta sobre el técnico, por así decirlo, y el plano técnico responde con la perspectiva, que permite que la sensibilidad se realice como la profundidad del cuadro, y no sólo cubriéndolo. El cuadro tiene en estos casos, un carácter paradigmático, y una apariencia de trascendencia, pero trascendencia sensitiva, pues se encuentra y realiza en el material mismo, contraria a trascendencia supra-sensible.

El segundo caso es en el que la sensación es la que penetra los materiales. En este caso, la sensación ya no se proyecta sobre el material, ya no lo cubre, sino que es el material el que “sube” y espesa el plano de composición estética. La técnica ya no tiene entonces que responder con la perspectiva, que permitía que la sensación fuera la simple cubierta del material. En este caso, se “trata de una pintura que ya no tiene fondo, porque <<lo que hay debajo>> emerge [...]”<sup>120</sup>

La pintura pierde así la aparente trascendencia que le da la profundidad, la perspectiva.

En ambos casos, la sensación no existe al margen ya de la proyección sobre, ya de la penetración del material. Y también en ambos casos, el material responde al plano de composición estético, sin ser por sí mismo la sensación.

La composición estética es la forma en que se logra dar las variedades, entregar un bloque de sensación, un ser de sensación.

La sensación compuesta, que se compone de preceptos y de afectos, desterritorializa el sistema de

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 195

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 196

la opinión que reunía las percepciones y las afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. Pero la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición, porque erige en él sus casas, porque se presenta en él en marcos encajados o en lienzos de pared agrupados que circunscriben sus componentes, paisajes convertidos en meros perceptos, personajes convertidos en meros afectos. Y al mismo tiempo el plano de composición arrastra la sensación a una desterritorialización superior, haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito [...] Tal vez sea esto lo propio del arte, pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito.<sup>121</sup>

## **5. Consideraciones finales del capítulo**

### **1. La estética y la imagen**

A lo largo de este capítulo, se ha expuesto una concepción estética que se construye a partir de la crítica a una forma de pensar la realidad explicada por la estructura de la imagen intermediaria, que es aquella que concibe lo real a partir de conjuntos cerrados. En este sentido, este tercer capítulo supone la construcción ontológica que se llevó a cabo en el capítulo anterior, pues la posibilidad de reclamar una realidad propia del arte, de lo estético, supone que se ha logrado tumbar el régimen de los conjuntos cerrados, es decir, pensar la imagen como imagen-movimiento.

Para explicar en qué consiste dicho régimen, es necesario remontarse hasta la construcción de la imagen-movimiento.

El régimen del que la imagen-movimiento se separa, es aquel que, 1) separa la imagen y el movimiento, e intenta unirlos postulando un movimiento abstracto + unos cortes inmóviles, 2) coloca de un lado la realidad y del otro lo simbólico, lo abstracto, de modo que hace posible tanto la referencia como la representación, 3) construye conjuntos cerrados a los que les confiere el valor de entidades en sí mismas, tal es el caso del sujeto, por un lado, y de los objetos, por el otro, 4) tiene al espacio como modelo de pensamiento (pensamiento espacializado).

Dice Deleuze, siguiendo a Bergson, que la percepción natural y el lenguaje, tienden a reconstruir de esta forma la realidad, es decir, forman parte del régimen de los conjuntos cerrados que no es sino el régimen de la imagen intermediaria.

La imagen intermediaria se postuló en el primer capítulo como la estructura misma de las

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 199

relaciones, que no era sino el paso sin explicar entre una entidad y la otra, entre un estado y otro, entre un momento y otro, o entre una cualidad y otra, que no tenía en sí misma valor ontológico.

La imagen intermediaria como la rebaba de la relación (la relación en sí misma), cuando se han unido las entidades que se querían unir, aquello que permite su intercambio, que subsana y encubre la distancia infinita entre dos conjuntos cerrados que no son lo mismo, y no devienen.

El movimiento, que siempre se pierde y se sustituye por uno abstracto, ese movimiento que no es en sí mismo, que es pura relación sin sostenerse por sí mismo, eso es la imagen intermediaria.

Se llama imagen intermediaria por oponerla a la imagen-movimiento, que es justamente lo contrario, la imagen en sí misma, la relación en sí misma, la cualidad en sí misma. La imagen-movimiento es la que se alza como entidad, mientras la imagen intermediaria no hace sino mentar el intercambio, la distancia entre dos conjuntos.

Con la imagen intermediaria, se afirman muchas otras cosas. En primer lugar la discontinuidad de lo real, pues si ella tiene cabida es porque se piensa una realidad que ha de ser unida mediante puentes, que no constituyen nada en sí mismos. En segundo lugar, la posibilidad tanto de la referencia como de la representación, pues la distancia entre entidades puede ser de toda clase (siempre pensada, no obstante, con el modelo del espacio) distancia en el tiempo, distancia jerárquica, distancia como diferencia insalvable, como diferenciación e individuación de los conjuntos.

Y es por esta distancia, que surge la posibilidad de que un conjunto, por ejemplo, una abstracción, trace un puente hasta aquello que le era lejano, un conjunto material. Así es como una cosa refiere a otra.

La representación sigue el mismo esquema pero, esta vez, aquello que representa no es propiamente lo abstracto sino una materialidad desprovista de su propio valor, en sí misma. Así, tanto la referencia como la representación, dependen de los conjuntos cerrados y sólo son posibles cuando hay una imagen intermediaria, que sin introducir nada de ella en la relación, y sin ser ella cosa alguna, logre vincular dos conjuntos distintos.

Si sucediera que la imagen intermediaria o relación, fuera considerada como entidad, ya no habría distancia entre entidades sino continuidad, y se perdería con ello la posibilidad de la



referencia y la representación, que exigen una distancia jerárquica o, al menos, diferencia de grado.

Con esto en mente ha de considerarse que el plano estético, de modo similar al plano filosófico, es un continuo.

En el plano de inmanencia esta continuidad se debía a que la inmanencia permanecía en el medio, era el medio mismo, sin poder ser atribuida a entidad alguna, de modo que esta entidad se volviera privilegiada. Se pasaba así, de un ser a otro, y los seres o conceptos, presentaban la constitución de la imagen-movimiento.

En el caso del arte, existe esta misma continuidad, pues con la imagen-movimiento, se abre la posibilidad de pensar la realidad, que fundan las formas de pensamiento, con una estructura distinta, no necesariamente disgregante, que no tiene que formar conjuntos sólidos.

De hecho, la sensación ha tomado en muchos pensamientos, el lugar de la imagen intermediaria, es decir que ha sido aquello que no es sino el revelador de la relación establecida entre dos entidades, el ojo y la flor, el ojo y la obra, la oreja y el estribillo, o el paso de un estado del sujeto a otro, en el caso de las afecciones.

La sensación era también, al modo de la cualidad, y de la relación, aquello intermedio, cuyo estatuto ontológico no era pensado.

Y al modo en que, cuando el plano es definido por la Relación, las relaciones se vuelven imposibles por la negación de las distancias, cuando la Sensación define el plano de composición estético, las percepciones y las afecciones ya no pueden darse, porque la separación que introducían, ha desaparecido.

La Sensación se liberó cuando la imagen-movimiento liberó el movimiento, pues es la misma estructura la que la detenía.

Así, la sensación no es referente, no puede ser referida a cosa alguna, pues está en el medio del arte, constituye los medios del arte, y no es el termómetro del vínculo entre dos entidades. De su ser en sí, depende su imposibilidad de ser referida.

Es por ello que lo estético se ubica más allá de la experiencia, pues la experiencia es la sensibilidad referida, amarrada a un sujeto, dependiente de un conjunto; la experiencia implica una imagen intermedia que explique el paso de un estado a otro de sujeto, y el paso de la obra al espectador. Cualquier mediación que se postule, por buscar mediar entre dos

conjuntos cerrados (obra y espectador) estará condenada a prolongarse *ad infinitum*, pues el modelo del pensamiento que sostiene la distancia, los conjuntos y la mediación, el pensamiento especializado, que afirma en cada paso la tendencia de la materia a dividirse y subdividirse, esto es, a llegar al infinito sin lograr salvar la distancia entre dos conjuntos, está detrás de la mediación. Éste, justamente, es el problema con la percepción natural.

De modo que, la imagen de la propuesta estética que en este capítulo se ha intentado exponer, es sin duda la imagen-movimiento, que le ha servido de modelo de pensamiento, y ha introducido la posibilidad de una realidad no disgregante, que no imponga una división de lo real en imagen y movimiento, dejando una distancia insalvable entre los conjuntos y desrealizando las entidades explicativas o mediadoras que *necesita* postular (la sensación, la relación, la cualidad).

## **2. El arte**

Las ideas estéticas expuestas en este capítulo giran en torno al arte. Sin embargo, la idea de “arte” no es del todo intuitiva, por lo que cabe intentar aclararla.

Debe comenzarse diciendo que el arte en la concepción de Deleuze y Guattari, no es igual a las bellas artes. No está, por tanto, sometido al sistema de validación de las artes.

Esto, bien podría llevarnos a considerar que el pensamiento de los autores, da amplitud al régimen de las artes, de modo que otras disciplinas puedan ser consideradas artísticas. Pero la diferencia va más allá.

Más que tomar en cuenta el conjunto de obras que se han considerado arte, y a partir de ahí construir una teoría de qué pueda ser el arte, los autores intentan buscar la especificidad del arte como pensamiento (siempre frente a la filosofía como pensamiento a través de conceptos). En este sentido, las ideas estéticas que aquí se exponen no son el comentario sobre las obras, ni una teoría de las artes.

Los autores buscan determinar qué es la forma de pensamiento que ha de considerarse arte, en que consiste.

Pero ello no significa que las obras de arte sean meros ejemplos, apropiados para justificar una idea de arte “conveniente” para el pensamiento que las adopta.

Si han de estudiarse las ideas estéticas de los autores según su propósito, ha de decirse que este último no es sino el de ser congruentes con el compromiso ontológico que a través de sus distintos planteamientos se ha dejado ver: no atribuir la inmanencia a entidad alguna, y

no volverla, por esta atribución, trascendente. Después de todo, la estética no es sino pensamiento filosófico, y a sus conceptos (y “arte” puede ser uno de ellos) no se les ha de atribuir la inmanencia, so pena de introducir, a través de ellos, la trascendencia.

El peligro está, no ya en proponer un concepto de arte que no se quede en las obras de arte (o en trastocar el concepto de obra de arte, como hacen los autores), sino en proponer al arte como concepto o entidad privilegiada, que otorga al resto de lo real realidad, que da más ser al ser,<sup>122</sup> y que lo constituye, de este modo, en una *Urdoxa* o percepción originaria.

Debe recordarse que el tema discutido es de carácter estético, y por ello, filosófico, de modo que lo que se crean son conceptos, si bien lo que éstos buscan pensar es el arte, es decir, otra forma de pensamiento. Es este uno de los casos que hacen evidente la *junción* de los planos, como la llaman los autores. Se trata de la filosofía, del concepto, hablando de la sensación, pero no ha de olvidarse que los medios con los que la estética cuenta son los del concepto.

La estética no ha de creer, por tanto, que se mantiene en la inmanencia por pensar “directamente” las obras, es decir, por crear relaciones o vínculos entre los conceptos y las obras. La simple idea de pensar que las obras de arte y los conceptos se vinculan, es ya un caso de las ilusiones que los autores plantean.

La relación no es medio de la filosofía. La filosofía no relaciona cosa alguna, y en esta medida, tampoco la estética puede relacionar obras con conceptos.

La inmanencia no está en esta supuesta relación entre los planos, como si todos ellos trataran la misma realidad. Esto supondría una unidad más allá de ellos mismos, o la unidad de los tres (ciencia, filosofía y arte). Y ambas ideas apuntan a la trascendencia, por cuanto la idea de unidad no puede ser sino una abstracción.

La inmanencia que se busca en la filosofía, ha de buscarse a través de los conceptos, en el plano.

Así pues, las ideas estéticas de Deleuze y Guattari, mantienen este compromiso con la inmanencia. En el plano de composición, que no es sino la Sensación, permanece la inmanencia, y el resto de los conceptos son envueltos y desenvueltos por el plano.

Si se le atribuyera a las artes (las bellas artes como creaciones humanas privilegiadas) un lugar superior que a las demás sensaciones, que permitiera convertir a las obras de arte en

---

<sup>122</sup> Aquí hago una clara referencia a Gadamer.

lugares de una percepción originaria, que condicionaran, de cualquier forma, el resto de las percepciones (una *Urdoxa*, en este sentido), no se lograría sino hacer del arte (como bellas artes) un concepto trascendente, por atribuirle la inmanencia que corresponde a la Sensación como plano.

De este modo, la propuesta estética de los autores, es congruente con lo que han dicho de la filosofía, de lo que ésta hace y de las ilusiones en las que no debe caer.<sup>123</sup>

Lo que hacen los autores con respecto a las obras de arte, es investigar en qué sentido, y por cuáles elementos, las obras creadas en el sistema de las artes, son artísticas en tanto que creaciones de la tercera forma de pensamiento, esto es, en tanto que sensaciones.

El arte pues, se mantiene fiel a la inmanencia siendo considerado como la forma de ser de la Sensación en sí misma, es decir, sin privilegiar ningún concepto, sino inundándolo todo, manteniéndose en el plano, desvaneciendo sus particularidades en él. De modo que si el arte puede formar parte de esta propuesta estética, es porque ha descartado cualquier posibilidad de que las artes particulares sean privilegiadas. Esto es lo que ha de tenerse en mente al prestar atención a lo siguiente.

La especificidad del arte, con respecto a las otras dos formas de pensamiento, filosofía y ciencia, es el plano de composición (la composición es el trabajo de la sensación) y los afectos y preceptos, que son la sensibilidad liberada.

Por medio de la composición, el arte crea un ser de sensación, que se conserva, es decir, se sostiene por sí mismo. La conservación, es lo que permite distinguir entre una creación artística y algo que sólo pretende serlo.

Ahora bien, hay dos ideas con las que el pensamiento sobre el arte siempre tiene que habérselas: la naturaleza y el hombre. Y me parece que si se delinea el lugar que tienen en la concepción estética aquí expuesta, se ganará mucha claridad.

La naturaleza, después de Hegel, es posterior al arte en este sentido: el arte es el que enseña a ver la naturaleza.<sup>124</sup> De este modo, lo bello es creación del espíritu, creación humana, y lo

---

<sup>123</sup> No ha de pensarse por lo dicho, que la filosofía sea una reflexión de segundo orden con respecto al arte.

Recuérdese que la filosofía actúa por sus propios medios y tiene los conceptos de primera mano. El concepto del que habla la estética es más suyo que de las artes. Sin embargo, la sensación, los devenires no humanos, los paisajes de antes del hombre, no se encontrarán jamás en la filosofía, sino en el arte, en la sensación.

<sup>124</sup> “Todo lo que procede del espíritu es superior a lo que existe en la Naturaleza. [...] Sólo es bello aquello que encuentra su expresión en el arte, en tanto sea creación del espíritu; lo bello natural no merece este

natural bello sólo es por el arte, por el ojo humano, que ha creado lo bello (y la naturaleza). En esta medida, la naturaleza depende del arte para ser concebida, ya no como sensibilidad, sino por la sensibilidad. Es una sensibilidad humana la que la hace bella.

En el caso de Deleuze y Guattari, primero, lo bello no es una categoría a la que los autores acudan para dar cuenta del arte, los conceptos centrales de su concepción, serán los de composición, conservación, perceptos y afectos.

Segundo, la naturaleza no es algo que dependa de lo humano, de la sensibilidad como percepción o afección; lo que otros pensamientos considerarían lo natural, por oposición a lo humano, no tiene porqué ser significado para volverse estético.

Lo anterior señala en dos sentidos. El primero de ellos es que, desde el punto de vista del arte, es decir en el plano del arte, y la realidad que éste conforma, no hay una distinción entre la naturaleza y lo humano, pues lo real se constituye a partir de la sensación, y la sensación no es sino variedad: “la vibración contraída que se ha vuelto calidad, variedad”.<sup>125</sup> De modo que, desde el punto de vista de la sensación, lo natural y lo humano no presentan diferencia.

La distinción entre lo natural y lo humano, por tanto, no es pertinente aquí. De hecho, los autores consideran la naturaleza sólo en el plano de la ciencia, como “caos referido”.<sup>126</sup>

En segundo lugar, dado que no es el caso distinguir la naturaleza de lo humano, la consecuente continuidad de la sensación hace posible que los elementos del arte, perceptos y afectos, tomen formas inesperadas; y que el arte se defina justamente, como el devenir no humano del hombre (devenir-animal, devenir-planta), en el paisaje de antes del hombre. Se llega así al segundo tema, el hombre.

El problema del sujeto, al que se enfrentan tantas filosofías del siglo XX, toma aquí una dirección distinta. Ya no se trata de buscar la forma (o incluso ver en el arte la forma) en que el hombre puede ser pensado sin acudir a la subjetividad.

Deleuze y Guattari van un paso más atrás, antes de que la determinación misma de lo humano haya sido consolidada, antes del momento de las individualidades y los

---

nombre más que en la medida en que está relacionado con el espíritu.” (G.W.F., Hegel, *Introducción a la estética*, p. 11)

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 213

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 207

universales. Es ahí a donde ya se había llegado con la imagen-movimiento, al momento previo al lenguaje<sup>127</sup> y a la percepción natural, al momento del caos, donde lo animal y lo humano, no son formas definidas, y presentan, incluso, zonas de indiscernibilidad.

La sensación compuesta, surge de este lugar caótico, de modo que no hay porqué partir siquiera de lo humano cuando se trata de dar cuenta del arte en tanto que forma de pensamiento.

De ello se sigue que el problema del sujeto no necesita ser planteado para poder entonces construir una estética que se libre de su domino, y permita pensar lo humano de otra manera.

Lo que ha de replantearse es el punto de partida. El sujeto mismo, como problema, mienta ya la supremacía de lo humano, de sus percepciones y concepciones, en la construcción de la realidad de lo estético.

El arte como forma de pensamiento no ha sido determinado desde la sensibilidad humana, la realidad de lo estético no se construyó a partir de la percepción humana. Por tanto, no se ha de cuidar la forma en que se determina la relación del arte con el hombre, para establecer con él relaciones que vayan más allá del esquema sujeto-objeto.

Para decirlo de una vez, lo humano no tiene lugar en el arte como sensación. Y el problema del sujeto no necesita resolverse porque no ha sido planteado.

Pensar el arte como sensación en sí misma, es decir, sensación que se conserva, acaba con la posibilidad de la percepción y la afección, relaciones humanas con la sensación, formas humanas de determinar la sensación.

El plano del arte es Sensación, y su implicación es que la Sensación, como inmanencia, no ha de ser atribuida a ninguna entidad, sino que todo aquello que entre en el plano, será por esto mismo, sensación.

La forma relacional de la sensación no es posible, pues todo es Sensación. Se trata de la sensación por sí misma, y quien lo plantea de éste modo es la filosofía.

Lo que en otro pensamiento pudo constituir lo humano es, en este caso, nada más que sensación, devenir-no humano.

### **3. La percepción**

---

<sup>127</sup> En *La imagen-tiempo*, dice Deleuze que la imagen-movimiento “[...] aun con sus elementos verbales, no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente.” (p.49)

Se dijo desde el inicio de este capítulo, que aunque las ideas estéticas de *¿Qué es la filosofía?* se centrarían en el arte, ello tendría profundas consecuencias para la percepción. Y esto lo que ha sucedido.

Una vez que se ha visto el cambio radical en el concepto de “arte” puede entenderse que la percepción que con éste iba involucrada o implicada, ha sido trastocada.

El arte en tanto que Sensación, no hace sino negar toda percepción, pues, la Sensación se constituye de perceptos y de afectos. Seres en sí mismos, que no deben su realidad a nada más allá de ellos mismos.

El trabajo de la sensación, es decir, la composición, es la que logra dar estos perceptos y afectos, *sensibila pura*.

Contrario a lo que el pensamiento que considera al arte como percepción originaria o *Urdoxa*, podría suponer, el arte para Deleuze y Guattari no funda una nueva percepción, en el sentido de una forma nueva de relacionarse lo humano con un mundo (o lo humano con lo humano), a través de la sensibilidad.

Lo que el arte hace es romper con toda relación, en tanto que, en su plano, todo se vuelve Sensación, y ni siquiera las constituciones individuales que posibilitan la percepción en tanto que relación, pueden darse.

Los seres de sensación son todo lo que hay en el arte. Si se quisiera considerar eso mismo partiendo de la percepción, tendría que decirse que por el arte, el esquema de la percepción, que relaciona dos individualidades, mueve todos sus lugares, modifica por completo su figura, de modo que aquello que era la mediación entre lo percibido y lo percibiente, la sensación, es ahora la entidad misma, el ser mismo, que toma a estos dos como parte de su composición, y se constituye como Sensación.

Lo relacional ha abarcado todo, de modo que ya no es necesario postular relaciones individuales. Lo que antes mediaba lo ha inundado todo, es por eso que “el paisaje *ve*”.<sup>128</sup>

La sensibilidad, encerrada en las percepciones, es liberada por el arte.

Es claro que no se habla ya de percepciones humana, mucho menos de la percepción natural. Pero ello no significa que los perceptos y afectos hayan de sustituir a las percepciones, como si se tratara de dos generaciones de una misma ilusión. Es esto justamente lo que afirmaría un pensamiento que considerara al arte como *Urdoxa*.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 170

Ni la finalidad ni el valor del arte ha de buscarse más allá del ser de sensación, del arte mismo, como si se le pidiera a la sensación que se sometiera a la ley de la causalidad, para poder medir su ser por sus efectos.

La victoria del arte, a la manera de la “victoria de una revolución es inmanente, y consiste en los nuevos lazos que instaure entre los hombre, aun cuando éstos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división, a la traición”.<sup>129</sup>

En el caso del arte, no son por supuesto, nuevos lazos los que instaure, sino nuevos seres de sensación, los que crea: variedades.

Hay otra dimensión de la percepción, o de la crítica a ella, en todo caso, que se busca destacar aquí.

Puede afirmarse, según lo expuesto hasta ahora, que la posibilidad de concebir a la sensación como Sensación, esto es, como ser en sí mismo, se ha debido a la estructura liberadora de la imagen-movimiento.

La imagen-movimiento se ha alzado por medio de la crítica a la escisión entre el movimiento y la imagen, y constituye, a su vez, una crítica a la percepción natural a partir de la afirmación de que ésta reproduce el esquema que reconstruye el movimiento a partir de cortes inmóviles. Es por ello que Deleuze le critica a la fenomenología el tomar a esta percepción como modelo.

En *La imagen-movimiento*, puede verse de qué manera el movimiento se libera de la percepción humana, entendida como percepción natural.

Por otra parte, se argumentó en su momento que el concepto de concepto comparte la constitución de la imagen-movimiento, que permite llevar a cabo la explicación de la filosofía y sus especificidades en los términos que los autores la llevan a cabo.

Además, se explicó en esta misma sección que las ideas estéticas aquí expuestas, por tratarse de conceptos filosóficos, no pueden sino constituirse como tales, con la estructura que la imagen-movimiento ha permitido entender.

De este modo, y si seguimos estos tres momentos, que corresponden a los tres capítulos de este trabajo, puede sostenerse que la construcción del arte que los autores llevan a cabo, es también una posibilidad teórica abierta por la constitución de la imagen-movimiento, y lo es en el siguiente sentido.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 179



Los perceptos y afectos pueden constituirse, en efecto, solamente cuando la percepción natural como modelo de pensamiento y de percepción, ha sido descartada.

Si la imagen-movimiento mostraba la liberación del movimiento, y su propagación ilimitada en el plano de inmanencia, el arte, como Sensación, muestra la otra cara de esta crítica: la liberación de la imagen, su propagación en todo el plano de composición, que no deja de ser inmanente.

Si la imagen pensada por estéticas que se insertan en el régimen de la imagen intermediaria, permanecía condicionada por la referencia, con el pensamiento estético de la imagen-movimiento, se piensa la imagen por sí misma, esto es la Sensación.

Así, esta investigación llega a la afirmación de que la imagen-movimiento encuentra una explicación más en el desarrollo de la Sensación, como concepto estético; por cuanto la Sensación asume la constitución de la imagen-movimiento -que es la misma que la del concepto- pero entendiéndola esta vez, desde el problema de la imagen.

De este modo, puede decirse que con las ideas estéticas de *¿Qué es la filosofía?*, se explican por el pensamiento de lo real que la imagen-movimiento sostiene.

La Sensación, el plano de composición, los preceptos y afectos, son un caso del pensamiento filosófico que intenta ser fiel al plano de inmanencia, que trata de no perderse en las ilusiones del pensamiento.

## Conclusión

Esta investigación ha intentado plantear la posibilidad de una estética que no dependa del régimen de la imagen intermediaria.

El primer capítulo ha permitido establecer cuál es el concepto que permite hacer dicho planteamiento: la imagen-movimiento.

La justificación de que sea la imagen y no otro concepto el que abra la puerta para las ideas estéticas es triple.

En primer lugar, está la evidente importancia que tiene para las categorías estéticas el concepto de imagen. La representación, la mimesis y la mediación, son conceptos que dependen de la concepción de la imagen, según se ha intentado mostrar en este trabajo. De ahí que la imagen no sea para la estética un concepto entre otros, sino un termómetro de sus propias estructuras.

En segundo lugar, está el momento límite que estas estructuras y, por ende, la concepción de imagen que las sostiene, han alcanzado en las estéticas del siglo XX.

Aquí se ha considerado, si bien no a detalle por no ser ese el propósito de este trabajo, el pensamiento estético heredero de la fenomenología: Heidegger y Gadamer.

En estos pensamientos, sin querer hacer una revisión sumaria de ellos, puede notarse el modo en que se radicaliza la vena representacional de la estética, estirando hasta sus últimas consecuencias los conceptos de representación y de mediación, mas sin desprenderse de ellos. La herencia de la fenomenología puede verse en las estructuras que se mantienen, en la necesidad de la mediación. Sin embargo, los conceptos están a un paso de reventar, de volverse otros, al llevar a cabo el intento de mantenerse y dar cuenta de estructuras a las que difícilmente explican.

El concepto de imagen es en este caso fundamental, y cuando se revela en tanto que imagen intermediaria, delata las estructuras trascendentes del pensamiento, y explica a qué se debe que un pensamiento esforzado en pesar desde la inmanencia, caiga en estructuras y relaciones difíciles de explicar, o en todo caso inexplicables (esto es, en universales). Es en este límite donde se comprende la prioridad que esta investigación ha dado a la imagen como concepto cuya crítica es necesaria para explicar la estética.

En tercer lugar, está la justificación que viene del propio pensamiento del autor.

La imagen, al ser criticada por Deleuze en el contexto del cine, permite pensar el plano de inmanencia por la identidad de la luz y la materia. Las imágenes-movimiento son las entidades que revelan esta identidad, esta no diferenciación.

Este planteamiento, se presenta como una vía entre el idealismo y el materialismo, y conlleva e incluso se desarrolla a partir de, un cambio radical en la concepción de la percepción.

Podría incluso afirmarse que la imagen-movimiento llega por la vía de la percepción a la inmanencia, pues si bien el problema tratado en el contexto de su creación es la mala reconstrucción del movimiento, la percepción natural resulta el lugar más seguro en el que dicha reconstrucción puede atrincherarse, pues se presenta en última instancia como algo dado, como algo más allá de todo constructo y por tanto, como un punto neutro del cual partir para una reconstrucción de lo real; es esta concepción de la percepción natural la que Gilles Deleuze criticará a la fenomenología.

La imagen-movimiento no es ajena a la percepción, se plantea con respecto a ésta. Pero si la imagen (intermediaria) era la expresión de la percepción natural, la imagen-movimiento lo es de una percepción no humana.

Aquello que la imagen-movimiento deja pensar, es aquello que comparte su misma constitución (la Relación, el movimiento liberado), y se hacen posibles tan sólo por un pensamiento congruente con la inmanencia; por esto mismo se plantean como entidades de un plano de inmanencia siendo el plano y éstas pertenecientes uno a otro sin llegar nunca, so pena de caer en la ilusión, a identificarse.

Es así como la imagen, en su carácter de imagen-movimiento, llega, a través de la crítica a la percepción, a la inmanencia.

En el pensamiento de deleuziano puede encontrarse, seguramente, otra construcción que llegue igualmente al plano de inmanencia, sin embargo, el que la imagen abre, es el más propicio para el pensar estético, si se toman en cuenta las dos primeras razones ofrecidas en favor de la imagen como concepto central de este trabajo.

La crítica a la imagen que Gilles Deleuze lleva a cabo, hace de ésta una entidad por sí misma, que no necesita de nada más allá de ella para ser real, y al mismo tiempo hace que la realidad donde estas imágenes se encuentran, sea un plano de inmanencia, de ahí que la construcción de la imagen-movimiento y el plano se planteé de manera simultánea,

poniendo de manifiesto que, por la vía de la percepción, la inmanencia sólo es sostenible cuando se niega la percepción natural. Es por ello que la imagen-movimiento conlleva un compromiso ontológico, a saber, un compromiso con la inmanencia, que espera haberse planteado suficientemente en el segundo capítulo de este trabajo.

Este compromiso, que bien pudo ser rastreado a través de otro concepto deleuziano, como ya se dijo, se desarrolla en esta investigación a través de la imagen-movimiento, y se muestra claramente al llegar a la concepción del pensamiento filosófico como creador de conceptos e instaurador del plano de inmanencia.

Así pues, la imagen es criticada en primera instancia, por el estudio que del cine hace Deleuze, para otorgarle realidad, para hacer de ella una imagen real.

Dicha crítica tiene para este trabajo, la importante implicación de una percepción no natural, es decir, de una percepción que, contrario a la percepción natural aunque con la misma realidad que ésta, no conduce, debido a una mala reconstrucción del movimiento, a introducir elementos abstractos que fácilmente llevan la trascendencia.

De modo que, en el primer capítulo de esta investigación, se tienen ganadas dos caras de un mismo planteamiento, ambas relevantes para el pensamiento estético: la imagen-movimiento y la percepción no natural.

Percepción e imagen, conceptos constitutivos de la estética han sido criticados *hasta volverse contra sí mismos*, como dirían Deleuze y Guattari. Se han reconstruidos hasta hacer de ellos conceptos en un plano de inmanencia, ya no universales, ni entidades intermedias (intermediarias).

Sin duda, ello obliga a pensar en las estructuras que la imagen (intermediaria) y la percepción natural mantenían, pues si han tenido que ser criticadas para llegar a la inmanencia, es ineludible el hecho de que la trascendencia lograba colarse a través de ellas. Esto constituye una crítica para el pensar estético, una exigencia para la estética en tanto que pensamiento filosófico. No se trata tan sólo de su relevancia con respecto a otras disciplinas, por así llamarlo (la epistemología, por ejemplo), tampoco de la adopción de esquemas de pensamiento venidos de la ciencia. La crítica a la imagen interpela a la estética en tanto que creadora de conceptos, su especificidad como pensamiento filosófico.

Lo que se muestra es la necesidad de un pensamiento estético que permanezca en la inmanencia, la misma exigencia que se presenta para todo pensar filosófico.

Es por ello que, una vez estudiados y criticados dos conceptos clave para la estética (que además, cabe mencionar, se presentan según se dijo un poco antes, como conceptos límite, últimas trincheras del pensamiento trascendente), lo que resulta imperativo es investigar de qué manera es posible que el pensamiento, en este caso, el pensamiento estético, permanezca en la inmanencia.

El segundo capítulo es el que permite indagar en el compromiso ontológico que se le pide al pensamiento estético en tanto que pensar filosófico.

Y lo que se encuentra en este capítulo es que la estructura que se ha abordado desde la imagen, aparece de nueva cuenta en la concepción de la filosofía que Deleuze, junto con Guattari, ofrece en *¿Qué es la filosofía?*

Como dice Badiou, Deleuze llega “a producciones conceptuales que yo no dudaría en declarar monótonas, a un régimen muy particular de la insistencia o de la reanudación casi infinita de una estrecha batería de conceptos, y también a la virtuosa variación de nombres, mientras lo pensado tras esta variación permanece esencialmente idéntico”.<sup>130</sup>

Es por eso que la imagen-movimiento y el concepto, así como sus respectivos planos de inmanencia, presentan una conformidad que es difícil dejar de ver.

De modo que el concepto y la imagen-movimiento comparten la misma constitución, el mismo compromiso con la inmanencia, expresados en modos diferentes: multiplicidad de una misma estructura.

Y es por esto mismo, que en esta investigación pudo trazarse un camino que empieza en la imagen intermediaria, pasa por su crítica, que termina haciendo de la imagen, la imagen-movimiento, y retoma esta misma estructura para desembocar en el concepto.

El tema de esta investigación se ubica ahora (segundo capítulo) en el concepto de concepto. La imagen ha llegado a ser el concepto sin que ello constituya ninguna merma para el interés estético de este trabajo. Pues, debe considerarse que la estética es pensamiento filosófico y no arte, aunque hable de él. La imagen bien puede ser del interés del arte y abordarla éste con sus propios medios; pero para la estética sólo es asequible el concepto de imagen, y tan importante es éste como el concepto de concepto, pues la estética se hace con conceptos.

No debe creerse por ello, que la imagen del arte es más directa más genuina o más

---

<sup>130</sup> Alain Badiou, *Deleuze. El clamor del Ser*, Trad. Dardo Scavino, Argentina, Manantial, 2002. p. 30

originaria que el concepto de imagen. Ambos son tan reales y tan poco dependientes uno del otro como la filosofía y el arte entre sí. Sin embargo, no ha de caerse en la confusión de pensar que la estética se refiere a algo, por ejemplo a cierto tipo de arte, o a la propia imagen. Y sobre esta confusión afirmar todavía que, por hablar de esto que le interesa, ha creado los conceptos suficientes para pensarlo.

Esto constituiría por un lado, una confusión con respecto a la junción en la que según Deleuze y Guattari, se encuentran los tres pensamientos, filosofía, ciencia y arte, en el cerebro, no subjetivizado ni objetivizado, sino justamente en tanto que junción de estos tres pensamientos.

En el cerebro, los tres pueden resonar unos en otros, pues no se encuentran aislados. Pero no establecerán nunca relaciones de referencia, pues ello implicaría la prioridad de uno de los planos con respecto a los otros dos.

No obstante, los tres, desde sus propios medios, pueden tener construcciones resonantes.

Tomando esto en cuenta, puede pensarse cuál es la posición de la estética con respecto al arte.

En primer lugar, la estética nunca piensa una manifestación, concepción o corriente artística sin construir el concepto de ella.

El arte es el trabajo de la sensación, ésta es su medio, y no da sino variedades de sensaciones, nunca conceptos, de modo que si se considera alguno con respecto al arte, no ha de dudarse en decir que es obra de la estética y no del arte.

Es por esto mismo que a la estética le concierne la realidad del concepto, su modo de ser, en igual medida o incluso más que el concepto de arte, pues no ha de olvidarse que, si bien las resonancias con el arte constituyen a la estética no deja por ello de ser pensamiento filosófico.

En segundo lugar, el que la estética tome por tema o motivo, por así decirlo, una manifestación artística determinada, es decir, el que haya una resonancia específica, no quiere decir que adquiera por ello las variedades, o los atributos, que la sensación ha construido, pues la estética no es referente, aunque aparentemente se refiera al arte.

Es esto lo que ha querido decirse cuando, unas líneas arriba, se ponía que la estética no trabaja sino con los conceptos que ella misma ha creado, y sobre el plano que ha instaurado.

En este sentido, el que la estética hable constantemente de cierto arte, no quiere decir que

sus conceptos sean propios de dicho arte.

Se quiere llamar la atención sobre este punto: antes que su cercanía con el arte, la estética es pensamiento conceptual, y no importa cuánto se acerque a un arte antimoderno (y en este sentido, no trascendente)<sup>131</sup> ello no la hace menos un pensamiento de trascendencia si no modifica las estructuras que la mantiene como tal.

Y aquí viene a colación la exposición de las ilusiones del pensamiento que hacen Deleuze y Guattari. Pues la estética se enfrenta no ya a los problemas propios del arte, sino a los problemas de la filosofía. Es por ello que está en la construcción de sus conceptos el que sea o no un pensamiento inmanente, y son ellos mismos los que han de dar consistencia al acontecimiento, mantener su velocidad, y pensar la inmanencia como plano para no caer en las ilusiones de la filosofía.

Así pues, la creación del pensamiento estético no ha de esforzarse en dar a la estética un lugar privilegiado con respecto a la epistemología, por ejemplo, y pensar que por este sólo hecho, se ha ejecutado una crítica a la modernidad y a su subjetividad. Las estructuras de trascendencia que son lo que, en última instancia, una crítica tal se propondría modificar, bien pueden sobrevivir a dicho esfuerzo.

Pues el problema no es aquí el del lugar que se otorga a las disciplinas o a las ideas, es decir, la repartición que de ellas se hace. Sucede lo mismo si se prioriza una relación con respecto a otra (por ejemplo, la del interprete y la obra con respecto a la del sujeto y el objeto) pues a fin de cuentas sigue respondiendo a una esquema de distancia, de trascendencia, por cuanto los conceptos han sido contruidos de la misma forma, y mantienen la misma ilusión.

De modo que el problema de la estética en su afán por ser inmanente, no encuentra su solución planteando temas, posiciones o relaciones distintas, sino en la crítica radical del pensamiento filosófico, en la forma misma de concebir a la filosofía y sus problemas.

La estética no constituye una solución para el problema de la filosofía trascendente, a la inversa, un pensamiento filosófico de inmanencia ha de proponer y permitir una estética de acuerdo con él.

Es por ello que era necesario, para el planteamiento de las ideas estéticas que este trabajo se

---

<sup>131</sup> Aquí cabe recordar lo dicho por Deleuze y Guattari con respecto al aspecto trascendente del arte, según el tratamiento del material.

propone, la exposición de la concepción del pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari. Pues el problema de la estética es el problema de la filosofía: el concepto y el plano de inmanencia, y no el del arte, el trabajo de composición que logre que una sensación se sostenga en pie.

Las ideas estéticas que en este trabajo se han intentado exponer, dependen de la concepción del pensamiento filosófico en tanto que creador de conceptos, y esto mismo como especificidad de la filosofía. Y al mismo tiempo, estas ideas estéticas no pueden ser sino consecuentes con el compromiso ontológico que dicha concepción expresa.

De ahí que las ideas estéticas hayan de ser pensadas como conceptos en un plano de inmanencia, es decir, como acontecimientos consistentes.

En el tercer capítulo de esta investigación se ha dicho de qué manera las ideas estéticas expuestas son congruentes con la construcción del pensamiento filosófico que se ha llevado a cabo, en tanto que instauran un plano de inmanencia y crean conceptos que no se confunden con éste.

El hecho de que las ideas estéticas expuestas no recurran a la imagen para ser explicadas, señala una crítica a la estructura que dicho concepto, erigido como universal, sostenía; es decir, que dichas ideas se plantean fuera del régimen de la imagen intermediaria, y son construidas a través de la posibilidad de pensar una imagen-movimiento, entendida como imagen en sí misma, como imagen inmanente, pues ésta y no otra, es la estructura del concepto.

El camino que ha seguido la imagen en este trabajo, quedará suficientemente determinado si se lo entiende de la siguiente manera:

La imagen, considerada como el intermedio entre dos entidades existentes, como la distancia entre éstas dos (distancia irreductible sin importar cuánto se acerquen estas dos entidades), la imposibilidad de considerar esas dos entidades juntas, la estructura de la relación al fin, que no es sino el régimen de la imagen intermediaria, se plantea como el problema del pensamiento filosófico que busca, a través del arte, y por lo tanto con el pensamiento estético, alzarse como pensamiento inmanente. El problema de la imagen, no es sino el problema de la inmanencia y la trascendencia en el pensamiento, visto con interés estético.

La imagen es considerada desde el desarrollo que del problema hace Deleuze en *La*



*imagen-movimiento*. Es a través del problema del movimiento, que se logra modificar por completo la noción de imagen, haciendo de ella un concepto de inmanencia.

La imagen, que se planteaba como el concepto límite de la estética por conservar una estructura que introduce la trascendencia, por ser a fin de cuentas un universal, en tanto que aquello inexplicado que lo explica todo, es ahora un concepto, que como otros, puebla un plano de inmanencia, y que para poder ser tal ha sido criticado hasta llegar a ser imagen-movimiento.

El arte no podrá ya ser visto como aquel lugar privilegiado en donde el pensamiento alcanza su fundamentación; el arte, como lugar de la imagen, ya no podrá ser el escondite de la trascendencia, pues el concepto de imagen no es ya un universal, y no reintroduce, por ello, la trascendencia en el pensamiento.

Al tiempo que la imagen llega a ser concepto, el concepto llega por decirlo así, a ser imagen. Y la imagen se vuelve, de este modo, un termómetro del compromiso ontológico del pensamiento filosófico, pues ella delata la constitución del concepto.

Claro está que el concepto es imagen en tanto que imagen-movimiento, es decir, imagen inmanente, y en el mismo sentido, la imagen se ha podido hacer concepto, en la acepción deleuziana del término, como pobladora de un plano de inmanencia.

Es así como puede decirse que la estética, a la que se había despojado de la imagen en un principio para considerar dicha noción a detalle, y por pensar que, si la estética quería ser inmanente tendría que rechazar una noción tal por introducir la trascendencia, recupera la imagen como imagen-movimiento a través del concepto.

La imagen como imagen intermediaria ya no tiene cabida en la estética como pensamiento filosófico comprometido con la inmanencia; sin embargo, la crítica al pensamiento trascendente cuya cara estética, según el planteamiento de esta investigación, se ubica en la imagen, retribuye esta pérdida a la estética recordándole su condición de pensamiento filosófico, y dándole en esta medida, la especificidad del concepto, imagen inmanente.

## Bibliografía

### Obras de Gilles Deleuze

DELEUZE, Gilles

\_\_\_\_\_ *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Trad. de Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1984. 318 pp. (Colección Comunicación 16 Cine)

\_\_\_\_\_ *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Trad. de Irene Agoff. Barcelona, 1986. 391 pp. (Colección Comunicación 26 Cine)

DELUZE, Gilles y GUATTARI Felix,

\_\_\_\_\_ *¿Qué es la filosofía?* 7ª edición, Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2005. (Colección Argumentos)

\_\_\_\_\_ *Rizoma*, Trad. C. Casillas y V. Navarro, México, Ediciones Coyoacán, 1994.

### Obras consultadas de otros autores

BADIOU, Alain, *Deleuze. El clamor del Ser.* 1ª edición, Trad. de Dardo Scavino, Buenos Aires, Manantial, 2002.

BERGSON, Henri

\_\_\_\_\_ *La evolución creadora.* Trad. de María Luisa Péres Torres, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

\_\_\_\_\_ *Introducción a la metafísica.* 1ª edición, Trad. de Manuel García Morente, México, Porrúa, 2004. (Colección "Sepan cuantos... 491)

BOZAL, Valeriano ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de medusa, 1999. t. II

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello.* Introd. de Rafael Argullol, trad. de Antonio Gómez Ramos. Barcelona, Paidós, 1991. (Colección pensamiento contemporáneo 15)

GONZÁLEZ, María Antonia, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer.* México, Herder, 2005.

HUSSERL, Edmund, *Meditaciones cartesianas.* Introd. y trad. de Mario A. Presas, Madrid,

Tecnos, 1986

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*. Prol. y trad. de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

PLATÓN, *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. 1ª edición. Trad., introd. y notas por Ma. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero, Madrid, Gredos, Madrid, 1988. 617 pp. (Biblioteca Clásica Gredos, 117)