



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**“FOTOGRAFÍA COMO SIMULACRO Y  
ACONTECIMIENTO. REVISIÓN DE LA CRÍTICA DE  
DELEUZE A LA FOTOGRAFÍA”**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN FILOSOFÍA**

**P R E S E N T A :**

**MARTHA CECILIA CALDERÓN PICHARDO**

**ASESOR:  
DR. EDUARDO SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO**



**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2021**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación fue realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IG400718, “Medio y especie: ecología y evolución desde la filosofía natural”, a cargo de la Dra. María Antonia González Valerio. Asimismo, aprovecho para agradecer al Dr. Sebastián Lomelí Bravo quien estuvo dirigiendo la tesis y apoyándome en todo el desarrollo de esta investigación.

Fuera del ámbito académico, quiero agradecer especialmente a mis padres y a mi hermana por su apoyo incondicional a lo largo de mis estudios. También doy gracias a Elías Ahedo por impulsarme en cada momento a ser mejor.

# CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>3</b>
<b>1. CONCEPTOS FUNDAMENTALES.....</b>	<b>11</b>
1.1. SIMULACRO .....	12
1.2. ACONTECIMIENTO .....	25
1.3. SENTIDO .....	33
<b>2. TEORÍA DE LA IMAGEN EN DELEUZE-TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN DE BERGSON .....</b>	<b>44</b>
2.1. CONTEXTO DEL PROBLEMA .....	46
2.2. IMAGEN-MOVIMIENTO.....	55
2.3. IMAGEN-TIEMPO .....	61
2.3.1. <i>Memoria y percepción</i> .....	61
2.3.2. <i>Recuerdo puro, imagen-memoria e imagen-tiempo</i> .....	64
2.3.3. <i>Potencia de lo falso</i> .....	69
<b>3. CRÍTICA A LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.....</b>	<b>72</b>
3.1 OTROS JUICIOS SOBRE IMÁGENES .....	73
3.1.1 <i>Imagen cinematográfica</i> .....	73
3.1.2 <i>Imagen pictórica</i> .....	80
3.2. IMAGEN FOTOGRÁFICA.....	93
3.2.1 <i>Sobre el cliché</i> .....	95
3.2.2 <i>Sobre figuración o representación</i> .....	98
3.2.3 <i>Sobre la verdad</i> .....	103
3.2.4 <i>Sobre el calco o reproducción</i> .....	108
3.2.5 <i>Sobre el movimiento</i> .....	113
3.2.6 <i>Sobre imagen</i> .....	120
3.2.7 <i>Sobre el tiempo</i> .....	122
3.2.8 <i>Sobre simulacro, acontecimiento y sentido</i> .....	126
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>135</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>151</b>

## INTRODUCCIÓN

¿Qué significa la crítica en contra de la fotografía de Deleuze? A partir de los estudios sobre las imágenes pictórica y cinematográfica, el autor francés hace comentarios peyorativos aislados sobre la fotografía sin una explicación amplia de la razón de su desprecio. Pareciera que, para el autor, el tema mismo no merece un espacio de reflexión propio o que la crítica es evidente y transparente para todos, sin embargo, no lo es.

En principio, podríamos considerar que los términos “en contra” o “peyorativo” son disonantes con la filosofía afirmativa de Deleuze que no niega, ni se opone de nada; sin embargo, aunque de fondo su postura es considerar que la fotografía tiene muchos elementos figurativos (*chichés*) que no se pueden borrar o transformar, la consecuencia apunta a considerarla desprovista de potencia creativa. Estas estimaciones y desplazamientos señalados por el autor francés, si bien, no buscan dar juicios de valor, fácilmente pueden tomarse como evaluaciones críticas negativas a la fotografía.

Los libros principales donde se encuentran los comentarios sobre fotografía son *Rizoma* (introducción, 1976), *Lógica de la sensación* (1981), *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1983) e *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985). Estos textos se encuentran en un punto intermedio en su trayectoria filosófica donde ya ha hecho estudios sobre filósofos como Nietzsche, Kant, Bergson, Spinoza y sobre empirismo. Si el primer acercamiento a Deleuze es a partir de sus libros sobre estética se corre el riesgo de sólo comprender el rechazo dentro del contexto del análisis de imágenes desde un primer nivel de comprensión semiótico y no llegar al nivel de comprensión filosófica que incluye muchos

elementos expuestos en sus publicaciones previas. En todos los casos donde Deleuze reflexiona sobre las imágenes advierte que su objetivo no es hacer una crítica de arte, no pretende evaluar obras, artistas o momentos históricos, sino preguntarse sobre el pensamiento que corresponde a la pintura o cine, cuáles son los conceptos que expresan su comportamiento y cómo podemos hacer filosofía desde ahí, desde el análisis de pinturas y filmes. Es por esta razón que constantemente hace referencia a la condición material de las obras, hace análisis semióticos de algunos ejemplos y después comienza a recuperar o crear conceptos que les sean propios y construye desde ahí análisis que van más allá del análisis disciplinar inicial.

El riesgo que comento está en que el vínculo de los conceptos y la reflexión dentro de un marco más amplio de su pensamiento está sólo sugerido asumiendo que el lector conoce más sobre su trabajo y propuesta filosófica; sin embargo, si esto no es el caso, fácilmente el lector se puede quedar con el primer nivel de comprensión sin lograr los propósitos filosóficos del filósofo francés. No hay que olvidar que una lectura más apropiada de sus ideas debe hacerse siendo consciente de la organización y estructura desde la cual escribe, es decir, de forma rizomática; en consecuencia, abordar el problema sólo desde el texto en el que se exponen los comentarios no permite tener una visión completa de la pregunta, objetivos y respuesta que dan origen al planteamiento del autor.

Si bien, se hará evidente que las declaraciones de Deleuze hacia la fotografía no están fundamentadas en un estudio de fotografía, el objetivo del presente trabajo está en hacer explícita la crítica, primero dentro de su contexto inmediato que es el análisis de la imagen pictórica y cinematográfica, para después relacionarlo con su teoría de la imagen y con conceptos de *Lógica del sentido* que he propuesto como fundamentales para comprender las objeciones.

Pensar la fotografía desde estos conceptos tiene que ver con recuperar la fotografía en un enfoque más amplio, analizando la posibilidad de relacionarla con la interiorización de la diferencia y el simulacro que a su vez se vuelve acontecimiento y sentido. Si bien el objetivo de esta tesis no es defender ni negar el carácter artístico de la fotografía, será necesario partir de las discusiones sobre el cine y la pintura en sentido artístico puesto que de ellas derivan los comentarios a la fotografía. Puesto que el propósito es explicativo dentro de los propios términos del autor, los libros que usaré para desarrollar la crítica son primordialmente las fuentes primarias donde aparecen los fragmentos y las principales influencias en su pensamiento o referencias bibliográficas que el propio filósofo francés menciona para argumentar o explicar algunos conceptos. Cabe destacar que en la profundización de sus declaraciones no abordaré el análisis semiótico que el autor hace sobre diferentes obras y momentos históricos de la pintura y cine.

Ahora bien, más allá de la dificultad de entender los comentarios sólo haciendo referencia a los textos inmediatos donde se exponen, el presente trabajo también responde a una escasez en los estudios sobre la imagen fotográfica en Deleuze. Ya he mencionado que el autor no le dedica espacio al análisis específico de la fotografía, pero tampoco he encontrado estudios de otros autores sobre el problema fotográfico en Deleuze, la mayoría toman el análisis estético del autor y lo aplican a la fotografía como si su metodología pudiera usarse como modelo o como si el supuesto del estatuto artístico de la fotografía en la actualidad no requiriera una mayor explicación. En ambos casos se estaría cayendo en contradicción con el pensamiento deleuziano. Considero que no hay nada más contrario a sus pretensiones que pensar con modelos o ignorar el problema fotográfico que para él representa lo opuesto a lo que quiere defender.

Tanto la ausencia de explicación del autor sobre sus comentarios, como de estudios y menciones pormenorizadas, hecha por otros autores, de la problemática fotográfica en Deleuze, hace evidente que hace falta un análisis más detallado de la fotografía en términos históricos, semióticos y filosóficos, para lo cual considero necesario primero exponer de forma más clara y sistemática la crítica inicial. Se requiere un estudio más detallado de la historia de la fotografía en términos de historia del arte y de las condiciones sociales y culturales que le dieron origen. La presente tesis busca hacer un primer acercamiento a las necesidades de exponer de forma más clara y sistemática la crítica inicial, además de dejar abierta la posibilidad de plantear preguntas acerca de la postura de Deleuze y de las posibilidades para desarrollar futuros estudios sobre la fotografía, incluso se podrían aplicar a la fotografía algunas preguntas que el propio filósofo francés le hizo a la imagen pictórica y cinematográfica. Asimismo, la explicitación de las declaraciones en contra de la fotografía también nos podría dejar preguntas abiertas sobre la naturaleza de la imagen en general.

Es necesario un examen más específico que permita preguntarnos sobre las formas en que se puede manifestar la diferencia en la fotografía, cómo transmite la sensación, si es posible una inversión del pensamiento o la posibilidad de pensar desde otro lugar, así como, la relación entre la potencia de lo falso y la foto. Es decir, analizar cómo la fotografía puede aportar a la filosofía, qué conceptos pueden surgir al tener a la fotografía como origen de la reflexión, como eje en el desarrollo de la argumentación y como objeto de estudio. En otras palabras, pensar desde la fotografía.

Considero que vale la pena retomar la teoría de la imagen de Deleuze y su metodología de análisis de imágenes porque su flexibilidad podría dar cuenta de los cambios de la imagen en la actualidad desde un enfoque que las analiza no como texto, sino tratando de entender su propia lógica interna.



El estudio de las imágenes sigue siendo discutido dada su creciente importancia, uso y presencia actual; estas han ganado terreno en múltiples ámbitos y han superado las fronteras disciplinares en las que se insertan. Tienen el potencial de afectar el desarrollo cultural e impactar directamente en la sociedad. Investigar sobre cómo opera la imagen, qué comunica, qué implicaciones y funciones tiene, es establecer preguntas en torno a la manera en que estamos desarrollando nuevas formas de producción de imágenes que se encuentra en el cruce de muchas disciplinas.

El debate sobre la naturaleza de las imágenes no está resuelto. Por ejemplo, el llamado Giro Pictórico establece que las imágenes y la problematización de ellas no debe estar reducida a las representaciones gráficas, figurativas o diagramáticas; también deben tomarse en cuenta aspectos formales, como son la textura, material, color y técnica de representación que están afectando simultáneamente el fenómeno de la imagen y sus efectos. Debido a una falta de teoría satisfactoria sobre las imágenes, como menciona W. J. T. Mitchell, es necesario seguir pensando los problemas en torno a la representación pictórica y la cultura visual.

La crítica de Deleuze está en consonancia con la polémica respecto a la imagen técnica a partir de un instrumento: bajo qué términos puede ser considerada neutral y objetiva, cuál es la relación de la imagen con el mundo, en qué sentido la fotografía (como aparato de visualización) es una mirada no-humana y en qué sentido no lo es, qué aparece en la imagen fotográfica, cuál es su potencial, cuáles son sus condiciones de posibilidad y características.

\*\*\*

La organización de la tesis consta de tres capítulos. El primero corresponde a los conceptos fundamentales: simulacro, acontecimiento y sentido. El objetivo de este capítulo es explicar dichos conceptos dentro de la filosofía de Deleuze. Dado que las referencias y desarrollo están tomados principalmente de *Lógica de la sensación*, más adelante podremos vincular el rechazo a la fotográfica con un marco teórico mayor al de la teoría de la imagen o análisis de casos.

El segundo capítulo se centra en extraer los rasgos más relevantes de su teoría de la imagen que se encuentra entremezclada en sus libros sobre cine; así como, hacer referencia a elementos de la teoría de la percepción de Bergson, la cual es su principal influencia y sin ella no se podría comprender a cabalidad el análisis sobre imágenes. La teoría de la imagen se expone ampliamente en *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* e *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, sin embargo, desde *Lógica de la sensación* que es una publicación anterior, se hace referencia a conceptos y elementos de la teoría de la percepción de Bergson para analizar la imagen pictórica. En todos los análisis que Deleuze hace sobre las imágenes están de fondo estas teorías y por consiguiente también lo están en los comentarios en contra de la fotografía.

En el capítulo tres me propongo desarrollar y explicar las declaraciones en contra de la fotografía; sin embargo, antes de llegar a ello es necesario tomar el análisis y los juicios que hace en torno a la imagen cinematográfica y pictórica. Esta recuperación no busca profundizar en los análisis semióticos o la reconstrucción histórica de los cambios en las imágenes de dichas ramas artísticas. Mi interés está en exponer los conceptos principales con los que analiza esas imágenes y la valoración que Deleuze tiene por el cine y la pintura para establecer el contexto y desarrollo de las afirmaciones contra la fotografía, debido a que la

mayoría de sus objeciones las realiza para contrastar alguna característica positiva adjudicada a estas.

Cabe aclarar que el orden de la argumentación y explicación de los fragmentos será en sentido invertido —a pesar de que los libros sobre pintura se publicaron antes que los de cine— es por esto por lo que he decidido comenzar con cine y no con pintura. Es decir, el último apartado correspondiente a la imagen fotográfica será conectado poco a poco según el orden de esta tesis, pero en sentido contrario, es decir, primero en relación con la pintura, después con el cine, la teoría de la imagen y percepción, para finalmente unir todas las piezas con los conceptos fundamentales. Este orden en la argumentación pretende comenzar a analizar la crítica desde su contexto más cercano hasta extenderlos y desarrollarlos fuera del análisis de casos y de la teoría de la imagen para finalmente instalarlos en un marco mucho más amplio del pensamiento deleuziano.

La intención es rescatar los comentarios en contra de la fotografía y profundizarla no sólo con los conceptos positivos con los que la opone dentro de sus indagaciones sobre la imagen, sino también con aquellos conceptos más fundamentales que sacan la discusión de los marcos; es decir emplazar el análisis en un mapa más extenso de su propuesta filosófica, el cual, por supuesto ya está planteado por el propio Deleuze, sin embargo, la intención fue hacerlo explícito a través de la crítica fotográfica.

Para dichos propósitos, el último apartado del capítulo tres corresponde a la imagen fotográfica. Se rescatarán algunos fragmentos que representen las principales líneas críticas en contra de la fotografía, a saber, sobre el *cliché*, sobre la figuración o representación, sobre la verdad, sobre el calco o reproducción, sobre el movimiento, sobre la imagen y sobre el tiempo. Como ya he mencionado, la explicación de estos fragmentos implica relacionar elementos de los análisis previos sobre cine y pintura, así como de la teoría de la imagen y

percepción del capítulo dos. Finalmente, todas estas objeciones a la fotografía se conectarán con los conceptos del primer capítulo principalmente por el cuestionamiento a la noción de representación en la tradición filosófica.

# 1. CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Antes de desarrollar los comentarios de Deleuze sobre la fotografía o de adentrarnos en las discusiones sobre la imagen, es necesario establecer los conceptos principales que serán indispensables para la futura argumentación de este trabajo: simulacro, acontecimiento y sentido. Mi intención no es hacer una revisión exhaustiva de dichos conceptos ya que éstos están ampliamente expuestos en sus libros y en los diccionarios sobre Deleuze; más bien, mi objetivo es establecer un acuerdo terminológico con el lector respecto a la plataforma conceptual que será el eje de la argumentación.

Los conceptos están tomados principalmente del libro *Lógica del sentido*; sin embargo, a lo largo de la exposición reforzaré las tesis con algunas referencias adicionales del mismo autor y de las influencias que él reconoce. Cabe aclarar que las nociones aquí citadas sobre otros escritores son según la lectura que Deleuze hace de ellos; y dado que el objetivo de esta tesis es mostrar la crítica a la fotografía, es necesario exponerlos como él los desarrolla.

Es importante tener en mente la problemática general que aborda el libro en la que se insertan, surgen y discuten estos conceptos. En *Lógica del sentido* la discusión principal gira en torno a la noción de representación en la tradición filosófica, aquella que fija modelos universales que marcan una jerarquía del pensamiento y una valoración de las cosas. En el prólogo, Miguel Morey resume los postulados que Deleuze caracteriza en *Diferencia y repetición* sobre el pensamiento clásico del modelo representativo; los cuales son recuperados para el desarrollo y aplicación de la crítica en *Lógica del Sentido*. El

cuestionamiento se dirige principalmente a considerar «las verdades del sentido común como base de toda la reflexión filosófica»; hacia el «postulado del modelo o del reconocimiento, según el cual conocer es siempre reconocer»; contra la representación que mide la diferencia según la semejanza con el modelo; en oposición a considerar la diferencia como error y como algo negativo; crítica a el privilegio de la asignación «verdadero/falso, en detrimento del sentido»; objetar «la primacía de las soluciones sobre los problemas»; y cuestionar el «presupuesto que pone como fin y resultado del conocimiento el saber y no el aprender.»<sup>1</sup>

La propuesta deleuziana tiene que ver con permitirse una forma de pensar fuera del dominio de la identidad y el modelo, que logre dar cuenta de la multiplicidad y el movimiento sin una valoración negativa; por el contrario, la diferencia se vuelve la única identidad que afirma el ser en el cambio. Quitar el modelo y el centro desde el cual se mide, jerarquiza y valora todo, implica una inversión del pensamiento (él le llamará inversión del platonismo) que impacta directamente en consideraciones a nivel metafísico, ontológico, lógico y estético. El objetivo central es pensar de otra manera, desde otro lugar. Un lugar nuevo que se asume siempre móvil y sin centro.

## 1.1. Simulacro

El concepto de *simulacro* lo desarrolla principalmente en *Diferencia y repetición* vinculado a la inversión del platonismo; sin embargo, es en el primer apéndice de *Lógica del sentido* donde hace una revisión histórica-conceptual de éste.

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del Sentido*, p. 17.

El *simulacro* está directamente relacionado con la crítica a la representación en sentido amplio, es decir, desde un enfoque ontológico, lógico y estético. Cuando ésta deja de medirse bajo el modelo y la semejanza, el simulacro deja atrás su valoración negativa; por el contrario, adquiere un papel ontológico relevante. Ahora el *simulacro* permite manifestar la diferencia y el movimiento; y es en el cambio que el *ser* se expresa. El original y la copia son simulados y sólo el *simulacro*, como devenir ilimitado, se reconoce como la única identidad posible. Esto implica que estamos frente a un mundo de simulacros que no sólo afecta a los cuerpos; también al lenguaje y las imágenes. La imagen dejará de ser valorada por su relación de semejanza y se abrirán posibilidades inesperadas en aquellas que interioricen la diferencia. Este tema de la imagen lo desarrollaré en el segundo capítulo.

En *Lógica del sentido* comienza haciendo referencia al método platónico de división en el que busca seleccionar “linajes”, es decir, distinguir lo puro de lo impuro, lo auténtico de lo inauténtico; a partir de un mito que opera como fundamento y erige el modelo a partir del cual se juzga. Esta mención de Platón nos permite partir de una clasificación clásica entre copias y simulacros. En palabras del filósofo francés:

Las *copias* son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los *simulacros* están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales. Es en este sentido que Platón divide en dos el dominio de las imágenes-ídolos: por una parte las *copias-iconos*, por otra los *simulacros-fantasmas*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 298.

La idea de *simulacro* en Platón es sólo una de las caras de la moneda; por un lado tenemos la *copia* como imagen dotada de semejanza, y en el otro el *simulacro* como una imagen sin semejanza. Ambas adquieren un sentido negativo en la medida en que se alejan del modelo (*Idea*). Para Platón las copias y los simulacros tendrían un efecto improductivo, ya que sólo las Ideas son generadoras. Es esta postura la que invierte Deleuze. Para él los simulacros serán productores de sentido a partir de su alejamiento a un modelo: a menor semejanza, mayor potencia generadora desde una afirmación de la negación. Sin embargo, antes de explicar más detalladamente en qué consiste, presentaré otras fuentes que permitirán entender mejor dicha inversión.

En repetidas ocasiones, Deleuze se remonta a los antiguos que considera son los primeros pensadores que se oponen al platonismo. Este interés por rastrear el concepto temporalmente tiene que ver con situar la crítica a la representación en una discusión abierta de preguntas filosóficas que reflejan problemas latentes en el pensamiento y que no son sólo producto de las tendencias en la filosofía contemporánea.

Sobre el *simulacro* ofrece una lectura de Lucrecio y Epicuro. Del primero toma el rechazo por los conceptos del Ser, del Uno y del Todo; y el objetivo de determinar qué es infinito (átomos y el vacío) y qué no lo es (mito); además de la afirmación de lo múltiple<sup>3</sup>. Del segundo le interesa resaltar lo *diverso* a partir de una suma infinita de átomos<sup>4</sup>. Al final lo que le importa es hacer notar el rechazo por un modelo o un principio fundador que está fuera de la naturaleza y que limita las posibilidades de los entes; por lo que, el atomismo presenta un materialismo que le permite plantear lo múltiple y lo infinito en los cuerpos,

---

<sup>3</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 322-324.

<sup>4</sup> Sobre lo diverso y lo infinito, cfr. Epicuro, «Carta a Heródoto», en *Obras*, 45.



además de colocar el *simulacro* en la superficie; es decir, como efecto de los cuerpos, y no en las profundidades de la jerarquía regida por el Ser, el Uno y el Todo.

El materialismo de Epicuro le permite rescatar una forma de entender el tránsito entre la materia y el pensamiento (el átomo como unidad mínima de la materia que sólo puede ser pensada). Mediante el método de analogía pasará de lo sensible al pensamiento y del pensamiento a lo sensible por medio de transiciones. Esta transición le servirá a Deleuze como antecedente para plantear una nueva forma de pensar desde la relación entre los cuerpos.

Pero, de golpe, los tiempos análogos o las determinaciones análogas del tiempo se organizan en una gradación, una graduación, que nos hace pasar de lo pensable a lo sensible y a la inversa: 1° tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo pensable (*incertum tempus* efectuado por el clinamen); 2° mínimo de tiempo continuo pensable (velocidad del átomo en una misma dirección); 3° tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo sensible (*punctum temporis*, ocupado por el *simulacro*); 4° mínimo de tiempo continuo sensible (al cual corresponde *la imagen* que asegura la percepción del objeto).<sup>5</sup>

Ahora bien, el *simulacro* de Epicuro tiene que ver con que, de los compuestos atómicos salen elementos de segundo grado que emanan de las profundidades de los cuerpos (sonidos, olores, calores, etc.) o los simulacros de superficie (pieles, cortezas, túnicas, etc.). Epicuro sostiene:

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 319.

Existen también imágenes con la misma forma que los cuerpos sólidos, pero cuya ligereza es muy superior a la de los objetos visibles. No es en absoluto imposible que en el ambiente que nos rodea se formen emanaciones y compuestos apropiados para reproducir las concavidades y las partes más sutiles, ni emanaciones que conserven exactamente la disposición y la sucesión que tenían los átomos en el sólido. A estas imágenes las llamaremos «simulacros».<sup>6</sup>

Cada sentido (órgano de percepción) parece combinar información de profundidad y de superficie. Las emisiones y los simulacros no son captados como compuestos de átomos; «la emisión de simulacros se efectúa en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo sensible, hasta el punto de que ya están en el más pequeño tiempo que se pueda sentir, y nos parece que están aún en el objeto cuando llegan hasta nosotros.»<sup>7</sup>

Estos simulacros, según su tamaño, penetran en los ojos o en la mente dotados de un rápido movimiento, gracias al cual ofrecen la imagen de un todo único y continuado y guardan la conformidad constante con las propiedades sensibles del objeto percibido, debido a la inmediata y simétrica contigüidad entre el simulacro procedente del objeto y nosotros, producida por la vibración profunda de los átomos del cuerpo sólido.<sup>8</sup>

Mediante los simulacros es que los cuerpos imprimen sus formas en nosotros. Epicuro las nombra como «réplicas superficiales de los objetos que reproducen su forma». Los simulacros conservan la forma de los objetos de manera suficiente para que los podamos

---

<sup>6</sup> Epicuro, *op. cit.*, 46.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 318.

<sup>8</sup> Epicuro, *op. cit.*, 50.

percibir con los sentidos o con el intelecto. «Tenemos que creer también que nosotros no sólo vemos la forma de los objetos mediante emanaciones externas, sino que incluso pensamos por medio de éstas.»<sup>9</sup>. Algo importante que destacar es que, aun cuando el concepto de simulacro de Epicuro no es el mismo que usará Deleuze, el tránsito entre materia y pensamiento, del cual el simulacro es un paso importante, establece un antecedente desde el cual el simulacro no es visto desde un enfoque peyorativo, además de tener un papel determinante para el entendimiento. También, sitúa otros esfuerzos por explicar fenómenos que no pertenecen a los cuerpos, que son de una naturaleza distinta y que parecen relacionarse directamente con la expresión y la percepción, desde una perspectiva alternativa a la visión negativa que el platonismo tiene del simulacro. De hecho, dentro del pensamiento de Epicuro, el engaño y el error no se encuentran en el simulacro, las copias o los sentidos; más bien lo pone en la capacidad de juicio (capacidad discernimiento). Los simulacros de Epicuro mantienen una relación de concordancia con los cuerpos que los emanan, lo cual permite que dichos cuerpos puedan ser percibidos por los sentidos; ahora bien, dado que la sensación sólo es posible debido a que el alma está dispersa por todo el cuerpo (experimentar sensaciones es una facultad del alma), las cualidades concomitantes son: emanadas por los cuerpos, percibidas por la facultad sensorial del alma, discernidas por la facultad de pensar del alma y enunciadas como predicados que hacen que «el cuerpo conserve eternamente su naturaleza como un conjunto de estas cualidades»<sup>10</sup> a partir de todos los predicados; en el caso de las cualidades contingentes, éstas sólo se predicán de acuerdo con determinadas aprehensiones determinadas por la propia sensación.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 69.

Cuando Deleuze explica la inversión del platonismo, refiere el simulacro a series heterogéneas<sup>11</sup> interiorizadas en el sistema de tal manera que su diferencia esté incluida en el simulacro mismo y no en relación con un modelo externo: «Entonces, la semejanza no puede ser pensada sino como el producto de esta diferencia interna.»<sup>12</sup> La inversión del platonismo significa afirmar los simulacros donde se diluye la distinción entre esencia-apariencia, o modelo-copia.

El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega *el original, la copia, el modelo y la reproducción*. De las dos series divergentes, al menos, interiorizadas en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original ninguna como copia.<sup>13</sup>

Ya no existe la jerarquía propia de Platón, ahora la semejanza es la diferencia interiorizada y la identidad es lo Diferente como potencia primera; es decir, cuando la afirmación profunda de lo diferente, sin modelo que lo menosprecie, conlleva un potencial creativo sin límites. Al no perseguir fines estáticos, el descentramiento del pensamiento induce a la generación de la multiplicidad: «Lo mismo y lo semejante sólo tienen ya por

---

<sup>11</sup> La relevancia del concepto de *series* se debe a que permiten explicar cómo es que se mantiene siempre la diferencia evitando regresar a la representación. Las series están directamente relacionados con los acontecimientos y revelan el funcionamiento interno de los simulacros, la estructura de la repetición y la diferencia. Este concepto será utilizado para dilucidar la expresión del deseo y en el análisis de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. La forma serial misma remite a las paradojas de la dualidad. Entre las características principales están que: 1) nunca son iguales, una representa el significante y la otra el significado; 2) los términos de cada serie están en perpetuo desplazamiento relativo respecto a los de la otra; hay un desfase esencial; 3) la serie determinada como significante presenta un exceso sobre la otra; 4) hay una instancia paradójica que no puede reducirse a ningún término de las series, que es la que asegura el desplazamiento relativo de las dos series y el exceso de una sobre la otra. Esta instancia no deja de circular en las dos series y asegura su comunicación con la condición de hacerlas divergir sin cesar, hace que las series sean simultáneas sin ser nunca iguales. Para este tema revisar este tema Cfr. «Sexta serie. Sobre la serialización» en *Lógica del Sentido*, p. 66-72.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 304.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 305.

esencia el *ser simulados*, es decir, expresar el funcionamiento del simulacro.»<sup>14</sup> El modelo y la copia terminan por caer bajo el simulacro. De esta manera se invierte la representación: se trastoca la estimación de los simulacros, la relación ontológica de los entes, la jerarquía y los valores lógicos y, por supuesto, la apreciación del arte y de las imágenes.

La inversión del platonismo está relacionada con la transmutación donde los valores desde el punto de vista *reactivo* terminan por adquirir el valor opuesto desde un punto de vista *activo*. El rechazo por la diferencia y los simulacros se transforma en una afirmación de éstos, en un devenir-activo, en una destrucción activa y alegre que afirma la negación.

Deleuze establece una conexión con Nietzsche que es indicada en *Lógica del sentido* pero no es desarrollada en este texto; razón por la cual, con el fin de esclarecer la influencia que tiene en su pensamiento y la lectura que hace de él, daré a conocer algunas ideas que expone en *Nietzsche y la filosofía*. Destaca su pensamiento porque concuerda con la oposición a los postulados del ser, lo verdadero y lo real; los cuales considera avatares del nihilismo: «Formas de mutilar la vida, de negarla, de hacerla reactiva sometiéndola a la acción de lo negativo [...] La afirmación concebida como asunción, como afirmación de lo que es, como veracidad de lo verdadero o positividad de lo real, es una falsa afirmación.»<sup>15</sup> Por el contrario, hablar de simulacro es indicar lo falso como potencia, el devenir, lo ilimitado; aun cuando no es posible señalar la falsedad, ya que no se tiene un supuesto modelo de verdad de base. Lo falso como potencia se refiere a la potencia primera de la Diferencia que ya he comentado, sólo que aquí, pensado desde el supuesto de lo verdadero y de lo real, el simulacro es lo falso. No obstante, aún dentro de esta caracterización, no pierde su potencia generativa. En particular, Deleuze hizo referencia a la potencia de lo falso, cuando habló del

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 257.

arte.<sup>16</sup> Por ejemplo, cita al filósofo alemán cuando dice que el arte es el más alto poder de lo falso: «El poder de lo falso debe ser llevado hasta una *voluntad* de engañar, voluntad artística única capaz de rivalizar con el ideal ascético y de oponerse con éxito a este ideal».<sup>17</sup> Y más adelante recuperará las siguientes líneas:

El mundo no es ni verdadero ni real, sino viviente. Y el mundo vivo es voluntad de poder, *voluntad de lo falso* que se efectúa bajo diversos poderes. Efectuar la voluntad de lo falso bajo un poder cualquiera, la voluntad de poder bajo una cualidad cualquiera, es siempre valorar. Vivir es valorar. No hay verdad del mundo pensado, ni realidad del mundo sensible, todo es valoración, incluso, y sobre todo, lo sensible y lo real. «La voluntad de padecer, de hacer ilusión, de engañar, la voluntad de devenir y de cambiar (o ilusión objetiva) es considerada en este libro como más profunda, más metafísica que la voluntad de ver lo verdadero, la realidad, el ser, siendo solamente esta última una forma de la tendencia a la ilusión». El ser, lo verdadero, lo real, sólo valen en sí mismo como valoraciones, es decir como mentiras.<sup>18</sup>

En este punto, Deleuze alude al *eterno retorno* de Nietzsche para terminar de explicar a qué se refiere con la inversión del platonismo y cuál será la definición de simulacro a la cual se adscribe. Deleuze dice que la simulación es la que designa la potencia de producir un *efecto*, en el sentido de «signo», salido de un proceso de señalación y de máscara expresando un proceso de ocultamiento. «La simulación así comprendida no es separable del eterno

---

<sup>16</sup> Para fines de este trabajo, la relación entre las potencias de lo falso y obra de arte será aprovechada para analizar los diferentes tipos de imágenes.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 145. Estas palabras son una glosa de Nietzsche, *Genealogía de la moral*, III, 25; y *Voluntad de poder*, que en la trad. de Aníbal Froufe, corresponde a 817.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 257-258. Esta cita es una glosa de Nietzsche, *Volunta de poder*, que en la trad. de Aníbal Froufe, corresponde a 574 y 848.

retorno; pues es en el eterno retorno donde se decide la inversión de los iconos o la subversión del mundo representativo.»<sup>19</sup> Dice que el eterno retorno es un círculo siempre excéntrico y descentrado.

Deleuze entiende el primer aspecto del eterno retorno como devenir que afirma el ser; donde lo que no retorna es la identidad del ser (retorno de lo mismo), sino que es el devenir el que retorna, mostrando que el ser es devenir. El eterno retorno del devenir es el eterno retorno de la diferencia y del simulacro. De esta manera no sólo se afirma la inversión del platonismo dejando de lado la posibilidad de retorno a los ideales, también ratifica la importancia del simulacro dentro de este ejercicio del pensamiento; sin embargo, cree indispensable distinguirlo del retorno cíclico estático, por ello nos dice:

La hipótesis cíclica es incapaz de explicar dos cosas: la diversidad de los ciclos coexistentes, y sobre todo la existencia de lo diverso en el ciclo. Por eso sólo podemos comprender el eterno retorno como expresión de un principio que es la razón de lo diverso y de su producción, de la diferencia y de su repetición.<sup>20</sup>

Como segundo aspecto está el papel selectivo del eterno retorno en un doble aspecto: 1) selección de la actividad de la fuerza (activa), al hacer que la negación niegue a las propias fuerzas reactivas y 2) selección que produce el devenir activo mediante la transmutación de la negación en afirmación. Ahora la afirmación de la negación:

---

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, *Lógica...*, p. 306.

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche...*, p. 72-73.

El eterno retorno es el ser del devenir. Pero el devenir es doble: devenir-activo y devenir-reactivo, devenir-activo de las fuerzas reactivas y devenir-reactivo de las fuerzas activas. Y el devenir-activo es el único que tiene un ser; sería contradictorio que el ser del devenir se afirmase en un devenir-reactivo, es decir en un devenir nihilista. Si el eterno retorno fuera el retorno de las fuerzas reactivas se convertiría en contradictorio. El eterno retorno nos enseña que el devenir-reactivo no tiene ser. Y es también él quien nos enseña la existencia de un devenir-activo. Por eso la afirmación es doble: no se puede afirmar plenamente el ser del devenir sin afirmar la existencia del devenir-activo. El eterno retorno no tiene pues un doble aspecto: es el ser universal del devenir, pero el ser universal del devenir se aplica a un solo devenir. Únicamente el devenir activo tiene un ser, que es el ser del devenir total.<sup>21</sup>

Por lo tanto, la relación del simulacro con Nietzsche está implícita en el deseo de pensar sin modelos, que hace del simulacro una potencia de lo falso; además, unido al eterno retorno afirma una inversión de los iconos y del mundo representativo. El eterno retorno siempre excéntrico y descentrado produce la diferencia y el devenir ilimitado que afirma el ser. Presenta una afirmación de la negación que se manifiesta en el retorno de la diferencia y los simulacros.

Finalmente, Deleuze hace una última distinción que marca la dirección hacia la cual se dirige. Dice que lo artificial y el simulacro no son lo mismo; y que, de hecho, se oponen. La diferencia entre uno y otro, también es la diferencia entre dos tipos de nihilismo. La destrucción propia de lo artificial es un «destruir para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y de las copias»<sup>22</sup>; la destrucción del

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>22</sup> *Ibid.*, *Lógica...*, p.308-309.



simulacro es «destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de todas las destrucciones, la del platonismo.»<sup>23</sup>

En resumen, Deleuze usará el concepto de simulacro dentro de una lógica invertida del platonismo, para lo cual nos hará recordar el sentido negativo de la concepción de Platón: como una copia degradada alejada del modelo (Idea), pervertida, desviada y sin semejanza. Destaca el rechazo por el Ser, el Uno y el todo de Lucrecio y su afirmación por lo múltiple. Retoma el materialismo de Epicuro que permite dar una explicación de lo diverso, donde el ser no se expresa en su determinación fija sino en la suma infinita, en lo diverso. Materialismo que también le permite rescatar el tránsito entre materia y pensamiento en el cual el simulacro tiene un papel muy importante. El simulacro con Epicuro es un esfuerzo por explicar la relación entre los cuerpos y el entendimiento, pero, también es una vía para dar cuenta de fenómenos que nos afectan y que son distintos en naturaleza a los cuerpos, como son las imágenes; los simulacros son emanaciones que guardan conformidad con los cuerpos que los emanan, se piensan como elementos de segundo grado respecto a un modelo, sin embargo, tienen un valor relevante en la percepción y el entendimiento, vemos mediante ellas y pensamos mediante ellas, además de que Epicuro coloca el error en el juicio y no en los sentidos o las imágenes; esto es importante, porque no solo los simulacros dejan de tener un sentido negativo, sino que gracias a que la sensación y el entendimiento son facultades del alma, la predicación hace que los cuerpos conserven eternamente su naturaleza como

---

<sup>23</sup> *Idem*. Respecto al *caos*, nos dice que «El caos es un puro *Many*, pura diversidad disyuntiva, mientras que algo es un *One*, no ya una unidad, sino más bien el artículo indefinido que designa una singularidad cualquiera». El caos como el conjunto de los posibles. «Las series divergentes trazan en un mismo mundo caótico senderos siempre bifurcantes, es un ‘caosmos’ [...]». Cfr. Gilles Deleuze, «¿Qué es un acontecimiento?» en *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, pp.101-108.

conjunto de éstas cualidades (eternas) expresadas por el simulacro. Los simulacros (imágenes) a pesar de que siguen ligados a un modelo, son determinantes en la expresión del ser y nos permiten conocer la naturaleza en su diversidad; a diferencia del simulacro de Platón en donde su relación y distancia con el modelo es considerada como algo negativo e improductivo.

Por último, su principal influencia en el concepto de simulacro es Nietzsche con el *eterno retorno*. La inversión platónica desde la transmutación de los valores, de la negación hacia la afirmación a la afirmación de la negación; que permite un devenir-activo que afirma el ser, que proviene de una voluntad de lo falso, de la nada; y que conlleva a una transmutación de la representación.

Para Deleuze, la inversión del platonismo afirma los simulacros y diluye las distinciones entre esencia-apariencia, modelo-copia. El alejamiento del modelo se entiende como una potencia positiva que niega el original, donde la semejanza se entiende desde la diferencia interiorizada y lo diferente como potencia; cuando las obras dejan de ser jerarquizadas se vuelven un condensado de coexistencias y una simultaneidad de acontecimientos. El simulacro es lo falso como potencia, es devenir ilimitado que destruye los modelos y las copias e instaura el caos. El devenir ilimitado se vuelve el acontecimiento mismo y el simulacro ya no tiene un valor negativo; por el contrario, como afirmación de la negación es potencia del devenir-activo que afirma el ser en la diferencia.

## 1.2. Acontecimiento

El concepto de acontecimiento tiene su origen en una distinción estoica entre los estados de cosas y las relaciones incorpóreas entre cuerpos. Este término suele tener dos acepciones que es necesario aclarar para evitar confusiones. Por un lado, tenemos los acontecimientos ideales y por el otro, los acontecimientos reales. Los acontecimientos reales son la efectuación espacio-temporal del acontecimiento ideal, se encarna en un estado de cosas dentro de un tiempo presente. Los acontecimientos ideales pertenecen esencialmente al lenguaje como aquello que se dice de las cosas y se dan en el tiempo del instante, el cual concentra el pasado y el futuro simultáneamente; recoge la diferencia de los estados de cosas, esto es, los diferentes modos de ser que producen su *sentido*. Los acontecimientos ideales a pesar de pertenecer esencialmente al lenguaje, no son de naturaleza lingüística, es decir, el acontecimiento se expresa en el lenguaje pero se encuentra en medio de la relación entre el lenguaje y los estados de cosas. La intención de Deleuze es establecer dicha relación mediante el *sentido*; en vez de la referencia, representación o significación.

Sólo estos acontecimientos, al ser las únicas idealidades, invierten el platonismo, pues eliminan las esencias y las sustituyen por acontecimientos. Los acontecimientos no son sustancias, pero tampoco son accidentes. El acontecimiento es un punto de inflexión, indiferente a lo individual, lo colectivo, lo personal, impersonal, particular, general. Es *neutro*.

Para el desarrollo de este concepto recurre al pensamiento estoico, en virtud de ser una ruptura con los clásicos. En palabras de Deleuze: «El lugar privilegiado de los estoicos se debe a que fueron los iniciadores de una nueva imagen del filósofo, en ruptura con los

presocráticos, con el socratismo y el platonismo: y esta nueva imagen está ya estrechamente ligada a la constitución paradójica de una teoría del sentido.»<sup>24</sup>

En la *Segunda serie de paradojas. De los efectos de superficie* da a conocer la correspondencia entre la mezcla de los cuerpos y los efectos incorporeales en el pensamiento estoico. Las mezclas entre cuerpos determinan el surgimiento de otros cuerpos, de cualidades físicas, sus relaciones, acciones, pasiones y «estados de cosas». Todo lo anterior se da en el tiempo presente «porque es la extensión temporal que acompaña al acto, que expresa y mide la acción del agente, la pasión del paciente»<sup>25</sup>. Según el filósofo francés, «[l]es parece [a los estoicos] que hay dos causas de todo: lo agente y lo paciente. Así pues, el elemento paciente es una sustancia sin cualidad, la materia, y lo agente es la razón ínsita en ella, la divinidad.»<sup>26</sup>En los cuerpos no hay causas y efectos porque todos los cuerpos son causas unos para otros de efectos «incorporeales»; estos efectos «[n]o son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos», verbos infinitivos, atributos que lo que quieren decir no es un ser (no son cualidades reales) sino una manera de ser. «No son agentes ni pacientes, sino resultados de acciones y pasiones, unos «impasibles»: impassibles resultados.»<sup>27</sup>

Según Jean Brun,<sup>28</sup> el materialismo estoico admite que los cuerpos son la única realidad y la única sustancia. Todo es cuerpo: objetos, elementos, Dios, día, noche, alma, etc. Sin embargo, queda un espacio para los incorporeales que son: lo expresable, el vacío, el lugar y el tiempo. Por el momento explicaré sólo los expresables ya que son los que están directamente relacionados con la interpretación de los acontecimientos en Deleuze.

---

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, *Lógica...*, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>26</sup> Diógenes Laercio, *Vida y opiniones de los filósofos más ilustres*, p. 134.

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *Lógica...*, p. 30.

<sup>28</sup> Conf. Jean Brun, *El estoicismo*, p. 64.

En lo expresable el significado es incorporeal, mientras que los cuerpos son el significante (palabra) y el objeto al que hace referencia. Citando a Bréhier, Brun expresa que los atributos en los estoicos no se explican por epítetos que indican propiedades, sino por verbos que indican actos, no expresan conceptos sino hechos o acontecimientos, expresan la actividad o afectación de uno sobre el otro. El sustrato (materia sin cualidad) y las cualidades (diferencias en la materia) son cuerpos; mientras que la manera de ser y la relación son incorporeales.

[...] para los estoicos una causa es un cuerpo y sobre los cuerpos tienden las causas un efecto incorporeal. Por ejemplo, un cuerpo como el cuchillo tiene sobre otro (la carne) un efecto incorporeal cual es el ser cortado, que es un atributo. Un cuerpo como el fuego produce sobre otro (la madera) un efecto incorporeal cual es el ser quemado, que es también un atributo.<sup>29</sup>

Ricardo Salles aclara este punto cuando estudia las relaciones causales estoicas; estas se dan, puntualiza el filósofo brasileño-mexicano, entre entidades corpóreas, de las cuales una es la causa de que la otra satisfaga un predicado. En sus palabras:

[...] toda causa es activa. Para que *A* cause que un predicado *P* sea satisfecho por *B*, *A* tiene que realizar alguna actividad y es en *virtud* de ella que *A* tiene eficiencia causal. Por consiguiente, toda entidad corpórea que es causa de algo debe ella misma satisfacer un predicado que expresa una actividad. Para que el cuchillo cause que la carne satisfaga el

---

<sup>29</sup> Sexto Empírico, *apud.*, Jean Brun, *El estoicismo*, p. 67.

predicado *ser cortado*, es necesario que realice una acción de cortar y, por ende, que satisfaga el predicado correspondiente (*cortar*).<sup>30</sup>

Los «incorporales», por otro lado, son instantes sin espesor ni extensión en donde insisten y subsisten el pasado y el futuro en el tiempo; los efectos incorporales nunca son causa entre sí. Deleuze usa esta extra-temporalidad para pensar el acontecimiento como aquello que sólo tiene lugar en la superficie y que entraña una paradoja. La paradoja es que subsiste en el lenguaje, pero su naturaleza no es lingüística y pertenecer al mundo, pero se distingue de los estados de cosas; «la paradoja del acontecimiento es tal que, puramente “expresable”, no deja de ser “atributo” del mundo y de sus estados de cosas»<sup>31</sup>

Con todo, la gran consecuencia es la inversión del platonismo. Si los cuerpos, cualidades y estados tienen las características de la sustancia y de la causa, entonces lo ideal (la Idea) se convierte en un extra-ser en la superficie de las cosas, un efecto que no es agente ni paciente, sino impasible. Al no ser agente ni paciente, ni activo ni pasivo, el acontecimiento es el resultado de éstos. El acontecimiento es el efecto de la relación entre cuerpos. No es el cuchillo ni la carne, no es el que ejerce la acción ni el que la recibe; más bien, es el verbo infinitivo compuesto de los dos elementos, es decir, *cortar-ser cortado*.

Como consecuencia, y regresando a lo expuesto en la cita de Salles, podemos decir que los predicados no son excluidos de una cosa en virtud de la identidad de un concepto; por el contrario, los predicados pueden ser infinitos ya que no hay una identidad en el concepto. Esto lo podemos ligar con lo que apunta en *Nietzsche y la filosofía* sobre la voluntad de poder: «[ésta] se manifiesta como el poder de ser afectado, como el poder

---

<sup>30</sup> Ricardo Salles, *Los estoicos y el problema de la libertad*, p. 31.

<sup>31</sup> Francois Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze*, p.12.

determinado de la fuerza de ser afectada en sí misma». Recuerda aquí también a Spinoza al decir que «un cuerpo tenía tanta más fuerza en cuanto podía ser afectado de un mayor número de maneras; este poder era el que medía la fuerza de un cuerpo o el que expresaba su poder.»<sup>32</sup> El poder de ser afectado como afectividad, sensibilidad, sensación; es una manifestación de la voluntad de poder. «La voluntad de poder se manifiesta, en primer lugar, como sensibilidad de las fuerzas; y en segundo lugar, como devenir sensible de las fuerzas: el pathos es el hecho más elemental del que resulta un devenir.»<sup>33</sup>

Si recordamos el tema de las series en el apartado anterior. Las series no sólo explican la estructura interna del simulacro que interioriza la diferencia; también, clarifica la comunicación entre los estados de cosas y los enunciados. Cuando Deleuze habla de series heterogéneas o divergentes, en general se refiere a la relación entre estados de cosas, fuerzas, incorpóreas, etc., los cuales están siempre diferenciados. Estos, mantienen un vínculo de desigualdad en continuo desplazamiento debido a que no existe unidad ni modelo que fije la correspondencia. Las series son las que permiten entender la comunicación entre objetos totalmente disímiles, ya que la comunicación requiere una distancia entre ellas, las cuales logran interactuar mediante resonancia, lo que, a su vez, produce acontecimientos. Si pensamos las series como estados de cosas, la relación entre cuerpos produce efectos incorpóreas, modos de ser, devenir, es decir, acontecimientos. Si las series se refieren al lenguaje; entonces, el significante y el significado nunca son iguales y su comunicación por resonancia genera efectos-acontecimientos, como la satisfacción de predicados mediante verbos infinitivos que reflejan los diferentes modos de ser. En cualquier caso, ahora los

---

<sup>32</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche...*, p. 90.

<sup>33</sup> Nietzsche, *apud.*, Deleuze, *Nietzsche...*, p. 92.

acontecimientos se comunican por resonancia y la paradoja entre series divergentes. Deleuze sintetiza el vínculo entre series y acontecimiento, de la siguiente manera:

En primer lugar, las singularidades-acontecimientos corresponden a series heterogéneas que se organizan en un sistema ni estable ni inestable, sino «metaestable», provisto de una energía potencial en la que se distribuyen las diferencias entre series. (La energía potencial es la energía del acontecimiento puro, mientras que las formas de actualización corresponden a las efectuaciones del acontecimiento). En segundo lugar, las singularidades poseen un proceso de auto-unificación, siempre móvil y desplazado en la medida en que un elemento paradójico recorre y hace resonar las series, envolviendo los puntos singulares correspondientes en un mismo punto aleatorio y todas las emisiones, todas las tiradas, en un mismo tirar. En tercer lugar, las singularidades o potenciales aparecen en la superficie. Todo ocurre en la superficie, en un cristal que no se desarrolla sino por los bordes.<sup>34</sup>

Explicaré un poco más los aspectos presentados en la cita anterior. Los dos primeros dependen de sus lecturas nietzscheanas, el tercer punto, en cambio, proviene de la influencia de Simondon. En *Nietzsche y la filosofía*, hace comentarios sobre la voluntad de poder que se relacionan directamente con la diferencia y el devenir presentes en el concepto de acontecimiento. Afirma que «[la voluntad de poder] es el elemento diferencial, el elemento genealógico que determina la relación de la fuerza con la fuerza y que produce la cualidad de la fuerza.»<sup>35</sup>, Y agrega que, los acontecimientos se unifican en uno solo, un gran Acontecimiento, como síntesis de las fuerzas, que es la afirmación de la diferencia que está en el surgimiento de todas las fuerzas y que las hace retornar. Estas fuerzas, a pesar de su

---

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, *Lógica...*, p. 136.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche...*, p. 90.



diferencia, se comunican entre sí por medio de la paradoja. La relación del acontecimiento de Deleuze con Nietzsche está en la afirmación de lo negativo, la afirmación de lo múltiple, del devenir, del azar; la afirmación del ser en el eterno retorno. Deleuze lo dirá con la fórmula de “la afirmación de la diferencia y de la distancia”.

Para Deleuze la vida está compuesta y atravesada por un solo Acontecimiento, que es un conjunto de correspondencias y resonancias entre los múltiples acontecimientos, un sistema de signos, una casi-causalidad expresiva. Los efectos incorpóricos como formas de exterioridad no tienen una relación de necesidad entre sí (ésta sólo la mantienen con sus causas físicas), sino que su relación es de expresión. La síntesis en un solo Acontecimiento es la comunicación de diferentes fuerzas mediante resonancias y su devenir eterno como diferentes.

El tercer punto mencionado en la cita de Deleuze que sintetiza el vínculo entre series y acontecimientos, puntualiza que la superficie es el lugar de los acontecimientos. Para hacer más explícito esta característica, hace una analogía con las membranas en una cita de Gilbert Simondon, las cuales ponen en contacto el espacio exterior y el interior, lo profundo y lo alto; y por estas particularidades nos dice: «Lo vivo vive en el límite de sí mismo, sobre su límite... La polaridad característica de la vida se encuentra en el nivel de la membrana; es en ese lugar donde la vida existe de manera esencial, como un aspecto de una topología dinámica que mantiene, ella misma, la metaestabilidad por la cual existe...». <sup>36</sup> El acontecimiento, así como las membranas son superficiales, se dan en la superficie y debido a que se da en este lugar es que el acontecimiento puede sintetizar el tiempos (pasado y futuro), puede integrar los espacios (interior y exterior en el lenguaje o los cuerpos), y puede comunicarlos en esta

---

<sup>36</sup> Gilbert Simondon, *apud.*, Deleuze, *Lógica...*, p. 137.

superficie metafísica generativa que pone los acontecimientos ideales en la frontera. La comunicación se da por resonancia entre series y por medio de la paradoja los acontecimientos sintetizan y afirman a la vez la diferencia de las series divergentes. Esto quiere decir que el devenir sube a la superficie como efecto que se manifiesta y el acontecimiento mismo se vuelve el devenir-ilimitado, ideal, incorporeal, «pues el acontecimiento infinitamente divisible es siempre *los dos a la vez*, eternamente lo que acaba de pasar y lo que va a pasar pero nunca lo que pasa.»<sup>37</sup> Nada sube a la superficie sin cambiar de naturaleza. Deleuze nos dice que querer el acontecimiento es querer una intuición volitiva o transmutación, «pero *transmutación* de los valores o *transvaloración* significa la afirmación en lugar de la negación, y aún más, la negación transformada en poder de afirmación, suprema metamorfosis dionisiaca.»<sup>38</sup>

Por último, menciona un cuarto punto respecto a los acontecimientos que le permite ubicar el tema del sentido dentro de lo caracterizado hasta ahora.

Así pues diremos como cuarta determinación que la superficie es el lugar del *sentido*: los signos permanecen desprovistos de sentido hasta que no entran en la organización de superficie que asegura la resonancia entre dos series (dos imágenes-signo, dos fotos o dos pistas, etc.). [...] *El estallido, el esplendor del acontecimiento es el sentido. El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera. [...] es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede.*<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche...*, p. 103.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, *Lógica...*, pp. 137 y 183.

Con esto podemos enlazar nuestro siguiente concepto fundamental, a saber, el sentido; ya que, mientras que en la efectuación del acontecimiento se da una sucesión de estados de cosas, los acontecimientos incorporeales recogen la diferencia de los estados de cosas en el lenguaje; y es de esta diferencia de donde se produce el sentido. «[...] el acontecimiento es inseparablemente del sentido de las frases y el devenir del mundo; es aquello del mundo que se deja envolver en el lenguaje y le permite funcionar.»<sup>40</sup>

### 1.3. Sentido

No hay una definición última sobre el concepto de sentido. Deleuze tratará de determinar el sentido fuera de la lógica y las categorías de la representación. Como se ha visto anteriormente, pone en ejercicio un uso del pensamiento fuera de la lógica binaria que tiene un modelo de base y que solo quiere fijar soluciones.

El sentido no expresa efectuaciones en el pasado o futuro, ni valores lógicos (verdadero/falso), más bien expresa acontecimientos. Los sentidos son múltiples debido al devenir de las cosas y el constante encuentro y desplazamiento de fuerzas. No se encuentra fuera de la proposición que los expresa y de lo que es expresado; es decir, no está fuera de su expresión; por esta razón el sentido no existe sino insiste o subsiste en el lenguaje. El sentido se halla en la frontera entre «las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones [...] [es] la articulación de la diferencia entre los dos, [...] [D]ebe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas, esta vez interiores.»<sup>41</sup> Deleuze indica tres dimensiones de la proposición, a saber, designación, manifestación y

---

<sup>40</sup> Francois Zourabichvili, *op. cit.*, p.13.

<sup>41</sup> Gilles Deleuze, *Lógica...*, p. 57.

significación, y añade una cuarta que es el *sentido*, como lo expresado. Para este concepto también nos recuerda a los antiguos: «Los estoicos la descubrieron [la cuarta dimensión] con el acontecimiento: el sentido es *lo expresado de la proposición*, este incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición.»<sup>42</sup>

Antes de profundizar en el sentido, es necesario situar una distinción que Deleuze hace entre el *buen sentido*, el *sentido común* y el *sentido*. Le interesa diferenciarlos porque el *buen sentido* y el *sentido común* seguirán operando bajo la lógica de la representación, lo cual es opuesto a lo que él intenta decir. El sentido no es una convención o acuerdo entre los sujetos, tampoco son principios en la naturaleza del pensamiento. El sentido como acontecimiento no solo está fuera de esa lógica binaria, a su vez entraña una paradoja que lo hace estar, siempre, en oposición con el sentido común y el buen sentido. Deleuze afirma que el sentido es previo o primero a la formación del buen sentido y del sentido común, lo cual significa que la paradoja los antecede a ellos y a sus funciones derivadas.

Del *buen sentido* dice que es asignar una dirección única y su función principal es prever. Es la anticipación o expectativa de certezas por venir basados en una lógica causal y en la probabilidad en un tiempo lineal. Se relaciona con el hábito que testifica la vida presente bajo una dirección que va del pasado al futuro y de lo particular a lo general. Es cuando las posibilidades se distribuyen de forma fija en una dirección única, ya sea de tiempo o en la determinación de estados de cosas; lo que tiene por consecuencia la reducción de la diferencia y la multiplicidad. Es por esta razón que el buen sentido se vincula con la significación,

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 46.

puesto que, una vez fijada la dirección, tiempo o determinación, se tiene un modelo base para establecer la designación y el significado.

El buen sentido desempeña un papel capital en la determinación de significación, pero no desempeña ninguno en la donación de sentido; y ello porque el buen sentido viene siempre segundo, porque la distribución sedentaria que opera supone otra distribución, como el problema de los cercados supone un espacio primero libre, abierto, ilimitado, ladera de colina o collado.<sup>43</sup>

El *sentido común* no es una dirección sino un órgano y su función o facultad es la identificación; es decir, poder remitir lo diverso a la forma de lo Mismo. Relacionar el conocer con el reconocer, con identificar. El sentido común pone un modelo que «subsume la diversidad y la remite a la unidad de una forma particular de objeto o de una forma individualizada de mundo».<sup>44</sup>

Tanto el buen sentido como el sentido común se encuentran relacionados. El buen sentido remite a la identidad de un sujeto, objeto o mundo, que se supone presente por el sentido común. La identidad del sentido común se determina mediante una dirección, seleccionada entre la diversidad por el buen sentido. Mediante esta complementariedad, las propiedades se detienen, se miden, se atribuyen y se identifican.

Ahora bien, cuando se trata de explicar lo que el *sentido* es, Deleuze recurre a la paradoja, lo cual no es afirmar el sentido opuesto del buen sentido, sino afirmar las dos direcciones a la vez. Si la paradoja fuera sostener el sentido opuesto, únicamente modificaría

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 109.

la dirección, pero no la lógica que está detrás del buen sentido; como consecuencia, terminaría por instalar nuevamente un sentido único. Por el contrario, él sostiene que la paradoja es la que afirma los dos sentidos simultáneamente, asumiendo que son opuestos. La paradoja invierte el buen sentido y el sentido común: «por una parte, aparece como los dos sentidos a la vez del devenir-loco, imprevisible; por otra, como el sinsentido de la identidad perdida, irreconocible.»<sup>45</sup>

Deleuze intentará explicar el *sentido* a partir de cuatro paradojas en las que se expresa. En la *Quinta serie. Del sentido*, señala que el sentido es «la esfera en la que estoy instalado para operar las designaciones posibles, e incluso para pensar sus condiciones.»<sup>46</sup> La idea es que el sentido es algo que siempre está presupuesto, aunque no se diga con anticipación. La primera paradoja *de la regresión o de la proliferación indefinida*, consiste en la regresión infinita del presupuesto en donde hay una impotencia para decir el sentido de lo que digo. Deleuze resalta no sólo el carácter de impotencia de la paradoja, sino la alta potencia del lenguaje de hablar sobre las palabras.

Toma en cuenta la proliferación infinita de entidades verbales de la Paradoja de Frege para expresar la idea de que cuando tenemos una proposición que designa un objeto; también podemos tomar esa proposición como objeto de otro nombre (proposición) que designe su sentido. El sentido para Frege se refiere al modo de darse de la referencia; sin embargo, hay que aclarar que el sentido no está necesariamente ligado a una sola referencia: una referencia puede corresponder a más de un sentido y un mismo sentido se puede expresar de muchas maneras. Empleando las palabras de Frege:

---

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.57.

El sentido de un nombre propio lo comprende todo aquel que conoce el lenguaje o el conjunto de designaciones al que pertenece; pero con ello, la referencia, caso de que exista, queda sólo parcialmente iluminada. Un conocimiento completo de la referencia implicaría que, de cada sentido dado, pudiéramos indicar inmediatamente si le pertenece o no. Esto no lo logramos nunca.

La conexión regular entre el signo, su sentido y su referencia es tal, que al signo le corresponde un determinado sentido y a éste, a su vez, una determinada referencia, mientras que a una referencia (a un objeto), no le corresponde solamente un signo.<sup>47</sup>

El sentido puede estar presente en términos sin significación; y como acontecimiento, difiere de las propiedades y las clases. El sentido no se puede separar de la paradoja que señalan el sinsentido<sup>48</sup> en el sentido. Esto significa que si retomamos lo dicho sobre que el buen sentido viene siempre segundo y que el sentido siempre está presupuesto, entonces, podemos señalar la presencia del sinsentido en la significación. Sin embargo, Deleuze dice que cuando el sinsentido hace la donación de sentido, determina unas condiciones de significación a los términos (como presupuestos) que se someten a una organización que los remite a indicaciones o manifestaciones posibles, a saber, el buen sentido y el sentido común; no obstante, es importante tener en cuenta que esta organización siempre puede ser afectada debido a su fragilidad.

La segunda paradoja *del desdoblamiento estéril o de la reiteración seca*, consiste en el intento por fijar la proposición en un tiempo verbal que es el infinitivo, participativo o

---

<sup>47</sup> Frege, «Sobre el sentido y referencia», en L.M. Valdés (comp.), *La búsqueda del significado*, p. 2.

<sup>48</sup> Deleuze sugiere una lectura de Lévi-Strauss para entender el *sinsentido*. Nos dice: «[...] el sinsentido carece de todo sentido particular, pero se opone a la ausencia de sentido, y no al sentido que produce un exceso, sin mantener nunca con su producto la simple relación de exclusión a la que se intente reducirlo. El sinsentido es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido. Esto es lo que hay que entender por *non-sense*.» Conf. *Lógica del sentido*, p. 102.

interrogativo. El sentido expresado así, no afirma ni niega algo, es un atributo de los estados de cosas. El sentido entraña una paradoja y establece una relación con el sinsentido, desde la cual, se desliga por completo de lo verdadero y lo falso.

Deleuze recuerda de nuevo la causalidad de los estoicos, en donde los cuerpos son causa uno de otros de efectos incorporeales, para decir que «[c]omo lo expresado de la proposición, el sentido no existe, sino que insiste o subsiste en la proposición.» A esta paradoja también la llama la paradoja de los estoicos porque «únicamente los cuerpos actúan y padecen, pero no los incorporeales, que son solamente resultado de las acciones y las pasiones.»<sup>49</sup> Ningún efecto puede ser producido por una causa incorporeal. De acuerdo con Deleuze:

El sentido insiste en una de las series (proposiciones): es lo expresable de las proposiciones, pero no se confunde con las proposiciones que los expresan. El sentido sobreviene en la otra serie (estados de cosas): es el atributo de los estados de cosas, pero no se confunde con los estados de cosas a los que se atribuye, ni con las cosas y cualidades que lo efectúan. Así pues, lo que permite determinar una serie como significante u otra como significada son precisamente estos dos aspectos del sentido, insistencia y extra-ser, y los dos aspectos del sinsentido o del elemento paradójico del que derivan, casilla vacía y objeto supernumerario: lugar sin ocupante en una serie y ocupante sin lugar en la otra.<sup>50</sup>

La tercera paradoja *de la neutralidad o del tercer estado de la esencia*, es una continuación de la segunda. Al no afirmar ni negar nada, entonces: «El sentido permanece

---

<sup>49</sup> Gilles Deleuze, *Lógica...*, p. 60.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 112.



estrictamente el mismo para proposiciones que se oponen, sea desde el punto de vista de la cualidad, sea desde el punto de vista de la cantidad, desde el punto de vista de la relación, o desde el de la modalidad.»<sup>51</sup> Todos esos aspectos pertenecen a la efectuación y no al de la expresión.

De la cualidad considera la afirmación y negación; de la cantidad destaca los cuantificadores de todos o ninguno; de la relación postula la relación de casi-causalidad de los acontecimientos entre sí; y de la modalidad del sentido dice que no es ni lo posible, ni lo real, ni necesario, sino fatal.<sup>52</sup> Lo fatal es la paradoja del acontecimiento que ocurre en los objetos y sobreviene en la proposición. Por esta razón, sentido y el acontecimiento se dan en la superficie, ya que sólo ahí «las dos caras simultáneas de la superficie cuyo interior y exterior, «insistencias» y «extra-ser», pasado y futuro, están en continuidad irreversible.»<sup>53</sup> Las otras modalidades (posible, real y necesario) no se aplican al sentido porque el principio de no contradicción, que está en la base, tiene por condiciones la efectuación de la designación y la significación, las cuales, como he mencionado antes, no conciernen al sentido.

Por último, la cuarta paradoja es *del absurdo o de los objetos imposibles*. La tesis básica es que las proposiciones contradictorias, aquellas que su designación no pueda efectuarse, las que no tengan significado o sean absurdas, también tienen un sentido.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>52</sup> El concepto de *fatal* que usa Deleuze, está vinculado con la modalidad de la imposibilidad estoica. Ricardo Salles, *Necesidad y lo que depende de nosotros. Sobre la interpretación de Marcelo Boeri del compatibilismo estoico*, p. 94. Indica lo siguiente respecto a las modalidades: «Además, algunas cosas son posibles y otras imposibles, y algunas son necesarias y otras no necesarias. Posible es aquello que es susceptible de ser verdadero y que no está impedido por factores externos de ser verdadero, por ejemplo, Diocles está vivo. Imposible es aquello que no es susceptible de ser verdadero «o que es susceptible de ser verdadero pero está impedido por factores externos de ser verdadero», por ejemplo, la tierra vuela. Necesario es aquello que, siendo es verdadero, no es susceptible de ser falso, o es capaz de ser falso pero está impedido por factores externos de ser falso, por ejemplo, la virtud es benéfica. No necesario es aquello que tanto es verdadero como susceptible de ser falso y no está impedido por factores externos de ser falso, por ejemplo, Dión camina.»

<sup>53</sup> Gilles Deleuze, *Lógica...*, p. 63.

Distingue el ser de lo real como materia de las designaciones; el ser de lo posible como forma de las significaciones; y *lo imposible* como los extraexistentes que insisten en la proposición como sentido. Deleuze dice al respecto: «Extraño discurso que renovarí­a la filosofí­a, y que finalmente trata el sentido no como predicado, como propiedad, sino como acontecimiento.»<sup>54</sup>

En las series, cada término no tiene sentido sino por su posición relativa a todos los otros términos; pero esta posición relativa depende a su vez de la posición absoluta de cada término en función de la instancia=x determinada como sinsentido, y que circula sin cesar a través de las series. El sentido resulta efectivamente *producido* por esta circulación, como sentido que remite al significante, pero también sentido que remita a lo significado. En una palabra, el sentido es siempre un *efecto*.<sup>55</sup>

El sentido es un efecto de superficie que es «copresente, coextensivo a su propia causa, y que determina esta causa como causa inmanente, inseparable de sus efectos.»<sup>56</sup> El sentido se produce por la circulación de la *casilla vacía* y su perpetuo desplazamiento, que genera un exceso de sentidos.

Para Deleuze la fuerza de la paradoja (que es la fuerza del sentido) no está en que sea contradictoria, porque como ya he dicho la contradicción se aplica a los estados de cosas (reales o posibles) y no al sentido o a los acontecimientos pensados como efectos incorporeales; más bien, su fuerza está en que son la génesis de la contradicción.

---

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

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>56</sup> *Idem.*

Finalmente, toda la exposición del sentido como paradoja reafirma la posición de  
<sup>57</sup> Deleuze respecto a la inversión del platonismo, al considerar el sentido como  
acontecimiento de superficie. Sobre esto nos dice:

*[...] el sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias. No pertenece a ninguna altura, ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión. No es que el sentido carezca de profundidad o de altura; son más bien la altura y la profundidad las que carecen de superficie, las que carecen de sentido, o que lo tienen sólo gracias a un «efecto» que supone el sentido.<sup>58</sup>*

\*\*\*

Como conclusión de este capítulo quisiera recuperar algunas ideas de los conceptos desarrollados para direccionarlos hacia las discusiones y objetivos de este trabajo. El eje de toda la crítica deleuziana es el cuestionamiento a la representación (en sentido amplio) y los modelos; de esto surge la propuesta de hacer un ejercicio del pensamiento que invierta lo que él llama “el platonismo”, el cual se caracteriza por no implantar modelos, centro, jerarquía, valores o identidades; por el contrario, se busca dejar aparecer la multiplicidad, el movimiento y la diferencia.

---

<sup>57</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 103.

Todas estas discusiones se vincularán con nuestro tema por medio de la imagen. El nexo principal está en el concepto de *simulacro*, puesto que sitúa su valor en tensión con la semejanza. Inicia con un juicio negativo del simulacro que está bajo un sistema de pensamiento regido por modelos; después, lo desplaza hacia un enfoque que lo postula como una manifestación del cambio en donde el ser se expresa. Con lo anterior, los modelos, principios y centros fijos se trastocan a favor de un devenir ilimitado, que pone a la disimilitud, la perversión o desviación como una potencia positiva que niega el original, que produce efectos, que genera multiplicidad; es decir, lo falso como potencia.

Para que esta propuesta de inversión no quede como un capricho del autor, Deleuze la acopla a una postura metafísica que se rige por una lógica invertida, es decir, por la afirmación de la negación. El modelo que recoge es el del *eterno retorno* de Nietzsche, que por medio de las fuerzas en tensión hace retornar lo diferente y los simulacros, produce el devenir ilimitado que afirma el ser e invierte los iconos y subvierte el mundo representado.

Todo esto nos interesa porque también recupera algunas ideas nietzscheanas sobre el arte: el arte será el más alto poder de lo falso, se opone al ideal y nos deja conocer la Naturaleza (fuerzas) en su diversidad. Si bien el objetivo de esta tesis no es defender la fotografía como arte, las discusiones en torno a la imagen que Deleuze desarrolla son sobre el cine y la pintura en sentido artístico, y de estas argumentaciones se derivan las críticas a la fotografía. Para él, el cine y la pintura interiorizan la diferencia, el simulacro se vuelve acontecimiento y el acontecimiento sentido. Y es justamente esta relación la que él le niega a la fotografía y que yo pretendo cuestionar afirmándola.

Ahora bien, debido a lo anterior, es que los conceptos de acontecimiento y sentido se vuelven relevantes. Recordemos que el acontecimiento tiene que ver con la relación entre cuerpos que se da en la superficie, además de entrañar una paradoja. Es un efecto incorporeal

que se encuentra entre el lenguaje que expresa la relación y el mundo en el que subsiste la relación como atributo. Los acontecimientos recogen la diferencia entre los estados de cosas y el devenir de los modos de ser; y como estos predicados ya no se rigen por la identidad o el concepto, entonces pueden ser infinitos. Nada sube a la superficie sin cambiar de naturaleza.

Es importante subrayar el vínculo del acontecimiento con la *voluntad de poder*. La voluntad de poder se manifiesta como el poder de ser afectado, como la sensibilidad de las fuerzas y como el devenir sensible de las fuerzas. Estas características son las que nos permitirán vincular todo lo dicho antes sobre el acontecimiento con los análisis en torno a las diferentes imágenes: pictórica, cinematográfica y fotográfica.

Por último, los acontecimientos son productores de sentido y el sentido expresa acontecimientos. Los sentidos son múltiples gracias a el devenir de las cosas, conllevan la paradoja que produce nuevas maquinarias o fuerzas en movimiento que mantienen la diferencia y el desplazamiento ilimitado. Para Deleuze, estos elementos están presentes en el arte y están en la base de la distinción entre imágenes.

## 2. TEORÍA DE LA IMAGEN EN DELEUZE-TEORÍA DE LA PERCEPCIÓN DE BERGSON

El objetivo de este capítulo es exponer la teoría de la imagen de Deleuze, la cual se encuentra primordialmente en sus libros sobre cine. Es verdad que desde *Lógica de la sensación* podemos ver ciertas afirmaciones y posturas respecto a la imagen citando a Bergson, sin embargo, será tiempo después en los textos *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo* donde desarrolló más ampliamente una teoría de la imagen vinculada con una teoría de la percepción. Cabe destacar que la mayoría de sus afirmaciones sobre imágenes son influencia de Bergson.

En este apartado no pretendo recuperar el análisis cinematográfico o pictórico que el filósofo francés hace en dichos libros, sino únicamente rescatar la teoría de fondo para que en el próximo capítulo podamos vincularlos con sus comentarios sobre fotografía; por tal motivo, las diferentes imágenes que expondré y el nivel de profundización estará basado sólo en la pertinencia a este trabajo. A pesar del análisis iconográfico e histórico que Deleuze hace del cine, comenta que su objetivo no es hacer una crítica del cine sino hacer una crítica a la imagen llevada adelante por el cine, es decir, analiza la imagen más allá de sus usos cinematográficos. Asimismo, considera que la filosofía se hace en la interferencia de muchas prácticas y su teoría del cine recupera conceptos que a su vez retoman lo práctico y el contexto histórico.

Otro motivo relevante para recurrir a estas fuentes es porque en ellas retoman a Bergson y enlaza el tema de las imágenes con el del movimiento. En consecuencia, la crítica a la fotografía que está vinculada con la supuesta incapacidad de movimiento y devenir de la imagen, puede ser entendida de mejor manera apelando al análisis desarrollado ahí.

En suma, el objetivo de este capítulo es recuperar la teoría de la imagen de Deleuze de la mano de la teoría de la percepción de Bergson dado que, sus análisis en la imagen pictórica, cinematográfica y la crítica a la fotografía están situados sobre estas. Es necesario conocer esta base teórica para poder entender su expresión en las imágenes y las conclusiones a las que llega más allá de un mero análisis técnico o semiótico.

Primero recuperaré el contexto del problema que da origen a la propuesta de Bergson en torno a las imágenes, es decir, cómo explicar el paso de las imágenes en la consciencia al mundo con movimientos. Expondré las razones de por qué plantea un universo de imágenes y cómo se explica desde ahí la relación entre la consciencia, materia, imagen y percepción. Después distinguiré los tipos de percepción y cómo opera en éstos la memoria y el reconocimiento. Asimismo, desarrollaré las dos principales imágenes, a saber, imagen-movimiento e imagen-tiempo, con sus respectivas imágenes implícitas: imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción, en el caso de las imágenes-movimiento; e imagen-pensamiento, imagen-memoria, imagen-cristal, en el caso de las imágenes-tiempo. Y finalmente abordaré cómo opera la potencia de lo falso en las imágenes, específicamente en la imagen-tiempo que se opone al ideal de verdad porque ya no tiene puntos privilegiados ni centro.

## 2.1. Contexto del problema

En *Cine 1* Deleuze comenta que el tema de la imagen en Bergson responde a una crisis en la psicología del siglo XIX. El problema gira en torno a la relación entre la imagen y el movimiento; por un lado, tenemos imágenes en la consciencia como representaciones cualitativas inextensas de la consciencia; por otro lado, está el mundo con movimientos, configuraciones y distribuciones cuantitativas extensas. El problema radicaba en el paso de la excitación de los órganos de los sentidos a la imagen que se producen en la percepción de estos. «¿Cómo es que con movimiento en el espacio van a hacer una imagen inextensa cualitativa?»<sup>1</sup>. El otro tema a tratar era el acto voluntario, es decir, cómo se pasa de tener una imagen en la consciencia a una acción o movimiento en el espacio. «¿Qué relación puede haber entre dos naturalezas tan irreductibles, tan heterogéneas como las imágenes definidas como estado cualitativo e inextenso y los movimientos definidos como estados cuantitativos extensos?»<sup>2</sup>.

Como alternativas al problema se encontraba la teoría de la Gestalt y la fenomenología; mientras que Bergson propone una nueva psicología. La fórmula de la fenomenología para salir de la crisis, según Deleuze, fue «Toda conciencia es conciencia de algo». La consciencia no contiene imágenes en ella, más bien es tener la intención de tener conciencia de algo fuera de ella. Se entregan a la percepción en las condiciones llamadas naturales y su tarea es hacer una descripción de la percepción natural (inmediata).<sup>3</sup> En

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles, *Cine 1. Bergson y las imágenes*, p. 130.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> En este punto comienza a hablar sobre Maurice Merleau-Ponty. Considera que hay dos conceptos para caracterizar la percepción natural del movimiento: el *anclaje* y la *buena forma*. Estamos anclados a alguna parte, lo cual nos da una organización del campo perceptivo. La manera en que aprehendemos las cosas es la



términos de análisis de imágenes, nos dirá más adelante que la fenomenología nos remite al modo pre-cinematográfico que trata de reconstituir el movimiento a partir de instantes privilegiados.

La teoría de la Gestalt, por su parte, habla de formas perceptibles encarnándose que ya no son entendidas como formas inteligibles, sino como formas inmanentes que remiten a la organización de un campo perceptivo puro. La forma es la unidad primitiva de la percepción y queda subdeterminada por las partes constituyentes disponible en el estímulo. Esto refuerza el papel de la interpretación para la percepción. En ambos casos, la teoría de la Gestalt y la fenomenología, conservan la metáfora del ojo en tanto consciencia-luz, es decir, el objeto en la sombra y la consciencia como luz.

Ahora bien, Deleuze considera que las coincidencias entre Bergson y Husserl están en la declaración: «no percibimos las cosas en nuestra consciencia, sino que las percibimos allí donde están, es decir, en el mundo». No hay imágenes en la consciencia, no hay estados cualitativos que estarían en la consciencia y estados cuantitativos que estarían en el mundo; no es así como ocurre. Sin embargo, la diferencia está en que Bergson no sólo afirma que la consciencia está ligada al mundo, sino que «toda conciencia es algo». Esto quiere decir que si percibo las cosas allí donde están, es porque toda conciencia es algo, precisamente la cosa que percibo. Afirmará que entre consciencia y materia no hay diferencia de naturaleza, sino de grado e intensidad. De ahí que la consciencia sea algo y que el mundo material sea consciencia. De esta manera la separación entre consciencia y mundo desaparece. El acto voluntario, los diferentes grados que se dan entre las representaciones cualitativas inextensas

---

*buena forma*. Asimismo, el anclaje supone un fondo en reposo y se reproduce el movimiento en función de coordenadas y formas. Cfr. *Ibid.* p. 135.

y el mundo con movimientos, configuraciones y distribuciones cuantitativas extensas; lo explica mediante las diferentes imágenes que desarrollaré más adelante.

Si bien estas comparaciones son materia de una investigación por sí misma, únicamente pretendo situarlas como un antecedente que clarifique la forma en cómo Bergson entiende la percepción y la materia. En el prólogo de *Materia y memoria* Bergson expone la intención de suprimir las dificultades teóricas del dualismo planteado por el idealismo y el realismo. La concepción que Bergson utiliza es la del sentido común; considera la materia antes de la disociación que el idealismo y el realismo operan entre la existencia y su apariencia; para lo cual opta por establecer la equivalencia entre materia e imagen.<sup>4</sup> Al respecto comenta:

La materia, para nosotros, es un conjunto de «imágenes». Y por «imagen» entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada en medio camino entre la «cosa» y la «representación».<sup>5</sup>

Esto le servirá para poder cambiar la afirmación de la fenomenología «toda [s] es conciencia de algo», por «toda imagen es imagen de algo». Esto quiere decir que la imagen no es algo en la consciencia, sino un tipo de consciencia que en condiciones dadas apunta al movimiento. Mientras que la declaración Bergson «toda conciencia es algo», pasa a «toda

---

<sup>4</sup> En particular Bergson aborda el tema de la materia sólo según los objetivos de su libro, a saber, en el problema de la relación entre el espíritu con el cuerpo. A lo que más adelante dirá que es el recuerdo el punto de intersección entre ambos.

<sup>5</sup> Bergson, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, p. 27-28

imagen es movimiento». La imagen es de hecho, un modo de consciencia y no algo en la consciencia.<sup>6</sup>

Ahora bien, Bergson establece una triple identidad entre imagen, movimiento y materia. La imagen es el conjunto de lo que aparece y marca una equivalencia con el movimiento; a su vez, la imagen es la materia y este conjunto infinito de las imágenes constituye un plano de inmanencia.

En *Cine I* Deleuze explica por qué Bergson utiliza el término *imagen* para referirse al conjunto de acciones y reacciones que constituyen al universo. Nos dice que «la imagen es lo que aparece [...] La filosofía ha dicho siempre que lo que aparece es el fenómeno. El fenómeno, la imagen, es lo que aparecen en tanto aparece. Bergson nos dice, entonces, que lo que aparece está en movimiento. [...] Si lo que aparece está en movimiento, no hay más que imágenes-movimiento»<sup>7</sup>. Por lo tanto, la imagen es movimiento y el movimiento es imagen: imagen=movimiento. Deleuze explica:

No se trata solamente de que una imagen sufra una acción de otras imágenes, no se trata solamente de que reaccione a las otras imágenes. Una imagen es estrictamente idéntica a las acciones de otras imágenes que sufre y a las reacciones sobre otras imágenes que opera. En otros términos, el conjunto de las imágenes y el conjunto de las acciones y de las reacciones de las cosas entre sí son estrictamente lo mismo.<sup>8</sup>

---

<sup>66</sup> Cfr. Deleuze, Gilles, *Cine I ...*, p. 132-133.

<sup>7</sup> Deleuze, *op. cit.*, p. 147.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 142.

De modo que el conjunto de las imágenes es el conjunto de las acciones y de las reacciones que constituyen el universo y la imagen-movimiento refiere a ese universo de imágenes que no dejan de accionar y reaccionar unas sobre otras.

Hay una razón positiva y negativa de por qué Bergson habla de un universo de imágenes. La razón negativa para hablar de imágenes es para distinguirlo de las cosas concebidas como cuerpos; le interesa hablar del mundo desde la percepción y la expresión que hacemos de él.<sup>9</sup> La razón positiva de por qué habla de imágenes es considerar que el plano de inmanencia es enteramente luz<sup>10</sup>. «La identidad de la imagen y el movimiento tienen por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz».<sup>11</sup> Bergson llama imagen a lo que aparece, el fenómeno, y dice que lo que aparece está siempre en movimiento.

Ahora bien, este universo de imágenes-movimiento es abierto, excluye toda finalidad y razón; es por eso que «el universo material, el plano de inmanencia, es la ‘disposición maquinística de las imágenes-movimiento’».<sup>12</sup> Bergson también nos habla del *Todo* y Deleuze ofrece una fórmula en relación con la imagen-movimiento: «la imagen-movimiento

---

<sup>9</sup> Bergson intenta alejarse de la concepción de cuerpo porque, por un lado, remite al dualismo entre cuerpo-mente; por otro lado, confunde el movimiento con el análisis de los cuerpos en movimiento. Las imágenes se presentan como una forma alternativa de percepción y expresión del mundo. Propone pensar en imágenes-acción, imágenes-afección e imágenes-percepción para no caer en dualismos y poder entender el movimiento. A diferencia de las clasificaciones del lenguaje que distingue cuerpos como sustantivos, cualidades como adjetivos y acciones como verbos. Deleuze explica así: «[...] las acciones, en este sentido preciso, han sustituido ya el movimiento por la idea de un lugar provisional al que éste se dirige, o de un resultado que él obtiene; y la cualidad ha sustituido el movimiento por la idea de un estado que persiste a la espera de que otro lo reemplace; y el cuerpo ha sustituido el movimiento por la idea de un sujeto que lo ejecutaría, o de un objeto que lo padecería, o de un vehículo que lo transportaría.» Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 92.

<sup>10</sup> Aquí alude a la luz física debido a la equivalencia entre materia y luz. Cabe destacar que cuando habla de consciencia-luz se refiere a alumbrar para hacer inteligible.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 91 En esta parte Deleuze intenta distinguir el universo de imágenes-movimiento de una visión mecanicista que organiza el universo como algo cerrado, con finalidad y razón. Por el contrario, propone el término *maquinístico* para referir a un universo de imágenes-movimiento abierto, no determinado, sin centro, donde no gobierne el orden, sino el devenir.

es la imagen de un movimiento de traslación que relaciona objetos determinados [...] a un Todo, y que relaciona ese Todo a los objetos en los cuales desde entonces se divide. En ese sentido el movimiento de traslación traduce un cambio como afección de un Todo».<sup>13</sup> Cuando habla de movimiento de traslación se refiere a los movimientos en el espacio que provocan cambios cualitativos. La idea de fondo es que lo que interesa más allá del cambio de posición, es saber cómo se transforma y modifica el Todo<sup>14</sup>, es decir, el universo material o plano de inmanencia. El problema que a Bergson le interesa no es una descripción natural del movimiento, sino deducir una percepción del movimiento puro el cual no es la percepción natural. Comenta que «el movimiento como relación entre partes expresa un cambio como afección del Todo», es exactamente como decir «toda traslación encuentra su razón en una perturbación, en una modificación, en un cambio de tensión o de energía que afecta el Todo o un Todo».<sup>15</sup> Como veremos más adelante, el Todo es relevante porque se relaciona con la *duración* que a su vez tiene un papel central en el análisis de las imágenes. Deleuze distingue dos tipos de movimiento:

El movimiento tiene, pues, dos caras, en cierto modo. Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo. El hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos, y que los objetos, al profundizarse, al perder sus contornos, se reúnan en la duración.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Deleuze, Gilles, *Cine I...*, p. 68. Dirá que una traslación implica una transformación. (Cfr. Deleuze, Gilles, *Cine I...*, p. 50-52.)

<sup>14</sup> El *Todo* es un concepto que Bergson menciona

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>16</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...*, p. 26.

Lo anterior también se vincula con el tema de la percepción. Dice que las imágenes-movimiento son las que perciben y son percepciones. Entiende la percepción como sufrir una acción y devolver una reacción. Decir que son imágenes-movimiento y decir que son percepciones es lo mismo.<sup>17</sup> Percibir significa sufrir una acción y devolver una reacción.

Bergson distingue dos tipos de percepción: percepción consciente y la percepción pura. La percepción consciente consiste en discernir en la materia sólo aquello que necesitamos, condensa periodos y los inmoviliza. La percepción pura son todas las acciones y reacciones de la materia sin discernimiento. Al respecto nos dice:

Lo que ordinariamente se llama un *hecho* no es la realidad tal como aparecería en una intuición inmediata, sino una adaptación de lo real a los intereses de la práctica y a las exigencias de la vida social. La intuición pura, externa o interna, es la de una continuidad indivisa.<sup>18</sup>

La percepción consciente se relaciona con el que acontece en los objetos y en las partes, y la percepción pura se relaciona con el movimiento que expresa la duración y el *Todo*.

María Pía López resume la filosofía de Bergson como una filosofía que toma como método a la *intuición*. Nos dirá que la intuición es el retorno a la percepción, a una «conciencia que está arrojada al acto, que puede percibir su propia potencia desplegándose,

---

<sup>17</sup> A este respecto habla principalmente de Berkeley con la afirmación «ser es ser percibido». No hay ninguna relación con Bergson, pues Berkeley quiere decir que las cosas son nuestros estados de conciencia. Bergson quiere decir exactamente lo contrario: son las cosas en sí mismos las que son percepciones. La percepción pura no es la percepción de algo, es la cosa misma. Es en las cosas que hay percepción. Vivimos en un mundo de prehensiones. No somos nosotros los queprehendemos las cosas, somos una prehensión entre la infinidad de las otras prehensiones. (Cfr. Deleuze, Gilles, *Cine I ...*, p. 144).

<sup>18</sup> Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 205

y comprender así [...] el impulso vital. Conoce porque crea, y porque puede interrogar la propia experiencia del fluir de la conciencia.»<sup>19</sup>

Bergson explica al tiempo como movimiento y cambio. Dirá que «[l]a intuición descubre y comprende la vida como duración. [...]El todo –el universo– es la coexistencia de las duraciones: las hay más intensas –la conciencia, la memoria, el impulso vital–; las hay más dispersas y extensas –los materiales–. No difieren entre sí por naturaleza, sino por grados de intensidad. »<sup>20</sup>

En otros términos, la imagen entendida como materia puede *ser sin ser percibida*; sin embargo, la diferencia entre la presencia y la representación está en la percepción consciente que tenemos de ella. La representación o percepción consciente implica una disminución de la presencia o percepción pura de las cosas, cuya diferencia radica solo en grados.

Si recordamos el problema en torno a la relación entre las imágenes en la conciencia (representaciones cualitativas inextensas de la conciencia) y el mundo con movimientos (configuraciones y distribuciones cuantitativas extensa), la vía que propone Bergson para vincular lo extenso y lo inextenso, la conciencia con la materia, es la memoria. De ahí que se vuelva tan importante para él analizar la imagen cinematográfica y sus múltiples imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. La memoria es independiente de la materia y permite que la percepción tenga un carácter subjetivo como percepción consciente; y también se vincula con la percepción pura que nos habla del todo de la materia. Bergson nos dice:

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 14. Sobre la duración menciona que «La “duración” se presenta [...] como “memoria”, cuando está dirigida al pasado; y como ‘impulso vital’, si se liga a la temporalidad del futuro». (*Ibid.*, p.16.)

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.16-17.

En un sentido mi percepción me es interior, puesto que contrae en un momento único de mi duración lo que por sí mismo se repartiría en un número incalculable de momentos. Pero si ustedes suprimen mi consciencia, el universo material subsiste tal como era: solamente que como han hecho abstracción de ese ritmo particular de duración que era la condición de mi acción sobre las cosas, esas cosas vuelven a entrar en sí misma para destacarse en otros tantos momentos que la ciencia distingue, mientras que las cualidades sensibles, sin desvanecerse, se extienden y se diluyen en una duración incomparablemente más dividida.<sup>21</sup>

De hecho, menciona que la percepción «pura», es decir instantánea, no es más que un ideal, un límite, puesto que en toda percepción participa la memoria concretando algo del pasado en el presente. La percepción consciente reviste lo real con memoria y lo solidifica. En la percepción concreta la consciencia comienza como memoria que contrae momentos en una intuición única. Bergson dice: «Conciencia y materia, alma y cuerpo entrarían así en contacto en la percepción.»<sup>22</sup>

La memoria en la percepción implica una concreción de momentos del pasado y del presente que se manifiesta en las *acciones* en vista del porvenir. Por tal razón Bergson afirma que «la distinción del cuerpo y del espíritu no debe establecerse en función del espacio, sino del tiempo.»<sup>23</sup> La memoria como vía de conexión entre la materia y la consciencia supone un tiempo homogéneo virtual. Sobre la memoria comenta:

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 241

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 243



La verdad es que la memoria no consiste en absoluto en una regresión del presente al pasado, sino al contrario en un progreso del pasado al presente. Es en el pasado que nos situamos de entrada. Partimos de un «estado virtual», que conducimos poco a poco a través de una serie de *planos de conciencia* diferentes hasta el término en que se materializa en una percepción actual, es decir hasta el punto en que deviene un estado presente y actuante, es decir en fin hasta ese plano extremo de nuestra conciencia en que se dibuja nuestro cuerpo. El recuerdo puro consiste en ese estado virtual.<sup>24</sup>

El pasado es lo que ya actuó en otro momento y que tiene el potencial de actualizarse en una sensación presente deviniendo percepción. El presente es donde obramos y las demás cosas obran sobre nosotros, es sensorial y motor. Lo que podemos ver es a la conciencia en el tiempo, ya sea en las memorias pasadas, en la síntesis del presente o en las acciones que se ejercen en el mundo. La percepción está impregnada de recuerdos que la complementan al interpretar. En la percepción naciente, el recuerdo-imagen participa del «recuerdo puro» que comienza a materializar.

## 2.2. Imagen-movimiento

Ahora bien, hemos hablado de la relación entre la conciencia, materia, imagen y percepción. Sin embargo, cuando se trata de analizar los distintos tipos de imágenes es necesario profundizar en el proceso de la percepción consciente. Bergson comenta que sobre el plano de inmanencia de la materia aparecen intervalos entre la acción y la reacción, lo cual implica

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 261

la dimensión temporal. Estas imágenes que introducen intervalos son los seres vivientes, conllevan un retardo y no actúan y reaccionan en todas sus caras y en todas partes como el resto de las imágenes; por el contrario, reciben y ejecutan acciones sobre una cara o en algunas partes. Las acciones que son aisladas pasarán a ser percepciones y todas las demás pasarán a ser indiferentes para el ser viviente.

La interacción con mi cuerpo permite el surgimiento de nuevas imágenes. El cuerpo también es una imagen por sí mismo que interactúa con las demás actuando y siendo afectado, sin embargo, la diferencia con todas las demás imágenes del universo es que funciona como centro de acción y de elección de imágenes<sup>25</sup>.

Según lo anterior, Bergson distingue entre imagen objetiva e imagen subjetiva. La imagen objetiva es la imagen es la que obra en todos y cada uno de los puntos de otras imágenes, es decir, «de transmitir la totalidad de lo que recibe, de oponer a cada acción una reacción igual y contraria, de no ser finalmente más que un sendero sobre el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propaguen en la inmensidad del universo».<sup>26</sup> La imagen subjetiva es la que se aísla elementos de las imágenes según las funciones y necesidades de una imagen privilegiada o *centros de indeterminación*. «Las imágenes que nos rodean parecerán volverse hacia nuestro cuerpo, pero esta vez iluminada la cara que le interesa; ellas soltarán de su sustancia lo que nosotros habremos fijado a su paso, aquello que somos capaces de afectar».<sup>27</sup> Esto significa que existe un doble sistema de referencia en las imágenes, al respecto Deleuze comenta haciendo referencia a *Materia y memoria*:

---

<sup>25</sup> De hecho, Deleuze dirá que «las imágenes vivientes serán “centros de indeterminación” que se forman en el universo acentrado de las imágenes-movimiento». (Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...*, p. 95.)

<sup>26</sup> Bergson, *op. cit.*, p. 53.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 54.

De ello se deriva una consecuencia fundamental: *la existencia de un doble sistema, de un doble régimen de referencia de las imágenes*. Primeramente, hay un sistema en que cada imagen varía para sí misma, y todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Pero a él se añade otro sistema en que todas varían principalmente para una sola, que recibe la acción de las otras imágenes sobre una de sus caras y reacciona ante ella sobre otra de éstas.<sup>28</sup>

Por lo tanto, la cosa y la percepción sólo difieren en su sistema de referencia, como una diferencia de grado. La cosa pertenece al sistema en donde las imágenes reaccionan y accionan todas entres sí; la percepción compete al sistema donde la imagen se refiere a otra especial que introduce el intervalo y la encuadra sustrayendo sólo aquello que le interesa. «En síntesis, las cosas y las percepciones de cosas son ‘prehensiones’; pero las cosas son prehensiones totales objetivas, y, las percepciones de cosas, prehensiones parciales y subjetivas».<sup>29</sup>

Otra explicación que ofrece Deleuze es desde el aspecto luminoso. Las imágenes vivientes son la pantalla negra que revela la imagen que será denominada percepción. Nos dice:

Exactamente como en un modelo óptico, cuando la refracción no se produce, cuando los medios que atraviesan los rayos luminosos están en relaciones de densidad tales que no hay refracción, existe este fenómeno que llamamos «reflexión». En términos de óptica, y en

---

<sup>28</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...*, p. 96.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 98.

absoluto en términos de conciencia, Bergson dirá de la percepción que es un fenómeno de reflexión.<sup>30</sup>

Ahora bien, frente al debate inicial sobre el vínculo entre la materia y la conciencia que da origen a la reflexión de Bergson sobre las imágenes, ya comentábamos que la conexión se logra gracias a la memoria; para esto, nuestro cuerpo se vuelve fundamental pues es el lugar por donde pasan los movimientos recibidos y los devueltos; el cerebro tomado como intervalo introduce el recuerdo para colmar la brecha y establecer la vinculación. Deleuze comenta:

Tendría un segmento «percepción», una brecha –la brecha cerebral–, un segmento «acción», y el recuerdo introduciéndose en la brecha. Pero el recuerdo solo interviene aquí bajo su forma más contraída. Es decir, está tan contraído que se prolonga naturalmente en mecanismo motor. [...] Yo diría que eso es reconocimiento sensorio-motriz.<sup>31</sup>

El cerebro recoge el movimiento y lo conduce hacia una reacción elegida. Más que tener una función de análisis del movimiento, se comporta como transmisor del movimiento que recoge y seleccionador del movimiento que va a transmitir. La percepción que no es pura al estar ordenada en relación a un centro variable, siempre está limitada a aquello que nos interesa.

---

<sup>30</sup> Deleuze, Gilles, *Cine I...*, p. 168.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 533.

Una vez hecha esa primera distinción entre imágenes objetivas totales e imágenes subjetivas<sup>32</sup> parciales, Deleuze pasa a exponer los diferentes tipos de imágenes que derivan de las imágenes subjetivas parciales que se refieren a una imagen especial o centro de indeterminación: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección.

Deleuze comenta que esta imagen que se refiere al centro de indeterminación se denomina *imagen-percepción*, imagen que ha sufrido una selección y sustracción y que representa la acción virtual de la cosa sobre el centro de indeterminación y donde todas las demás imágenes se organizan en función de ella:

*Cuando el universo de las imágenes-movimiento es referido a una de estas imágenes especiales que forma en él un centro, el universo se curva y se organiza rodeándola. Se sigue yendo del mundo al centro, pero el mundo ha adoptado una curvatura, se ha vuelto periferia, forma un horizonte. Aún se está en la imagen-percepción, pero además se va entrando ya en la imagen-acción.<sup>33</sup>*

Otro tipo de imagen surge con el retardo en la reacción debido a la introducción del intervalo. Se llama *imagen-acción*. La imagen-acción está directamente vinculada con la imagen-percepción puesto que el mundo se curva en torno a la imagen especial según la acción o uso que esa imagen especial pueda darles. La idea central es que la percepción se asocia con la “acción virtual” que las cosas ejercen sobre la imagen especial; y sobre la

---

<sup>32</sup> Desde este enfoque, Deleuze dice sobre el *sujeto*: «“Sujeto” es aquí sólo una palabra para designar la brecha entre la excitación y la acción. ¿Qué quiere decir esta brecha? Esta brecha define únicamente un centro que habrá que llamar “centro de indeterminación”. Cuando hay una brecha entre la excitación y la reacción ejecutada, hay un centro de indeterminación. Esto quiere decir que no puedo prever cuál será la reacción ejecutada en función de la excitación sufrida. Lo que llamamos «un sujeto» no es por el momento otra cosa que un centro de indeterminación». (Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 162.)

<sup>33</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...*, p. 98.

“acción posible” que esa imagen ejerce sobre las cosas. La acción sufrida se prolonga en acción, se elige la reacción que va a tener. El medio actualiza cualidades y potencias, y pasan a ser *fuerzas*.

Deleuze reconoce un tipo distinto de imagen que se encuentra entre la imagen-movimiento y la imagen-acción, esta es la *imagen-afección*. El filósofo francés explica:

Ella surge en el centro de la indeterminación, es decir, en el sujeto, entre una percepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante. Es una coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente «por dentro» [...] Ella vincula el movimiento a una «cualidad» como estado vivido (adjetivo).<sup>34</sup>

El movimiento de las imágenes que afectan a un cuerpo se convierte en movimiento de expresión, conjunciones virtuales de afectos puros donde las cosas ya no valen como objetos de percepción sino como afectos.

Deleuze explica la imagen-afección como el momento en que la distancia de la acción virtual de las cosas sobre mí se elimina y se convierte en acción real sobre mi cuerpo. Se deja de percibir para dar paso al sentir. «Bergson dirá que mientras que no había diferencia de naturaleza entre la cosa y la percepción de la cosa, sí existe diferencia de naturaleza entre la cosa y la afección, entre la percepción y la afección».<sup>35</sup> La afección es la reivindicación de los órganos de percepción inmovilizados que se esfuerzan por reencontrar el movimiento,

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 99-100. Sobre la cualidad menciona: «Una cualidad es una perturbación, es un cambio de tensión, un cambio de energía. Una cualidad es una vibración o millones y trillones de vibraciones. Quizás sí existe en mi consciencia como sensación simple, pero existe en la materia como vibración y manera de vibrar». (Deleuze, Gilles, *Cine I...*, p.53).

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 171.

Bergson define la afección como «tendencia motriz sobre un nervio sensible».<sup>36</sup> Por su parte Deleuze agregará que el afecto es potencia o cualidad que «no existe fuera de su expresión, y sin embargo se distingue de ella. Se distingue de ella exactamente como lo expresado se distingue de su expresión. En la medida en que es un expresado que no existe fuera de su expresión, es en sí mismo verdaderamente una entidad ».<sup>37</sup>

Cuando el propio cuerpo se vuelve el objeto a percibir, entonces, la acción virtual se vuelve real en tanto afección. Comenta que: «[s]u acción virtual concierne a los otros objetos y se dibuja en ellos; su acción real le concierne a él mismo y se dibuja por lo tanto en él. [...]Esto equivale a decir que mi percepción está siempre fuera de mi cuerpo, y que mi afección por el contrario está en mi cuerpo».<sup>38</sup>

## 2.3. Imagen-tiempo

### 2.3.1. Memoria y percepción

En *La imagen-movimiento* cuando menciona que la crisis de la imagen-acción se debe a que surge una nueva imagen que modifica la relación sensoriomotor de la imagen tradicional; esta imagen la nombra como imagen mental, sin embargo, a lo largo del libro *La imagen-tiempo*, parece utilizar indistintamente el término imagen-pensamiento para referirse a la imagen-tiempo. El vínculo lo establece recuperando a Bergson, cuando prolonga naturalmente la imagen-tiempo con una imagen-lenguaje y a su vez con una imagen-

---

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>38</sup> Bergson, *op. cit.*, p. 74.

pensamiento, al respecto dice: «Lo que el pasado es al tiempo, el sentido lo es al lenguaje y la idea lo es al pensamiento».<sup>39</sup> Conforme se va desarrollando el texto explica cómo surge esa nueva imagen, desarrolla algunos tipos de imagen-tiempo, cómo se articula y opera.

La imagen-movimiento es el corte temporal de una imagen más profunda. Esta imagen más profunda la llama imagen-memoria o imagen-recuerdo. Para poder entender cómo surge y se articula la nueva imagen-tiempo es necesario recuperar qué está entendiendo por *memoria*. Bergson define la memoria de dos formas: 1) como memoria que actualiza recuerdos en una percepción presente (memoria-circuito o reconocimiento-circuito), 2) y como contracción de un momento en otro (memoria-contracción o reconocimiento-contracción).

Dentro de las imágenes-movimiento, cuando la imagen-percepción es habitual y la reacción es conocida por hábito, entra en acción la forma de memoria por contracción que hace que el intervalo entre la percepción y la reacción se vuelve más corto. A pesar de que se recurre a un recuerdo para establecer la reacción, éste se vuelve casi inmediato debido a que la memoria del pasado junto con la percepción y la acción se vuelve directa. El pasado está tan contraído con el presente que el reconocimiento prácticamente ya no se hace por recuerdo, sino que se prolongan directamente. Es un recuerdo que interviene como contracción, pero dado que se prolonga automáticamente no se puede tomar como un recuerdo actualizado.

Esta memoria por contracción registra todos los recuerdos de acontecimientos en la vida cotidiana sin intención de darles utilidad, sin embargo, posibilitarán el reconocimiento intelectual de una percepción ya experimentada. Ahora bien, cuando la percepción se

---

<sup>39</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 137.



prolonga en acción se requiere un mecanismo que implica una memoria que está direccionada hacia la acción y el porvenir. Bergson dice: «A decir verdad, ya no nos representa nuestro pasado, lo actúa; y si aún merece el nombre de memoria no es ya porque conserva imágenes antiguas, sino porque prolonga su efecto útil hasta el momento presente». <sup>40</sup>

Ahora bien, a estos dos tipos de memoria les corresponde diferentes modos de reconocimiento: uno automático y el otro atento. El reconocimiento automático es una percepción en donde nuestros movimientos se prolongan para nuestros fines útiles; el reconocimiento atento se enfoca en el objeto para subrayar sus contornos.

Sobre el reconocimiento automático que correspondería a la memoria-contracción, comenta que, cuando reconocemos un objeto, significa que sabemos cómo servirnos de él. Bergson dice: «El hábito de utilizar el objeto ha acabado pues por organizar conjuntamente movimientos y percepciones, y la consciencia de esos movimientos nacientes que continuarían la percepción a la manera de un reflejo estaría, todavía aquí, en el fondo del reconocimiento.»<sup>41</sup>

En cambio, en el reconocimiento atento que sería el de la memoria-circuito, nos dice: «¿Qué es la atención? Por un lado, la atención tiene por efecto esencial el de volver más intensa la percepción y desprender sus detalles: considerada en su materia, ella se reduciría pues a un cierto engrosamiento del estado intelectual».<sup>42</sup> La atención tiene que ver con una actitud de la consciencia que es consciente de esa actitud. Cuando se tiene una percepción de un objeto presente, la percepción automática trae a la memoria las viejas imágenes del pasado que se asemejan y recrea la percepción presente; cuando las imágenes de la memoria y el

---

<sup>40</sup> Bergson, *op. cit.*, p.100.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 119.

objeto no coinciden entonces se recurre a las profundidades de la memoria hasta que lo conocido del pasado se logre proyectar en el objeto que se ignora en la percepción presente. Bergson comenta que «toda percepción atenta supone verdaderamente, en el sentido etimológico de la palabra, una ‘reflexión’, es decir la proyección exterior de una imagen activamente creada, idéntica o semejante al objeto, y que viene a moldearse sobre sus contornos». <sup>43</sup>

La memoria atenta se manifiesta cuando es necesario repasar diferentes circuitos o capas del pasado para establecer la relación de la percepción actual. En este caso el intervalo no es estrecho y la memoria no está contraída, por el contrario, requiere desplegarse para poder actualizarse en un recuerdo útil. Este reconocimiento-atento no se prolonga en acción, más bien retorna sobre el objeto de la percepción y lo busca en las capas de recuerdos en el pasado formando un circuito.

### 2.3.2. Recuerdo puro, imagen-memoria e imagen-tiempo

Es importante distinguir entre el «recuerdo puro» y la imagen-memoria para explicar la imagen-tiempo. Bergson llama a la imagen virtual «recuerdo puro» el cual es pura virtualidad contenida en el pasado; existe en el tiempo fuera de la consciencia. Tiempo como materia primera y como devenir universal. Comenta:

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 122.

El pasado se manifiesta [...] como la coexistencia de círculos más o menos dilatados, más o menos contraídos, cada uno de los cuales contiene todo al mismo tiempo y de los que el presente es el límite extremo.<sup>44</sup>

La imagen-memoria o recuerdos-imágenes son las imágenes que son llamadas del recuerdo puro y son actualizadas. La imagen-recuerdo actualiza una virtualidad según las necesidades de una consciencia.

Ahora bien, la imagen-tiempo es una imagen-pensamiento que implica un trastorno en el reconocimiento de los dos modos anteriores de la memoria. Cabe aclarar que desde el reconocimiento-circuito tenemos la manifestación de una imagen-pensamiento, puesto que rompe con la prolongación sensorio-motor. Al final cuando Deleuze habla de imagen-tiempo piensa en estos trastornos más que en la imagen-recuerdo o el reconocimiento atento del reconocimiento-circuito. La principal diferencia entre la imagen-recuerdo y la imagen-tiempo es que en la imagen-recuerdo la imagen virtual que es actualizada no forma con la imagen actual un circuito de indiscernibilidad; mientras que en los trastornos de la memoria sí son indiscernibles.

El trastorno del reconocimiento sensorio-motriz o de memoria-contracción es una situación en la cual se confronta un presente en el que no me reconozco y un recuerdo del que no me sirvo, Deleuze dirá que es «un presente que no es más que óptico y un recuerdo que ya no tiene nada de psicológico».<sup>45</sup> El trastorno de la memoria-circuito «consiste en que mi presente actual literalmente se ha multiplicado, volatizado en tantos presentes diferentes

---

<sup>44</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo...*, p. 136.

<sup>45</sup> Deleuze, Gilles, *Cine I*, p. 540.

y simultáneos como circuitos virtuales de la memoria, del pasado existan».<sup>46</sup> Como ejemplo de estos trastornos mencionará imágenes-ópticas puras y las imágenes-sonoras puras que imitan un trastorno de reconocimiento y entran en relaciones directas con el tiempo. El filósofo francés explica:

Si la imagen sensorial «pura» ha cortado [...] su prolongamiento motor clásico, tradicional, es capaz de ponernos directamente en relación con el otro tipo de imágenes, que todavía estamos buscando y que llamamos imagen-tiempo, imagen-pensamiento. <sup>47</sup>

La imagen mental puede enmarcar, penetrar y transformar a las otras. Lo primero que modifica son vínculos sensorio-motores, es decir, los encadenamientos de situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta. La imagen-tiempo deja de ser la sucesión de imágenes y se convierte en la totalidad abierta.

Estas formas de imagen al desencadenarse de la acción entran en relación con imágenes-recuerdo que ellas convocan y con los cuales pueden confundirse o ser indiscernibles. La idea es que no solo evoca una imagen-recuerdo sino que la invocan, la hacen presente. Lo que invoca es una imagen visión mental que mediante el proceso de atención puede incluir sistemas más y más grandes.

Entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, a pesar de que entre una y otra hay muchas transiciones posibles, tienen formas distintas de expresar el tiempo. La imagen-movimiento constituye al tiempo bajo su forma empírica, como el curso del tiempo, como

---

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 553.

un presente sucesivo de un antes y un después. En la imagen-movimiento, el tiempo es una representación indirecta que emana de la imagen-movimiento.

En la versión clásica (imágenes-movimiento) el tiempo depende del movimiento; y el movimiento debe ser “normal” en el sentido de la existencia de centros (de revolución, equilibrio o gravedad, observación) para asignar el movimiento. Es un movimiento que opera mediante un reconocimiento habitual o automático por prolongación.

Por el contrario, la imagen-tiempo opera con reconocimiento “atento” y su movimiento es aberrante. Deleuze dice que «[i]nversamente, pues, una presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante». <sup>48</sup> En este sentido, las percepciones y las acciones ya no se encadenan; y la aberración vale por sí misma y señala al tiempo como causa directa. <sup>49</sup> El movimiento aberrante pone al tiempo como anterioridad a todo movimiento, alcanzando un antes y un después que coexisten en la imagen. Se invierte la relación y es el movimiento el que ahora se subordina al tiempo, es una presentación directa del tiempo.

Estas imágenes se encadenan con una imagen virtual (imágenes-recuerdo, imágenes-sueño) y establecen un sentido nuevo de subjetividad que se basa en la temporalidad. La subjetividad ya no es la variación entre un movimiento recibido (imagen-percepción) y uno ejecutado (imagen-acción). La variación de imágenes que implica la afección y que a su vez constituye una dimensión de la subjetividad, es colmada por las imágenes-recuerdo para prolongar las imágenes-movimiento que nos afectan, ya no en acciones sino en un sentido temporal que se añade a la materia y así mismo. La subjetividad es lo virtual entendido como

---

<sup>48</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo...*, p. 58.

<sup>49</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 64.

el tiempo mismo. Deleuze comenta: «pura virtualidad que se desdobra en afectante y afectado, «la afección de sí mismo por sí mismo» como definición del tiempo». <sup>50</sup>

La imagen-virtual puede evocar sensaciones virtuales que provoquen movimientos reales que actualizan las sensaciones y dan cuerpo a las imágenes-virtuales que le dieron origen. Los centros de indeterminación o seres vivientes pueden ser accionados ya sea por objetos-imágenes (*objetos reales*) o por imágenes-virtuales (*objetos virtuales*).

Cuando Deleuze empieza a hablar de imagen-tiempo y de imagen virtual distingue un tipo de imagen que la incorpora: imagen-cristal. La imagen-cristal es cuando la imagen óptica actual se cristaliza con “su propia” imagen virtual. La imagen-cristal tiene una indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario, lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, esta indiscernibilidad está objetivamente en la imagen, lo cual significa que no corresponde a una confusión que está en quien observa.<sup>51</sup> Deleuze comenta:

Al elevarse a la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, los signos de cristal desbordan toda psicología del recuerdo y del sueño, así como toda física de la acción. Lo que vemos en el cristal ya no es el curso empírico del tiempo como sucesión de presentes, ni su representación indirecta como intervalo o como todo; sino su presentación directa, su desdoblamiento constitutivo en presente que pasa y en pasado que se conserva, la estricta contemporaneidad del presente con el pasado que él será, del pasado con el presente que él ha sido. Es el tiempo en persona lo que surge en el cristal, y no cesa de reiniciar su

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>51</sup> La imagen-cristal se vincula con el concepto del *tiempo* de Bergson: «Las grandes tesis de Bergson sobre el tiempo se presentan del siguiente modo: el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva». (*Ibid.*, p. 115.)

desdoblamiento, sin culminación, ya que el intercambio indiscernible se prorroga y reproduce perpetuamente.<sup>52</sup>

La imagen-cristal constituye el tiempo que se desdobra en presente y pasado; en este proceso, a su vez se lanza hacia el futuro o hacia el pasado. Lo que se ve en el cristal es el tiempo no cronológico, la imagen actual del presente y la imagen virtual del pasado y su proyección al futuro, un desdoblamiento que no cesa de cambiar ni reconstituirse.

### 2.3.3. Potencia de lo falso

La imagen-tiempo se opone al ideal de verdad porque ya no tiene puntos privilegiados ni centro. En este tipo de imagen las aberraciones adquieren independencia. Deleuze dice:

Se produce un vuelco donde el movimiento cesa de alardear de verdadero y donde el tiempo cesa de subordinarse al movimiento: las dos cosas a la vez. 'El movimiento fundamentalmente descentrado pasa a ser falso movimiento, y el tiempo fundamentalmente descentrado pasa a ser potencia de falso que se efectúa ahora en el falso movimiento.'<sup>53</sup>

En la imagen-cristal el tiempo habitual es trastocado y se produce movimientos «anormales», falsos. Esta alteración del tiempo pone en crisis la noción de verdad, la variabilidad de contenido, la coexistencia de pasados, la simultaneidad de presentes, reemplaza la verdad por la potencia de lo falso. La imagen cristal en su desdoblamiento y

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 193.

diferenciación deja de presuponer la realidad y lo verdadero, se convierte en una potencia de lo falso. Para desarrollar esta idea Deleuze retoma ideas de Orson Welles, las cuales lee desde el horizonte de la crítica de Nietzsche a la noción de verdad:

[E]l «mundo verdadero» no existe, y si existiera sería inaccesible, inevocable, y si fuera evocable sería inútil, superfluo. El mundo verdadero supone un «hombre verídico», un hombre que quiere la verdad, pero este hombre tiene unos móviles muy extraños, como si dentro de sí escondiera a otro hombre, una venganza [...] Finalmente el hombre verídico no quiere otra cosa que juzgar la vida; erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar, ve en la vida un mal, una falta que hay que expiar: origen moral de la noción de verdad.<sup>54</sup>

Deleuze busca liberarse de los juicios y justificaciones para afirmar «la inocencia del devenir», está más allá del bien y del mal. Se desprende de la vida de las apariencias tanto como de la verdad. Dice que lo que queda son cuerpos que son fuerza, que ya no se vincula con un centro, sino con otras fuerzas a las que afecta y con las que es afectado. Afirma que todo es cuestión de fuerzas en la vida, «mientras se entienda que la relación de fuerzas no es cuantitativa sino que implica necesariamente ciertas “cualidades”»<sup>55</sup> El devenir es la potencia de lo falso de la vida, lo falso deja de ser apariencia o mentira para convertirse en devenir y aquello que lo propicie será considerado como deseable. Deleuze comenta que «[s]i el devenir es la potencia de lo falso, lo bueno, lo generoso, lo noble es lo que eleva lo falso a la enésima potencia, o la voluntad de potencia hasta el devenir artista».<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 185-186.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 191.



Las valoraciones que Deleuze hará en torno al arte en sus diferentes modalidades están estrechamente relacionadas con la potencia de lo falso y la expresión del devenir. En cuanto a nosotros, lo que nos concierne es su expresión en las imágenes, es por esta razón que era necesario desarrollar tanto imagen-movimiento como imagen-tiempo.

### 3. CRÍTICA A LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Antes de entrar a las objeciones que Deleuze hace sobre la fotografía, es necesario establecer algunos parámetros desde los cuales critica la imagen fotográfica. La mayoría de sus reproches los realiza para contrastar alguna característica positiva adjudicada a la imagen pictórica o cinematográfica, por lo tanto, sin un antecedente del análisis y valoración que hace sobre ellas no se podrá contextualizar y desarrollar la crítica fotográfica. Ahora bien, no pretendo ser exhaustiva, sino sólo seleccionar los conceptos clave y la argumentación principal para saber qué dice sobre ellas y qué llevó al filósofo francés a interesarse en esas imágenes, sin adentrarnos en la historia y su análisis iconográfico del cine y la pintura.

Cabe aclarar que la exposición de juicios sobre imágenes comenzará con cine a pesar de que los libros sobre pintura se publicaron antes, esto debido a que la explicación de los fragmentos contra la fotografía se relaciona de forma más cercana, primero con la pintura y después con el cine. De tal manera que el último apartado 3.2 correspondiente a la imagen fotográfica será conectado poco a poco según el orden de esta tesis, pero en sentido contrario, es decir, primero en relación con la pintura, después con el cine, la teoría de la imagen y percepción, para finalmente unir todas las piezas con los conceptos fundamentales. Este orden en la argumentación pretende comenzar a analizar los comentarios críticos desde su contexto más cercano hasta extender y profundizar en ellos fuera del análisis de casos y de la teoría de la imagen para finalmente instalarlos en un marco mucho más amplio del pensamiento deleuziano.

## 3.1 Otros juicios sobre imágenes

### 3.1.1 Imagen cinematográfica

En esta sección se abordará la opinión de Deleuze sobre el cine, cuál era la concepción que tenía de él y los comentarios a las tesis bergsonianas aplicados a la teoría de la imagen cinematográfica. Nuevamente, sólo estarán expuestas de manera general las ideas principales en torno al cine sin recurrir a casos específicos o al análisis semiótico de filmes.

A pesar del análisis iconográfico e histórico que Deleuze hace, comenta que su objetivo no es hacer una crítica del cine sino una crítica a la imagen llevada adelante por el cine, es decir, analiza la imagen más allá de sus usos cinematográficos. Su interés es filosófico y considera que es «una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual. Pues ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine mismo.»<sup>1</sup>

También estima que sustituir la imagen por enunciados o leerlas como texto genera una falsa apariencia sobre qué son las imágenes quitándoles su elemento más característico, a saber, el movimiento; por tal razón, retoma de otros autores términos específicos y crea algunos conceptos para poder hablar de ellas. Al respecto comenta:

---

<sup>1</sup> Gilles, Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 371.

Pero, 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. Es una condición, anterior en derecho a aquello que ella condicional. No es una enunciación, no son enunciados. Es un «enunciable». Queremos decir que cuando el lenguaje se adueña de esta materia (y lo hace necesariamente), entonces ella da lugar a enunciados que vienen a dominar o incluso a reemplazar a las imágenes y los signos, y que remiten por su cuenta a rasgos pertinentes de la lengua, sintagmas y paradigmas, muy diferentes de aquellos de los que se había partido. De tal manera que lo que debemos definir es no la semiología sino la «semiótica», el sistema de las imágenes y los signos independientemente del lenguaje en general.<sup>2</sup>

En adición, constantemente nos advierte que su método de análisis no es evolucionista ni progresista, no intenta hacer juicios de valor jerárquicos, es decir, no pretende preponderar ningún estilo, autor o valoración de obras; sino sólo distinguir niveles «en función de tal o cual tipo de variable que se encuentre afectada.»<sup>3</sup>

Su acercamiento filosófico al cine no intenta establecer una teoría del cine, sino una teoría sobre los conceptos del cine. Se interesa por saber cuál es el pensamiento propio del cine. La filosofía teoriza sobre el cine como práctica conceptual, ya que la explicación técnica es insuficiente para establecer los conceptos de esta nueva práctica de las imágenes y los signos. En parte su reflexión comienza estableciendo estas preguntas:

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>3</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, p. 207.

Pero mi pregunta está también más allá: no se trata de saber cómo el cine se representa el pensamiento, se trata de saber bajo qué forma del pensamiento se hace el pensamiento en el cine. ¿Qué es este pensamiento, en qué relación está con el movimiento, con la velocidad, etc.? ¿Hay un pensamiento propiamente cinematográfico?<sup>4</sup>

Dado que el pensamiento-cine que no se deja abarcar a cabalidad ni por la percepción natural ni por el pensamiento filosófico, considera que solo en la interferencia de muchas prácticas y en la recuperación de conceptos que vienen del ámbito práctico y el contexto histórico, se puede hacer filosofía.

Respecto al origen de la práctica cinematográfica, dirá que no se encuentra en los primeros experimentos de imágenes proyectadas sino en el análisis y síntesis del movimiento; es decir, el movimiento no se añade a la imagen sino «es una síntesis perceptiva inmediata que capta la imagen como un movimiento, que capta en uno la imagen y el movimiento. Es decir que percibo una imagen-movimiento. El acto de creación del cine es haber inventado la imagen-movimiento.»<sup>5</sup> Para Deleuze, el cine ocurre cuando deviene realidad temporal y ya no espacial, cuando representa el pensamiento y la duración, el pensamiento como movimiento. Para poder explicar lo anterior, Deleuze recuperará la teoría de la imagen de Bergson e intenta formar conceptos cinematográficos generales, sin que sean solamente aplicaciones y traslación de conceptos bergsonianos<sup>6</sup>.

En el texto *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, el comentario a la primera tesis bergsoniana descarta que el movimiento sea el espacio recorrido divisible en los

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>6</sup> Deleuze es muy consciente de que la postura de Bergson frente al cine es de oposición. La crítica tiene que ver con que el cine no hace más que llevar al extremo la ilusión de la falsa reconstitución del movimiento. Pensando que el movimiento se construye con una sucesión de cortes instantáneos en un tiempo uniforme.

múltiples instantes detenidos, es decir, la reconstrucción del movimiento que recurre a momentos estáticos en el pasado. En contraste, el movimiento para Bergson es el acto presente de recorrer. Deleuze comenta:

El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí.<sup>7</sup>

En esta primer tesis también defiende que de la artificialidad de la condición no se puede concluir la artificialidad de lo condicionado; lo anterior lo dice porque lo que quiere cuestionar es que la percepción natural sea natural sólo porque la condición así lo sea; es decir, para Bergson la percepción natural es artificial o percepción impura del movimiento en el sentido de que es mixta y capta el movimiento como espacio recorrido divisible; de hecho dirá que *«Toda división de la materia en cuerpos independientes de contornos absolutamente determinados es una división artificial.»*<sup>8</sup>

Con todo y que Bergson ha distinguido dos formas de reconstruir el movimiento, es sabido que acusa al cine de reproducir el movimiento artificial de la percepción natural, es decir, aquel que se construye por instantes privilegiados mediante cortes inmóviles del movimiento. En consecuencia, afirma el cine desconoce el verdadero movimiento que es aquel del a materia-flujo que no deja de cambiar y que no tiene ningún centro de referencia.

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 13.

<sup>8</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. p. 206.

A lo cual Deleuze responde que el cine en realidad es la imagen que puede expresar la duración porque carece de centro de anclaje y horizonte, mediante la relación entre plano, cuadro y montaje. Propone que el movimiento del cine es verdadero movimiento y que se debe reflexionar desde ahí en vez de hacer una crítica al cine, al respecto comenta:

Quiero decir que la crítica ha devenido interior al cine. Ya no es una crítica que se aplica sobre el cine, es una crítica llevada adelante por el cine. Está en el cine criticar él mismo la imagen-movimiento, y la crítica de la imagen-movimiento no constituye una crítica de la imagen del cine.<sup>9</sup>

Para Deleuze, la percepción artificial (cine) es percepción pura del movimiento en el sentido de que permite expresar la duración como el acto presente de recorrer. El cine reproduce el movimiento percibido y es reproducido por medios artificiales; sin embargo, esto no significa que el movimiento reproducido sea él mismo artificial o ilusorio. Bergson nos dice que la percepción natural es una percepción de mezclas, de mixtos, de movimiento artificial. Por el contrario, la percepción cinematográfica no es la percepción natural. Lo que inventa es una percepción de un movimiento puro.

En el comentario a la segunda tesis de Bergson, distingue dos formas de reconstruir el movimiento: con el paso regulado de instantes o posiciones privilegiadas, o con momentos cualesquiera. Asimismo, en la tercera tesis, los instantes privilegiados los define como cortes inmóviles del movimiento y los momentos cualesquiera como cortes móviles de la duración, es decir, del Todo<sup>10</sup>. La duración es lo que cambia y el cambio es la afección del Todo; si el

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Cine 1 ...*, p. 206.

<sup>10</sup> Deleuze recupera una definición del Todo o de la duración vinculada con el movimiento y el cambio: «Si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la Relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos,

movimiento expresa la duración significa que el movimiento refiere a una simultaneidad de flujos como relación entre partes que provoca una afección del Todo. Deleuze comenta que Bergson hace con la duración una metafísica del tiempo real y no de lo eterno. Todas estas distinciones están encaminadas a esclarecer el concepto de movimiento como acto presente del recorrer que se construye con momentos cualesquiera, es decir, cortes móviles de la duración. Bergson dirá sobre el movimiento: «Ya no se trataría de saber cómo se producen cambios de posición en tales *partes* determinadas de la materia, sino cómo se cumple en el todo un cambio de aspecto, cambio cuya naturaleza, por otra parte nos quedaría por determinar.»<sup>11</sup>

Una vez puesta esta plataforma de la explicación del mundo como imágenes que se afectan entre sí, analiza la imagen cinematográfica clásica y moderna; las pone en diálogo con esta teoría y deriva conceptos y un pensamiento filosófico desde ahí.

A pesar de que tanto las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo están continuamente mezcladas en el cine, Deleuze identifica la imagen-movimiento con el cine clásico el cual explica y desarrolla recuperando su sentido, contexto histórico y explica sus tres variedades y sus correspondientes configuraciones de montaje, a saber, imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección. El montaje implica esa relación de la parte con el Todo, mientras que el encuadre es el sistema artificialmente cerrado que ya dentro del montaje logre abrirse a la totalidad.

---

son que siempre es exterior a sus términos. Además, es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos. Por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambian de posiciones respectivas. Pero, por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia de cualidad.» Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 24-25.

<sup>11</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria...*, p. 206.



El cine moderno de la segunda guerra mundial lleva a la imagen-acción a una crisis haciendo surgir la imagen-tiempo que da un tratamiento diferente del tiempo mediante variedades y configuraciones propias que hacen de lo mental el objeto propio de la imagen. Comenta que «el cine es la única experiencia en la cual el tiempo me es dado como una percepción»<sup>12</sup> Para Deleuze este sería el sentido del cine: «lograr la presentación directa del tiempo.»<sup>13</sup>

La imagen-tiempo se puede entender como un tipo de imagen o como el Todo del filme; es decir las imágenes sensoriales puras van a permitir el surgimiento de la imagen como Todo o como duración, donde las imágenes sensoriales puras se prolongan en imágenes-pensamiento. La imagen-tiempo y lo mental son lo principal o el objeto de esta nueva imagen. «*Es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales. Puede ser, pero no lo es necesariamente más difícil que las otras imágenes. Necesariamente guardará con el pensamiento una nueva relación, directa, totalmente distinta de la de las otras imágenes.*»<sup>14</sup>

El nuevo cine se caracteriza por romper el nexos sensoriomotor, es decir, el vínculo del hombre con el mundo que renuncia a la figura, metáfora, la metonimia y la signalética. El cine hace que la imagen cambie a una potencia superior que descentraliza al sujeto y que se genere una inversión sobre *lo real*. Haciendo una glosa de Merleau-Ponty, dice:

[S]uprime el anclaje del sujeto tanto como el horizonte del mundo, hasta el punto de sustituir las condiciones de la percepción natural por un saber implícito y una intencionalidad segunda. El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien

---

<sup>12</sup> Cita de Louis Schefer en Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...*, p. 59.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 277.

a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo.<sup>15</sup>

El cine se convierte en una consciencia-cámara que transforma la imagen-percepción y diluye la frontera entre las imágenes subjetivas y las objetivas. Rompe con el modelo sensorio-motriz y en vez de la subjetividad del hacer, se busca el no hacer y acceder a otro tipo de percepción que no cruce por la acción. Explica que «[s]e tratará de deformar todas las conexiones reales para hacerlas tender hacia un punto virtual en el infinito.»<sup>16</sup> Concluye que la imagen-tiempo tiene el efecto de impactar al pensamiento para forzarlo a pensarse a él mismo y al Todo.

### 3.1.2 Imagen pictórica

Las ideas de Deleuze sobre la pintura están expuestas en los libros: *Francis Bacon. Lógica de la sensación* y en *Pintura. El concepto de diagrama*. En ambos textos podemos ver cuál es su concepto de pintura, las etapas para lograr lo que él llama el «hecho pictórico», y los diferentes conceptos implícitos en la definición y el proceso.

Es importante destacar que la mayoría de las fuentes citadas en el desarrollo de su argumento son escritos de artistas o de historiadores del arte. Esto debido a que parte de la metodología y propuesta de Deleuze se enfoca a en qué sentido la filosofía puede aportar a la pintura, sino cómo la pintura puede aportar algo a la filosofía; qué conceptos pueden surgir al tener a la pintura como origen de la reflexión, como eje en el desarrollo de la

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Cine I...*, p. 334.

argumentación y como objeto de estudio, es decir, pensar desde la pintura. Es por esta razón que los textos de artistas que dan una explicación teórica respecto a qué es la pintura desde la experiencia de su proceso creativo y las diferentes posturas historiográficas que registran el acercamiento e interpretación de las obras y del arte en el tiempo, resultan ser fundamentales y son las que dirigen la argumentación.

Deleuze considera la pintura como el desarrollo de tres momentos: el primer momento es la condición pre-pictórica; el segundo momento es el diagrama; y el tercer momento el hecho pictórico.

Para poder entender el primer momento, Deleuze recupera algunas ideas de escritos de Cézanne, Paul Klee y Bacon. Con Cézanne, la condición pre-pictórica se relaciona con un estado inicial de caos del cual aparecen los primeros planos o el armazón de la pintura; con Klee, es el caos es un estado no dimensional, el lugar el punto gris (blanco/negro)<sup>17</sup>; y con Bacon se enlaza con los *clichés* y los datos previos a la obra.

Me interesa ahondar un poco más en los *clichés* porque serán parte, más adelante, de la crítica hecha a la fotografía. Deleuze dice que, es mentira que se inicia con un cuadro en blanco, antes de pintar ya hay muchas cosas que han pasado. Los *clichés* se pueden identificar como datos, como el tema u objeto representado, como ilustración y narración, como la intención, como lo que está dado en la cabeza del artista, en la calle o en la percepción. El cuadro en blanco está lleno de todo esto, no es un vacío de contenido; por el contrario, es un exceso de él. Hará falta un proceso de sustracción y limpieza antes de dar pie al hecho

---

<sup>17</sup> Sobre el punto gris-caos dice: «Ese punto es gris porque no es ni blanco ni negro o porque es tanto blanco como negro. Ven que el gris del que se trata es el gris del blanco/negro. Lo dice explícitamente. *Él es gris porque no está ni arriba ni abajo o porque está tanto arriba como abajo. Gris porque no es ni cálido ni frío. [...] Gris en tanto punto no-dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, en el entrecruzamiento de los caminos.* He aquí el punto gris caos.» Cfr. Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, p.38-39.

pictórico. El pintor «No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionará como modelo, pinta sobre imágenes que están ya ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia.»<sup>18</sup>

Los *clichés* son datos figurativos previos a la obra que pueden entenderse como posibilidades de ver (reproducciones, representaciones, ilustraciones, narraciones) que operan por semejanza o por convención, por analogía (común) o por código.

Sobre el segundo momento, Deleuze dice que el diagrama es el caos-catástrofe. Cita a Cézanne para afirmar que la catástrofe es arrastrar las bases y los grandes planos, partir nuevamente de cero y hacer una reconquista; con Klee es el salto del punto gris blanco/negro al punto gris verde/rojo el cual es génesis de las dimensiones y los colores; con Bacon, la catástrofe es deshacerse de todo lo que precede, limpiar los *clichés*. El diagrama tiene dos roles: el primero es un rol negativo que se refiere a la sustracción de los *clichés*; el segundo es un rol positivo que es el que permite hacer surgir el hecho pictórico, aunque todavía no es el hecho pictórico en sí mismo. Al respecto comenta:

Suprimir la narración y la ilustración. Ese sería el rol del diagrama y del caos-catástrofe. Y por tanto, suprimir todos los datos figurativos, pues las figuraciones y las narraciones están dadas, son datos. Así pues, se trata de hacer pasar los datos figurativos y narrativos por el caos-germen, por la catástrofe-germen, para que salga de allí algo completamente distinto: el hecho.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p. 89.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 66.

Para Deleuze, «Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto.»<sup>20</sup> Sin embargo, a pesar de que la pintura busca evitar la figuración, más adelante aclara que puede considerarse figurativa en dos sentidos: 1) como elemento figurativo pre-pictórico, que aun cuando intenta eliminar los *clichés* y las probabilidades instaladas en el lienzo en blanco, éstas no se pueden eliminar por completo, siempre queda algo de ellos; y 2) como elemento figurativo que el pintor obtiene como resultado del hecho pictórico, como « la restitución de una representación, la recreación de una figuración»<sup>21</sup>. Estas dos figuraciones son de diferente naturaleza y el salto que se da entre ellas es parte de lo que se entiende como hecho pictórico.

Para profundizar más en el concepto de diagrama, Deleuze distingue cinco caracteres del diagrama: primer carácter: la relación de las ideas del caos y del germen. (caos-germen); segundo carácter: es esencialmente manual, en el sentido de que la mano se desencadena del ojo; tercer carácter: el resultado del diagrama son colores y líneas pictóricas; cuarto carácter: la función del diagrama es deshacer las semejanzas; y quinto carácter: el cuadro se vive como una realidad temporal.

El primer carácter tiene que ver con los dos roles (positivo y negativo) del diagrama. El segundo se relaciona con una tensión entre la mano y el ojo a lo largo de la historia del arte y que después Deleuze desarrollará como posibles posiciones diagramáticas. El tercero se vincula con cómo se da la generación en el color y la línea: en el color mediante el salto del gris-caos (blanco/negro) al gris-matriz (verde/rojo) y en la línea se pasa del trazo como

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 14.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 99.

composición manual que no tiene dirección constante, a la línea pictórica. El cuarto carácter establece que, una vez hecha la sustracción de los *clichés*, la función del diagrama es no volver a ellos, no establecer relaciones de semejanza, de narración o ilustración, sino de presencia, es decir, de hacer visible la fuerza mediante el hecho, lo cual será desarrollado más adelante. Y finalmente el quinto carácter es una síntesis que recupera temporalmente la catástrofe del diagrama, marcando el *antes* en el estado caótico de lo pre-pictórico y el *después* con el surgimiento o generación del hecho pictórico.

Ahora bien, respecto a las posibles posiciones diagramáticas que derivan de la tensión entre el ojo y la mano, Deleuze desarrolla tres:

Primera posición diagramática. Es cuando el diagrama se extiende a todo el cuadro. Esta primera posición la relaciona con el Expresionismo. El caos se despliega, es la pintura donde la línea ya no delimita nada, donde la línea deja de ser óptica y se vuelve manual. Refiriéndose a Pollock, dice que «subordina el ojo a la mano, impone la mano al ojo, reemplaza el horizonte por el suelo.»<sup>22</sup>

Segunda posición diagramática. Es cuando el proceso del diagrama se reduce al mínimo y es dominado por el código<sup>23</sup>. Esta segunda posición la relaciona con el Arte Abstracto, el cual inventa un código propiamente pictórico que no es único, cada pintor inventa el suyo. La abstracción para Deleuze se relaciona con reducir el caos y lo manual; en realidad, pertenece a un espacio puramente óptico. En *Lógica de la sensación* relaciona la abstracción con el código, lo digital y lo binario. Declara que «El código es forzosamente

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>23</sup> Sobre el código explica que tiene dos condiciones: 1) determinar unidades discontinuas discretas, unidades significantes discretas en número finito; 2) cada unidad significativa debe ser portadora de relaciones binarias. La relación de ambas es a lo que llama *articulación*, es decir, unidad determinada por una serie de elecciones binarias. confr. «Tres posiciones diagramáticas» en Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 107-125.

cerebral, y pierde la sensación, la realidad esencial de la caída, es decir, la acción directa sobre el sistema nervioso». <sup>24</sup>Comenta que se requiere un esfuerzo espiritual intenso para poderse elevarse de los datos figurativos y descubrir Formas abstractas y significantes; sin embargo, el peligro de la abstracción es el riesgo de quedarse en una simple codificación de lo figurativo.

Tercera posición diagramática. Esta posición es la que Deleuze llama la propiamente diagramática porque ni ocupa todo el cuadro ni está reducida al mínimo. Toma prestado de Lyotard el concepto de *figural* para oponerlo a lo *figurativo*. Esta segunda posición la relaciona con las obras de Bacon y considera que no desaparece todos los datos figurativos, que no es una vía óptica pura ni manual, sino que rescata el contorno, localiza trazos al azar y zonas limpiadas que harán salir una nueva figuración (la Figura). Al respecto comenta:

Está ahí, actúa como diagrama, pero no ocupa todo el cuadro por la simple razón de que el diagrama efectúa entonces plenamente su efecto, a saber: hacer surgir algo que sale del diagrama. Y ese algo que sale del diagrama -no más que en los otros casos precedentes- no es una semejanza o una figuración. No es algo figurativo, sino lo que puede llamarse una Figura. Una Figura no figurativa, es decir, que no se asemeja a algo. Una Figura sale del diagrama. <sup>25</sup>

Con todo, hace falta aclarar el concepto de Figura. En ocasiones lo define como el cuerpo que hace un esfuerzo para escapar de su propio cuerpo, pero ¿cómo es que escapa? Con Bacon, literalmente el cuerpo escapa por alguno de sus órganos en algún punto del

---

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 111.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 108.

contorno, por ejemplo, el vómito, el grito, excremento, etc. Es el cuerpo deformado materialmente que refleja estar siendo recorrido por un espasmo, es decir, un movimiento intenso sin moverse de sitio. Es la acción de fuerzas invisibles sobre el cuerpo que forman una nueva relación en el plano de composición que está basada en la sensación.

Deleuze no se refiere a la sensación como la recepción de datos sensoriales o la representación de ellos, más bien la concibe como un encuentro que fuerza a percibir las relaciones entre sensaciones. Este encuentro actúa sobre el sistema nervioso y no sobre el cerebro.

La Figura es una forma sensible relacionada con una sensación. «Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación.»<sup>26</sup> Y recupera de Bacon la idea de que la sensación es la que pasa de un orden a otro; por eso es agente de deformaciones en el cuerpo.

Ahora bien, no hay que confundir la violencia de la deformación de la sensación con la violencia de lo «sensacional» propio de la figuración, de lo representado o del *cliché*. La violencia de la sensación tiene que ver con su inmediatez al sistema nervioso.

Estas posiciones diagramáticas permiten establecer un punto de partida para reflexionar sobre los diferentes momentos de la historia del arte. Es una especie de escala que permite tener más matices que logren capturar las diferencias de las obras en la historia. A pesar de que Deleuze menciona en repetidas ocasiones que no le interesa hacer una teoría universal sobre la pintura y que no busca decir cuáles son mejores que otras o cuáles sí son arte y cuáles no; las posiciones diagramáticas son un esfuerzo por proponer una gradación

---

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 42.



del diagrama que tenga la posibilidad de capturar y reflejar las relaciones que, de hecho, la pintura tuvo y tiene. Ahora bien, aun cuando dice no querer establecer jerarquías entre el valor de las pinturas, la tercera posición diagramática claramente tiene una posición privilegiada o una consideración especial al ser la que logra plenamente el hecho pictórico. Esto nos interesa porque el rechazo a la fotografía va a estar directamente relacionado con la diferencia y distancia a esta posición, por lo tanto, las ideas en torno al diagrama nos servirán para entender la crítica que Deleuze le hace a la fotografía. Algo que no hay que olvidar es que Deleuze siempre deja abierta la puerta para nuevas observaciones e interpretaciones del diagrama en las obras de arte o aplicaciones de éste en otro tipo de imágenes, por ejemplo, la televisiva o la de ordenador, aun cuando a la imagen fotográfica se la niega.

Para terminar el segundo momento de la pintura, Deleuze nos advierte constantemente de los peligros a los que se enfrenta la pintura, los cuales resumiré en cinco casos:

Caso 1: Cuando no se pasa por la catástrofe, cuando se evita la catástrofe y no se lucha contra los *clichés*.

Caso 2: Cuando sólo se maltrata el *cliché*. Esto tiene el peligro de parecer diagrama cuando en realidad no lo es. Maltratar es un acto demasiado voluntario que sólo tritura un *cliché* para conjurarlo de nuevo.

Caso 3: Recupera los peligros de la pintura que Bacon menciona, a saber, la ilustración y la narración.

Caso 4: Reducir al mínimo el diagrama al utilizar un orden pictórico o código externo a la pintura. Nótese la diferencia con el código interno dado a la pintura abstracta que se establece en la segunda posición diagramática.

Caso 5: Pasar por la catástrofe y permanecer ahí. Es el diagrama que se extiende a todo el cuadro al punto que ya no sale nada de ahí, el potencial generativo de la obra se pierde en el caos absoluto. Igualmente, este punto es distingo a la primera posición diagramática. La diferencia radica en que en el Expresionismo vemos un momento de la pintura que juega con el límite, al borde de caer en el estado caótico improductivo, pero que nunca cae y que es de este riesgo y de esta tensión de donde surge su potencia expresiva.

Volviendo a los momentos de la pintura. El tercer y último momento es el «hecho pictórico», que es la pintura como presencia y no como representación, donde las figuras coexisten en la tela sin una historia que contar o ilustrar. Es la forma deformada, es comprender en tanto pintar haciendo advenir la forma como «hecho». Deleuze comenta:

El asunto de la pintura, en virtud de lo que acabamos de ver –pero ustedes ya lo saben–, no es pintar cosas visibles. Es evidente pintar cosas invisibles. El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible. Ahora bien, ¿qué es pintar una ancha espalda de hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen sobre una espalda o fuerzas que una espalda ejerce. Es pintar fuerzas, no es pintar formas. El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. Ahora bien, las fuerzas no son visibles. Pintar fuerzas es, en efecto, el hecho.<sup>27</sup>

Sobre la deformación de la forma, recupera de Cézanne que la pintura no es transformar sino deformar, «es la forma en tanto que una fuerza se ejerce sobre ella. La fuerza, por su parte, no tiene forma. Es por tanto la deformación de la forma lo que debe

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 69.

volver visible a la fuerza que no tiene forma.»<sup>28</sup> La idea central es que el diagrama pone en relación fuerzas que deforman la forma y que a su vez esto permite ver la fuerza no visible, ver las fuerzas que se ejercen sobre los cuerpos.

Como ya mencioné, la fuerza está en estrecha relación con la sensación. Cuando una fuerza se ejerce sobre un cuerpo se produce una sensación, la fuerza es la condición de la sensación. Deleuze habla de múltiples fuerzas, pero sólo menciona algunos ejemplos en relación con las obras de Bacon, como son: fuerzas de aislamiento, de deformación, de disipación, de acoplamiento, de reunión o separación, de tiempo. Si estas fuerzas se ejercen en una Figura tenemos el movimiento-espasmo como sensación simple; si tenemos dos Figuras acopladas con fuerzas distintas actuando en ellas, tenemos el movimiento-resonancia que las pone en comunicación.

En el acoplamiento de sensación (Figura acoplada), la resonancia entre las Figuras genera un ritmo que se libera entre ellas. En la sensación simple (una sola Figura) el ritmo depende de la Figura, se expresa como una vibración o movimiento-espasmo que recorre el cuerpo sin órganos, es decir, un cuerpo que no es un organismo y que se opone a la organización de los órganos.

El «cuerpo sin órganos» es un cuerpo intensivo que permite ser recorrido por fuerzas que rompen toda organización. Deleuze dice que la Figura es el Cuerpo sin órganos, donde la sensación deja de ser representativa y deviene real. Es un cuerpo que tiene órganos, pero desorganizados, polivalentes y transitorios. «El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significaciones y de

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

subjetivaciones.»<sup>29</sup> El cuerpo sin órganos sólo puede ser ocupado por intensidades.<sup>30</sup> Hace de la fuerza una presencia, una insistencia que liberará al ojo de función orgánica fija para ponerlo a cualquier otra parte del cuerpo.

Ahora bien, falta establecer mediante qué proceso es que el hecho pictórico hace visible lo invisible. Deleuze habla de tres tipos de analogía: la analogía común, la analogía orgánica y la analogía estética.

La analogía común es la que transporta relaciones de semejanza. Es un lenguaje de códigos. Su modelo es el molde o el moldeado. La analogía común busca moldear algo definitivamente, imponerle una similitud desde afuera, imponer una forma a una materia hasta alcanzar un estado de equilibrio. Esta analogía es la que Deleuze descarta por completo del hecho pictórico.

La analogía orgánica es la que transporta relaciones de dependencia interna. Cita a Buffon para rescatar la idea de molde interno. Su modelo será el módulo o el modelado y lo considera como un molde temporal continuo.

Buffon precisa: «Sería a la vez una medida, pero una medida que subsumiría, que contendría una diversidad de relaciones entre las partes. Una medida que comprendería, en tanto que tal, muchos tiempos o una variación de las relaciones, de las relaciones interiores.»<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *Mil mesetas...*, p. 157.

<sup>30</sup> Sobre el «cuerpo sin órganos» también dice: «Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad= 0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía. Producción de lo real como magnitud intensiva a partir de cero.» Cfr. *Ibid.*, p. 158.

<sup>31</sup> Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 155.

La analogía estética es en donde la relación misma es la que se transforma en una relación diferente. El hecho pictórico es producido por relaciones distintas que rompen la semejanza o *cliché*. Deleuze menciona a Bateson para decir que se trata de un lenguaje de los estados de cosas.

Yo —o más bien Bateson— diría que en nosotros, en nuestro lenguaje codificado, convencional, el lenguaje designa estados de cosas por convención y de allí se inducen funciones analógicas. En el lenguaje analógico es casi lo inverso: el lenguaje expresa directamente relaciones analógicas de dependencia y de allí se deducen los estados de cosas.<sup>32</sup>

Mediante medios no semejantes que no se parecen al modelo, produce semejanza. La analogía estética se define por la modulación donde el molde no deja de cambiar y la obra está en constante desequilibrio. Al respecto comenta:

Diría que cada vez que hay modulación, hay lenguaje analógico, por ende, hay diagrama. En otros términos, el diagrama es un modulador. Ven como esto responde bien a mis exigencias: el diagrama y el lenguaje analógico son definidos independientemente de toda referencia a la similitud. No hará falta que reintroduzcamos los datos de similitud en la modulación. El lenguaje analógico es modulación. El lenguaje digital o de código es articulación.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 143.

Recapitulando, podemos definir la analogía estética por medio de tres determinaciones: 1) semejanza por medios no semejantes; 2) lenguaje que expresaría las relaciones de dependencia de los que se deducen los estados de cosas; y 3) la modulación como el dominio de la analogía, por consecuencia, del diagrama. En esta parte Deleuze nos recuerda que es posible desarrollar la analogía articulando otros flujos de modulación, dejando abierta la posibilidad de ampliar estas categorías.

La pintura como lenguaje analógico tiene tres dimensiones: 1) los planos que se unen y remplazan la perspectiva; 2) el color que mediante la modulación suprime relaciones de valor y de contraste; 3) el cuerpo que desborda al organismo y destruye la relación forma-fondo.<sup>34</sup>

La pintura se considera modular en función de una señal a transportar. La señal a transmitir es el modelo en tanto motivo y si está en un régimen de modulación en sentido amplio, la señal a transmitir es el espacio sobre la tela.

En resumen, para Deleuze el acto de pintar está estrechamente relacionado con la catástrofe. Catástrofe en el primer momento de la pintura con el caos-germen; catástrofe en el segundo momento diagramático con su rol negativo y positivo; y catástrofe en el tercer momento del hecho pictórico con la pintura como estructura siempre desequilibrándose, como la presencia que captura las fuerzas invisibles que deforman la forma de los cuerpos. Deleuze dice: «Es sorprendente. Hay una especie de destrucción-consumación de cuadro cuando la catástrofe desborda.»<sup>35</sup> La importancia del concepto de diagrama en la pintura, es debido a que permite entender el hecho pictórico lejos de la pintura figurativa o las relaciones de semejanza, mediante la analogía estética como un proceso de modulación de luz y color

---

<sup>34</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 119-120.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 26.

sobre el plano en función de una señal espacio, que tendrá como resultado la Figura, la cosa misma en su presencia, la transmisión directa de la sensación.

### 3.2. Imagen fotográfica

Son escasas las menciones sobre fotografía en los textos de Deleuze. Casi siempre la usa como ejemplo para contrastar sus argumentos a favor de la pintura o el cine, sin embargo, a pesar de que no dedica espacio para explicar sus afirmaciones —casi como si no valiera el esfuerzo ahondar en la fotografía y fuera evidente su limitación— sus aseveraciones son mucho más fuerte de lo que aparentan y están lejos de ser transparentes sus implicaciones.

La intención de este apartado es rescatar las declaraciones en contra de la fotografía y profundizarla no sólo con los conceptos positivos con los que la opone dentro de sus indagaciones sobre la imagen, sino también con aquellos conceptos más fundamentales que sacan la discusión de los marcos artísticos para situarla dentro del pensamiento deleuziano en un sentido más amplio; es decir emplazar el análisis en un mapa más extenso de su propuesta filosófica, el cual por supuesto ya está planteado por el propio Deleuze, sin embargo, la intención es hacerlo explícito a través de lo que dice sobre fotográfica.

Como ya se ha mencionado, Deleuze dedica parte de su trabajo al análisis de la imagen pictórica y cinematográfica, por tal razón podemos rastrear más fácilmente su postura y análisis sobre estas, ya que existe un trabajo desarrollado y definido al respecto. Sin embargo, en el caso de la fotografía sólo tenemos algunos comentarios aislados que no se hacen para profundizar en la fotografía en sí misma, sino para contrastar otras ideas. Es por esta razón que para poder desarrollar la opinión que la fotografía merece para Deleuze, he

decidido que el formato de redacción será totalmente distinto. Seleccionaré los fragmentos enumerándolos, no según el orden de aparición en los textos del filósofo francés, sino según el orden de la explicación y el argumento que propongo para clarificar y profundizar en la crítica. A cada fragmento le seguirá una explicación tratando de vincular poco a poco los conceptos e ideas expuestas tanto en el análisis de la pintura y cine, como su conexión con la teoría de la imagen correspondiente al segundo capítulo. Si bien cada uno tendrá su correspondiente explicación, deben leerse todas ellas como entrelazadas, puesto que están organizadas en función de que el argumento se vaya desarrollando y engrosando con lo que cada nuevo fragmento aporta. Finalmente, en la conclusión se terminarán de vincular todos ellos con los conceptos fundamentales presentes en el primer capítulo.

Quisiera recordar que la recuperación de las citas no es exhaustiva, además de que la disposición de los fragmentos lo he elegido según el ordenamiento del argumento para clarificar la crítica. Esto significa que su clasificación no es cronológica; sin embargo, parte de la propuesta está en profundizar en los comentarios hechos a la fotografía ofreciendo una interpretación de ellos que funcione como un primer acercamiento desde organización en función del argumento.

El orden de la explicación de los fragmentos será primero en relación con la pintura, después con el cine, la teoría de la imagen y percepción, para finalmente unir todas las piezas con los conceptos fundamentales. Con la disposición anterior se pretende comenzar a analizar los comentarios críticos desde su contexto más cercano hasta extender y profundizar en ellos fuera del análisis de casos y de la teoría de la imagen para finalmente instalarlos en un marco mucho más amplio del pensamiento deleuziano.

He identificado siete objeciones principales hechas a la fotografía: sobre el *cliché*, la figuración o representación, la verdad, el calco o reproducción, el movimiento, la imagen y



el tiempo. Esto nos servirán como líneas de crítica que orientarán el argumento para entender qué es lo que Deleuze considera como fotografía y debido a qué la rechaza y menosprecia.

### 3.2.1 Sobre el *cliché*

#### FRAGMENTO 1

*Tanta gente toma una foto por una obra de arte, un plagio por una audacia, una parodia por una risa, o, todavía peor, un miserable hallazgo por una creación. Pero los grandes pintores saben que no basta con mutilar, maltratar, parodiar el cliché para obtener una risa verdadera, una verdadera deformación.* [Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 92.]

El comentario está situado en el capítulo XI «La pintura, antes de pintar...» de *Lógica de la sensación*. Como el título del apartado menciona, Deleuze está tratando de explicar el momento pre-pictórico que corresponde al momento en que el lienzo está lleno de *clichés*. El *cliché* es el dato como algo dado y todos esos datos figurativos previos tienen que ser eliminados y deformados. El filósofo francés nos advierte que no basta con maltratar el *cliché* y pone como ejemplo a Cézanne quien sabe que no basta con mutilar, maltratar o parodiar el *cliché* para lograr una verdadera deformación. Todos esos datos figurativos que están presentes en un inicio en el lienzo del pintor tienen que ser borrados para poder dar paso a la Figura.

La fotografía está considerada aquí como *cliché*, como dato dado que ocupa el lienzo. La crítica no sólo es que la foto es un *cliché* para la pintura, también es que la fotografía por sí misma no puede salir del *cliché*, la probabilidad, el modelo o la copia.

El *cliché* fotográfico puede ser tanto físico como psíquico. Físico en tanto características formales, ordenamiento lumínico, figuración; y psíquico en tanto que aún sin estar presente físicamente, sus imágenes están en nuestra mente como preconcepciones de las cosas o como intenciones del autor.

## FRAGMENTO 2

*Pero hay también algo que es maltratar el cliché. Maltratar el cliché, triturarlo. Eso parece muy próximo al diagrama, al caos-catástrofe, y sin embargo... deben sentir que no lo es...Es como un presentimiento de todos los peligros, de todos los peligros prácticos. Maltratar el cliché es demasiado voluntario. Los fotógrafos no dejan de hacerlo, y no por eso devienen pintores. Siempre se puede maltratar el cliché, triturarlo. Eso tampoco va. [Gilles Deleuze, Pintura..., p. 60]*

A esta cita le antecede el planteamiento de los tres momentos de la pintura, a saber, el momento pre-pictórico, diagrama, y hecho pictórico. Abre con una breve explicación de los tres para después detenerse en el momento pre-pictórico y profundizar en qué es un *cliché*. Justo antes del fragmento seleccionado, Deleuze nos dice que los *clichés* son imágenes que existen no sólo en los soportes materiales, sino también en nuestras cabezas. Cualquier idea cerebral es *cliché*. La necesidad del diagrama radica en su función removedora de todos esos datos previos para dejar salir el hecho pictórico. El diagrama en su rol negativo se encarga de sustraer los *clichés* del lienzo, borra todos los *clichés* previos, aunque sean virtuales (catástrofe-germen o caos-germen). Cabe destacar que no hay una receta del diagrama, cada pintor tiene el propio, es variable y por eso da la posibilidad de cuadros infinitos.

El caos-catástrofe no debe confundirse con maltratar el *cliché* y la principal diferencia está en que maltratar es intencional. Deleuze comenta que los *clichés* son los datos que por sí mismos también apuntan a la intención del pintor. La forma intencional remite a una pintura figurativa y narrativa, y el primer *cliché* con el que el pintor tiene que luchar es su propia forma intencional, es por esta razón que maltratar el *cliché* no basta porque el acto de maltratar es un *cliché* en sí mismo.

La crítica a la fotografía va en torno a que no puede ejercer una verdadera deformación y sustracción del *cliché* en sus obras, a lo más aspira es a maltratar el *cliché* solo para invocarlo nuevamente. Podríamos pensar que la fotografía no es voluntaria por su condición mecánica, no obstante, este fragmento responde a un planteamiento previo a la cita donde trata de analizar la fotografía con pretensiones estéticas o en relación con la pintura. Utiliza el caso de Fromanger quien se pasea con un fotógrafo que va tomando fotos de escenas de calle sin pretensión estética, después el pintor selecciona una imagen de la serie de tomas. Al ejemplo anterior, Deleuze le objeta que la selección de la imagen implica ya una intención del pintor y cuando posteriormente proyecta la foto sobre la tela en una gama de luz, nunca pinta sobre una tela virgen, sólo sustituye un *cliché* de partida por uno nuevo, lo neutraliza para conjurar un nuevo *cliché*. Es decir, el fragmento refuta la posibilidad de que la fotografía pueda tener pretensiones estéticas, debido a que, ya sea que esté sola o en relación con la pintura, su intención sólo es una modificación del *cliché* que se queda en el maltrato y no en una deformación. Ahora, esto no significa que la fotografía automática, mecánica, no intencionada logre salvarse de la crítica, pues es *cliché* por lo que representa, por sus intentos de variación formal o técnica mediante el maltrato y por la lógica interna del proceso fotográfico.

La insistencia de eliminar todo rastro de *clichés* está en poder sacar del diagrama el hecho pictórico. Recordemos que el hecho pictórico es la pintura como presencia y no como representación. El diagrama pone en relación fuerzas que deforman la forma dejando ver cómo se ejercen sobre los cuerpos. Esta deformación creadora hace que la pintura haga visible lo invisible. Deleuze comenta: «No es eso el acto de pintar, no es descomponer-recomponer un efecto. ¿Qué es? Yo digo que es capturar una fuerza.»<sup>36</sup>

Si extendemos la crítica, podemos observar que juzgar la fotografía como *cliché* implicaría que con la negación a la posibilidad de la deformación creadora viene de la mano la imposibilidad de considerar a la foto como presencia y su incapacidad de expresar las fuerzas que se ejercen sobre los cuerpos.

### 3.2.2 Sobre figuración o representación

#### FRAGMENTO 3

*Pero al revés, cuando la analogía es independiente de cualquier código, aún se pueden distinguir dos formas, según que la semejanza sea productora o producida. La semejanza es productora cuando las relaciones entre elementos de una cosa pasan directamente entre elementos de otra, que desde entonces será la imagen de la primera: así es para una foto, que capta relaciones de luz. Que esas relaciones gocen de un margen suficiente para que la imagen pueda presentar grandes diferencias con el objeto de partida no impide esto: que no se alcancen esas diferencias más que por semejanza rebajada, bien sea descompuesta en su operación, bien sea transformada en su resultado. Así pues, la analogía es aquí figurativa,*

---

<sup>36</sup> Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 69.

*y la semejanza en principio sigue siendo primera. La foto apenas puede escapar de este límite, a pesar de todas sus ambiciones. [Gilles Deleuze, Francis Bacon..., p.117]*

El fragmento aparece en el capítulo XII «La analogía» en *Lógica de la sensación*. Deleuze se propone explicar el uso del lenguaje analógico en el diagrama. Su primera caracterización es que es un lenguaje de relaciones que implica movimientos expresivos y opera por semejanza. En contraste, el lenguaje digital opera con un código y convenciones, sin embargo, se da cuenta que también puede cobrar ciertas formas de analogía que es necesario distinguir.

En la cita diferencia dos tipos de analogía<sup>37</sup> según el tipo de semejanza: productora y producida. Nos dice que la semejanza productora es cuando las relaciones entre elementos de una cosa pasan directamente a elementos de otra. La semejanza producida aparece como el resultado de relaciones totalmente distintas de las que debía reproducir, es decir, semejanza por medios no semejantes, no es figurativa ni está codificada, es una semejanza dada mediante la sensación (semejanza sensible).

Para Deleuze, la pintura es el arte analógico por excelencia en el sentido de semejanza producida mientras que, para la semejanza productora pone de ejemplo a la fotografía subrayando su lógica interna de transporte de relaciones de luz. Es decir, la foto no puede salirse de las relaciones de semejanza productora que transportan las mismas relaciones de elementos (lumínicos) de los objetos hacia los elementos de la imagen representada

---

<sup>37</sup> En el libro Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 151-170, distingue tres tipos: analogía común, analogía orgánica y analogía estética. En realidad, no está diciendo nada diferente a lo que ya proponía en *Lógica de sensación*, la principal diferencia radica en que con la triple distinción es más explícito. La analogía común y la analogía orgánica estarían dentro de la semejanza productora, solo que una será por relaciones por código externo o dependencia interna. Una explicación más detallada se encuentra en el subcapítulo «Imagen pictórica» del presente trabajo.

fotográficamente. Es en este aspecto que anteriormente decíamos que la fotografía no puede dejar de ser *cliché* por la constitución misma de su lógica de representación. No puede hacer aparecer la presencia, sólo puede representar.

Para poder comprender mejor el comentario es necesario recordar los contrastes con los que está jugando, a saber, código/diagrama y digital/análogo. El código tiene por condición poseer unidades significativas dentro de un conjunto finito que son portadoras de relaciones binarias. El código es el principio de un lenguaje digital constituido por esas unidades significativas determinables por una sucesión de elecciones binarias. Ahora bien, todas estas características del lenguaje digital están asociadas a la figuración, es por esto que al final del fragmento acusa a la fotografía de ser una analogía figurativa.

#### FRAGMENTO 4

*Aquí vuelvo a caer entonces en la pintura. La pintura jamás es así [analogía común]. En cambio, me pregunto si la fotografía, más allá de sus pretensiones y de sus ambiciones, no es inevitablemente y siempre algo como aquello. Porque ¿qué es en última instancia la fotografía? ¿En qué se distingue de la pintura? Digo cosas ciertamente rudimentarias. La fotografía procede en todos los casos de una manera que consiste, grosso modo, en captar y transportar relaciones de luz. Entiendo bien que encima de esto todas las creaciones están permitidas. A saber: quieren disponer en el transporte de suficiente margen para obtener las variaciones más profundas y más exageradas dentro de la semejanza. Variaciones extremas de similitud, diría. Pueden obtener efectos de semejanza cada vez más relajados. Esto no quita que si no hay transporte de relación de luz, no hay fotografía. De modo que no veo cómo la fotografía podría superar el aspecto que podemos llamar figurativo. Lo que llamo figurativo no lo es para nada en la medida en que se asemeja a algo, lo es en la medida en*

*que la imagen es producida por un transporte de relación similar, por una similitud de relación, pudiendo ser esta similitud, en última instancia, relajada tanto como ustedes quieran. Diríamos que la fotografía vive y tiene su condición de posibilidad en la analogía común, en el transporte de similitud.* [Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 133.]

Este fragmento, aunque está en otro libro, tiene el mismo contexto y la primera parte corresponde a lo que ya he mencionado en el Fragmento 3, sin embargo, en la segunda mitad podemos ver que es más explícito con respecto a la figuración. Toda variación o exageración sigue estando dentro de la semejanza aun si es mínima. Como comentaba, la fotografía no puede eliminar su lógica interna de trasladar relaciones de luz, pues de lo contrario dejaría de ser fotografía. La figuración está entendida más allá del referente, más bien está situada en cómo se construye la imagen.

Para Deleuze, «Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto.»<sup>38</sup> La fotografía parece caer en los dos tipos de figuración. Ahora bien, Cabe aclarar que hay un sentido positivo de la figuración que Deleuze menciona cuando habla de pintura, a saber, como elemento figurativo que el pintor obtiene como resultado del hecho pictórico, como «la restitución de una representación, la recreación de una figuración»<sup>39</sup>. Esta figuración se opone a la figuración del momento pre-pictórico y del *cliché*, y entre ellas hay una diferencia de naturaleza.

---

<sup>38</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 14.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 99.

## FRAGMENTO 5

*De ahí el tema del pintor: «Llegaré a una semejanza más profunda que la del aparato fotográfico», «llegaré a una semejanza más profunda que cualquier semejanza.» Porque la he producido por medios completamente diferentes. Y esos medios completamente diferentes son la modulación de la luz y el color. [Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 144.]*

Momentos antes al fragmento, Deleuze cita a Bateson para afirmar que el lenguaje digital designa y codifica los estados de cosas por convención y que el lenguaje analógico expresa directamente las relaciones de donde se deducen los estados de cosas. Frente a esta especificación de los lenguajes se establece que la modulación es el dominio de lo analógico; y la articulación el dominio de lo digital. El diagrama y el lenguaje analógico no se definen por la similitud sino por la modulación que permite todo tipo de combinaciones posibles que relacionen flujos de modulación.

Deleuze nos dice que siempre que se modula algo es en función de otra cosa. Se modula un *médium* en función de una señal. Comenta que «pintar es modular la luz o el color, la luz y el color, en función de la superficie plana y –lo que se opone– en función del motivo o del modelo que cumple el rol de señal.»<sup>40</sup> En un sentido de modulación más amplio, la señal es el espacio, es decir, modular la luz o el color en función de la señal espacio para traer la cosa en su presencia y no caer en lo figurativo, de aquí la sentencia sobre una semejanza más profunda que opera la pintura en oposición a la fotografía. Recordemos que una de las críticas a la foto es que traslada las mismas relaciones lumínicas de los objetos a la imagen y que su lógica interna es en sí misma una representación de relaciones lumínicas. Por más que

---

<sup>40</sup> Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 144.



se quiera disolver la conexión, nunca logra la modulación, se queda siempre en la articulación, en la designación y codificación de estados de cosas.

Ahora bien, este concepto de modulación también aparece en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Menciona que el código y lo digital operan con moldes, mientras que lo analógico con modulación, es decir, el molde en variación que se transforma a cada instante. Nos dice que «Pues la modulación es la operación de lo Real, al constituir y no cesar de reconstituir la identidad de la imagen con el objeto»<sup>41</sup> Si bien no la denomina como « semejanza más profunda », aquí utiliza el término de « lo Real » para referirse a la expresión de relaciones que constituyen estados de cosas como consecuencia del molde en variación. Lo real no es algo detrás de las imágenes sino el conjunto de todas ellas en el sistema de la universal variación, de perpetua interacción.

Este pequeño análisis de la modulación y la señal en la pintura, también se hace en el cine, pero de manera más extensa. A partir de este tipo de indagaciones podríamos trasladar preguntas hipotéticas para la fotografía: si la fotografía fuera modulación, ¿qué modula, en función de qué y cuál es sería su señal? Si es posible responder estas preguntas, tal vez se pueda sacar a la fotografía del lenguaje digital.

### 3.2.3 Sobre la verdad

## FRAGMENTO 6

*Sucedee que los datos figurativos son mucho más complejos de lo que se podría creer al principio. Sin duda son posibilidades de ver: como tales, son reproducciones,*

---

<sup>41</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...*, p. 47.

*representaciones, ilustrativas o narrativas (fotos, periódicos). Pero ya se observará que pueden operar de dos maneras, por semejanza o por convención, por analogía o por código. Y, sea cual sea la manera como procedan, ellas mismas son algo, existen en sí mismas: no son solamente posibilidades de ver, «se las ve, y finalmente ellas son lo único que se ve» [E.I, apud. Gilles Deleuze, Francis Bacon..., p. 93]. La foto «hace» a la persona o el paisaje, en el sentido en que se dice que el periódico hace el acontecimiento (y no se conforma con narrarlo). Lo que vemos, lo que percibimos, son fotos. Éste es el mayor interés de la foto, imponernos la «verdad» de imágenes adulteradas inverosímiles. Y Bacon no tiene intención de reaccionar contra ese movimiento, al contrario, se abandona a él, no sin deleite. Como los simulacros de Lucrecio, le parece que las fotos atraviesan los aires y las edades, venidas de lejos, para llenar cada cuarto o cada cerebro. Así pues, no les reprocha a las fotos que sean sencillamente figurativas, es decir, que representen algo, puesto que él es muy sensible al aspecto bajo el cual son algo, se imponen a la vista y regentan el ojo por completo. Ellas pueden acreditar pretensiones estéticas, y rivalizar con la pintura: Bacon apenas lo cree, porque piensa que la foto tiende a aplastar la sensación sobre un único nivel, y resulta impotente para poner en la sensación la diferencia de nivel constitutiva. Pero en ella ocurriría como en las imágenes-cine de Eisenstein o las imágenes-foto de Muybridge, no serían más que a fuerza de transformar el cliché, o, como decía Lawrence, maltratar la imagen. Eso no sería una deformación como el arte producto de ella (salvo en milagros como el de Eisenstein). En pocas palabras, incluso cuando la foto deja de ser solamente figurativa, resulta figurativa en calidad de dato, de «cosa vista» —lo contrario que la pintura. [Gilles Deleuze, Francis Bacon..., p. 93-94]*

Este fragmento se sitúa en el análisis sobre la fascinación y desprecio de Bacon a la fotografía. Deleuze comenta que Bacon no integra la foto en el proceso creador, a pesar de que en un principio saca múltiples fotos y se abandona en los *clichés* que ellas entrañan, para después eliminarlos y deformarlos a la hora de pintar. Sólo hace referencias a la fotografía poniendo elementos dentro de los cuadros, pero no como parte esencial en el acto de pintar. La explicación a este posicionamiento hace referencia a lo que ya he mencionado antes, la figuración puede ser entendida en dos sentidos (en el momento pre-pictórico y en el hecho pictórico) y según sea el caso operará por analogía o código, semejanza o convención. Todas las figuraciones independientemente a qué categoría pertenezcan son consideradas como posibilidades de ver, incluida la fotografía. A la figuración en sentido negativo (pre-pictórica) la vincula principalmente con la narración y la ilustración, según relaciones de semejanza por convención y código, es por esta razón que para Bacon representan los dos más grandes peligros de la pintura; y la lucha contra el *cliché* es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa. En el diagrama se trata de pasar los datos figurativos y narrativos por el caos-germen para sacar de ahí el hecho pictórico que no tiene necesidad narrativa ni figurativa, sino pictórica.

La sentencia de que a la foto se le ve y finalmente es lo único que se ve, indica que se imponen a la vista como verdaderas, pero una verdad entendida como organizada bajo un código que apunta a una unidad, a una significación determinada y que invaden nuestro cerebro con *clichés*. El problema con los *clichés* es que los producimos tanto como ellos nos producen. La fotografía gobierna la mirada y la dirige con imágenes que son consideradas como cerebrales (racionales) que sólo comunican relaciones binarias y significaciones, no la expresión de sensación. Para Deleuze, la sensación no se refiere a la recepción de datos sensoriales o la representación de ellos, sino a la percepción del encuentro de fuerzas. De

hecho, distingue entre sensación y sensacional: la sensación es propia de la Figura y lo sensacional es lo propio de la figuración, de lo representado o del *cliché*, en este caso, de la fotografía. El *cliché* no solo es visual, también trae consigo una forma de poder social o político, como sistema de control que se manifiesta a través de un conjunto de imágenes. Una de las estrategias que Deleuze comenta para eliminar el *cliché* en la pintura es la deformación y el azar. Las marcas manuales azarosas permiten extraer la Figura improbable y eliminar la certeza.

#### FRAGMENTO 7

*Como decía Lawrence, lo que se le reprochaba a la primera figuración, a la foto, no era ser demasiado «fiel», sino no serlo bastante. Y estas dos figuraciones, la figuración a pesar de todo conservada y la figuración encontrada, la falsa fiel y la verdadera, no son del todo de la misma naturaleza. [Gilles Deleuze, Francis Bacon..., p. 99.]*

Esta cita claramente tiene que ver con la discusión sobre si es una semejanza productora o producida. Y justamente, creer que la objeción a la fotografía se refiere sólo a que es figurativa o que tiene una relación de semejanza con el objeto que representa, es no entender su rechazo a cabalidad ni la valoración positiva de la fidelidad que también pasa por la semejanza y la figuración pero en otro sentido.

Ahora bien, este fragmento nos dice algo más, hay una semejanza que es verdadera y otra que es falsa. La fidelidad falsa remite a aquella que copia o traslada las mismas relaciones de elementos de un objeto a la representación, evitando la deformación creadora, el caos y dejándonos sólo una imagen-representación. Por el contrario, la fidelidad verdadera es aquella que transforma las relaciones mismas, que no se sujeta a ningún ordenamiento

establecido, modelo, copia o centro; la que opera una destrucción activa y busca la creación de la diferencia y el desequilibrio; y la que hace presente las fuerzas que deforman la forma, que traen a la luz una nueva figuración, a saber, la Figura. Si la semejanza se da, es por medios no semejantes y no por un parecido entre la imagen y el referente. Esta fidelidad es verdadera porque lo que muestra es una semejanza sensible, la expresión sensible de la fuerza en los cuerpos, es decir, una imagen-presencia.

Podemos ver que la primera fidelidad remite a la representación y copia de las mismas relaciones ya determinadas, centradas y jerarquizadas; además, se efectúa mediante una lógica de las apariencias. Mientras que la segunda fidelidad remite a la presencia y deformación de las relaciones en sí mismas dadas entre fuerzas y que obran bajo la lógica de la sensación y la expresión.

Según lo anterior, es evidente por qué no son de la misma naturaleza, además de cuál es la razón por la que la foto no es considerada lo suficientemente fiel. Dicho sea de paso, las estrategias de Bacon para salir de la primera figuración (los trazos manuales libres y el azar en el acto de pintar) son incompatibles con la lógica interna de la fotografía y no podrían ofrecerle posibilidad alguna para pasar a la verdadera fidelidad.

#### FRAGMENTO 8

*Y es efectivamente lo que dice Bacon cuando habla de la foto: ella no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve. No es sencillamente peligrosa porque sea figurativa, sino porque pretende reinar sobre la vista, por lo tanto, sobre la pintura. [Gilles Deleuze, Francis Bacon..., p. 21.]*

Este fragmento, a pesar de estar casi al inicio de *Lógica de la sensación*, nos habla de la figuración y la imposición de la fotografía a la vista que, desde mi punto de vista, no puede ser entendido sin haber pasado antes por los temas implícitos en los Fragmentos 6 y 7. Es por esta razón que lo he colocado en esta posición, puesto que ahora podemos entender que el reproche a *reinar sobre la vista*, se vincula con un análisis más detallado sobre la figuración, que su vez implica el debate entre lenguaje-digital/ lenguaje-análogo y los tipos de semejanza; y cómo esto desemboca en la imposición de la fotografía a la vista y su consecuente implantación de verdad (en el sentido de fidelidad falsa).

La cita aparece en el texto del filósofo francés, para negar que la pintura antigua tenga el mismo tipo de figuración que la fotografía. Deleuze trata de decir que la figuración de la pintura antigua también hace surgir la Figura en tanto que, a pesar de su apariencia, se libra de su papel representativo al estar relacionada con diferentes niveles de sensaciones religiosas. Finalmente, deja sobre la mesa el problema de la pintura moderna que ha perdido el sentimiento religioso y al mismo tiempo está asediada por las fotos y los *clichés*. Este problema es parte de la motivación que guía la *Lógica de la sensación*, y la razón por la que se concentra en Bacon, es porque quiere explicar cómo opera la lógica de la sensación en la pintura moderna, asumiendo que no es una fórmula definida a seguir, sino un pretexto para pensar la imagen pictórica y hacer filosofía desde ahí.

#### 3.2.4 Sobre el calco o reproducción

### FRAGMENTO 9

*Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de*

*colorantes o de otros procedimientos de contraste. El que imita siempre crea su modelo, y lo atrae. El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo. Por eso es tan peligroso. Inyecta redundancias y las propaga. El calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma. [Gilles Deleuze, Mil mesetas..., p. 18-19.]*

Si bien la crítica que juzga a la fotografía como calco está directamente relacionada con lo que ya he expuesto sobre figuración, es importante rescatar una vez más estas consideraciones porque el comentario está hecho en el marco de la explicación del rizoma en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, y esto abre la puerta a otro abanico de temas vinculados.

El fragmento aparece dentro de la explicación que Deleuze y Guattari hacen sobre el 4° y 5° principios del rizoma: cartografía y calcamanía. El calco corresponde a un modelo estructural profundo o eje genético que permiten la reproducción al infinito; sin embargo, no está hablando de la reproducción como reproductibilidad de la imagen, sino a una reproducción mimética de las relaciones. Incluso menciona que toda desterritorialización es reterritorializada por el mundo, por ejemplo, no hay fórmula única de diagrama para los pintores, cada uno tiene uno diferente que en cuanto se vuelve exitoso se convierte en *cliché* o parámetro de calca para otros. Cabe destacar que es consciente de que toda obra tiene una herencia cultural precedente, pero el punto es que se debe hacer un uso activo del olvido, como el proceso diagramático que borra *clichés* para provocar que el pensamiento devenga nómada y que nos ponga en relación con el afuera.

El rizoma es ajeno a los principios de calca y se opone a la lógica binaria implícita en los sistemas árbol-raíz a favor de una multiplicidad y devenir que no tenga principio ni fin, sin relación con lo Uno, sin unidad de medida, que no se deja codificar y que actúa sobre flujos. Los flujos son series divergentes que se comunican por resonancia entre distintos puntos y en el rizoma cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro promoviendo la multiplicidad y el cambio de naturaleza. El rizoma está hecho de dimensiones y de direcciones cambiantes que se comunican transversalmente haciendo circular intensidades que destruyen los árboles genealógicos. Los autores comentan a propósito de la literatura, que es una máquina abstracta que se conecta con otros cuerpos sin órganos, que hace pasar intensidades e introduce multiplicidades mediante líneas de fuga y desterritorializaciones, similar a lo que pasa en el cine construido por momentos cualesquiera, en cuyos intervalos entendidos como vibración de la materia, es por donde pasan las líneas de fuga; o con la afirmación de que la Figura en la pintura es un cuerpo sin órganos.

Así como el libro, para Deleuze y Guattari, no es una imagen para el mundo, sino que hace rizoma con el mundo; así también, la pintura es presencia de la deformación de las fuerzas sobre los cuerpos y el cine es la síntesis del movimiento y la experiencia del tiempo sensible. Todos ellos deben asegurar la desterritorialización del mundo. Pareciera que la aspiración de Deleuze para el arte es crear mesetas definidas como «toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma»<sup>42</sup>

La pasada crítica sobre no ser los suficientemente fiel se puede interpretar a la luz del reproche que se plantea a los modelos lingüísticos por no ser los suficientemente abstractos

---

<sup>42</sup> Gilles Deleuze, *Mil mesetas...*, p.26.



como para alcanzar la *máquina abstracta*<sup>43</sup> o el plan de consistencia de las multiplicidades. La idea es poner en marcha una máquina de guerra en contra de todo modelo, concepto o razón. Deleuze acepta la interpretación de su alumno Comtesse cuando a propósito del trabajo de Pollock, comenta que la pintura como diagrama desliga la mano y el ojo, generando una máquina óptica de desprendimiento que ya no es relativa al ojo, sino a la mirada. Una máquina óptica de la mirada que ya no es la percepción del ojo sino de una en la cual la mano del pintor permanece encuadrada en el desprendimiento vuelta hacia la mancha.<sup>44</sup> Ahora bien, en el análisis sobre la imagen cinematográfica, Deleuze habla del ojo de la cámara como ojo en la materia que permite ver la universal variación, lo que Vertov propone como «cine-ojo», a lo que comenta:

No es un ojo humano ni tan siquiera mejorado. Porque si el ojo humano puede superar algunas de sus limitaciones con ayuda de aparatos e instrumentos, hay una que no puede superar porque es su propia condición de posibilidad: su inmovilidad relativa como órgano de recepción, que hace que todas las imágenes varíen para una sola, en función de una imagen privilegiada. Y si se considera la cámara como aparato para tomar vistas, está sometida a la misma limitación condicionante. Pero el cine no es simplemente la cámara, es el montaje. Y el montaje es, sin duda, una construcción desde el punto de vista del ojo humano, pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo; es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas. La universal variación, la universal interacción (la modulación) es ya lo que Cézanne llamaba el mundo anterior al hombre, «alba de nosotros mismos», «caos irisado», «virginidad del mundo».<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 13.

<sup>44</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 112.

<sup>45</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 122.

Deleuze también lo nombra consciencia-cámara que no tiene que ver con la narración sino con la percepción, con la fabricación de un ojo no humano que trata de definir el desplazamiento del fotograma detenido al intervalo y después al montaje.<sup>46</sup> Todos esos elementos forman «al cine como una disposición maquinística de las imágenes-materia.»<sup>47</sup> Una máquina de síntesis del movimiento producido por un análisis previo del movimiento y ya no por una dialéctica de las formas o posicionamientos.

Regresando a la idea de calco, este es un sistema artificial cerrado, mientras que el mapa es abierto, puede recibir modificaciones constantes. La crítica a la fotografía va en torno a que selecciona elementos según una estructura profunda y a un modelo que pretende reproducir, limita las posibilidades de conexiones entre diferentes campos y establece un orden jerárquico de representación partiendo de ejes de significación. Esta objeción está centrada en las limitaciones propias de la imagen fotográfica.

Los autores comentan que cuando un rizoma está arborizado o se le introduce un calco, las fuerzas y el deseo no logran circular por el rizoma. Esto se conecta directamente con lo que mencionábamos sobre la expresión del paso de fuerzas que modifican los cuerpos en el hecho pictórico.

Es importante destacar que, la calcamanía y la cartografía no están en un dualismo radical, continuamente se encuentran relacionados permitiendo la posibilidad de conectar los calcos con el mapa para poder abrirlos, es decir, introducir puntos de fuga en los calcos. Deleuze y Guattari comentan: «Lo fundamental es que el árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como dos modelos: uno actúa como modelo y como calco transcendente, incluso si

---

<sup>46</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Cine I...*, p. 205.

<sup>47</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 128.

engendra sus propias fugas; el otro actúa como proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa, incluso si constituye sus propias jerarquías, incluso si suscita un canal despótico.»<sup>48</sup> Considero que esta oportunidad de apertura de los calcos es fundamental si se quisiera defender la posibilidad de abrir la fotografía al rizoma o mapa. La misma oportunidad ofrece la descripción sobre los conjuntos artificialmente cerrados con el ejemplo del vaso de agua con azúcar concluyendo que siempre hay una abertura que guarda relación con lo Abierto.<sup>49</sup> De igual manera, el encuadre que siendo un sistema artificialmente cerrado se abre a la totalidad mediante el montaje que lo pone en relación la parte con el Todo, es un ejemplo de esa apertura.

Una argumentación de este tipo no corresponde a los objetivos de esta tesis, pero no está de más situar posibles líneas de fuga a las objeciones de Deleuze hacia la fotografía. Otra oportunidad para esto son las máquinas de guerra que, a propósito de la literatura, los autores la relacionan con el afuera y no con el «modelo», permitiendo que el pensamiento devenga nómada.

### 3.2.5 Sobre el movimiento

#### FRAGMENTO 10

*¿Cómo ocurre históricamente la formación del cine? El análisis del movimiento no pasa necesariamente por la foto. Incluso sabemos históricamente que uno de los primeros en haber llevado muy lejos el análisis del movimiento es Marey. ¿Cómo impulsa el análisis del movimiento? Muy precisamente, inventando aparatos gráficos que permiten relacionar un*

---

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, *Mil mesetas...*, p. 25.

<sup>49</sup> La explicación del ejemplo se encuentra en Gilles Deleuze, *Cine I...*, p. 57.

*movimiento a uno de sus instantes cualesquiera. Marey es entonces un sabio moderno en el sentido bergsoniano.* [Gilles Deleuze, *Cine 1...*, p. 35.]

En el antecedente al fragmento, Deleuze se concentra a explicar las dos primeras tesis bergsonianas sobre el movimiento. Comienza a exponer el primer problema en la comprensión del movimiento, a saber, que se confunde con la reconstrucción de un espacio recorrido. Como mencioné en el apartado «Imagen cinematográfica», el movimiento como espacio recorrido hace referencia al pasado cuando se trata de reconstruir por medio de momentos detenidos. Por el contrario, el movimiento que Bergson defiende es aquel que es el acto de recorrer. La diferencia radica en que el espacio recorrido es divisible en los múltiples instantes detenidos mientras que el *recorrer* implica una cualidad singular heterogénea según sea el momento del acto presente.

En el comentario a la segunda tesis de Bergson, distingue dos formas de reconstruir el movimiento: con el paso regulado de instantes o posiciones privilegiadas; o con momentos cualesquiera.

Las posiciones privilegiadas son instantes detenidos del espacio recorrido: poses y cortes inmóviles que remiten a una sucesión que impone un tiempo abstracto y homogéneo. Este movimiento está relacionado a formas, ya que la forma por sí misma no está en movimiento, manifiesta un instante detenido de la materia. El movimiento se reconstituye mediante una dialéctica de las relaciones entre formas que se dan en la materia.

En cuanto al movimiento como el acto de recorrer, es una síntesis perceptiva de los momentos cualesquiera que remite a los intervalos entre puntos equidistantes, es decir, el movimiento definido por un instante cualquiera. Captura a la vez la imagen como movimiento, es decir imagen-movimiento como percepción pura. Deleuze opondrá a la

relación dialéctica de las formas, la ecuación «que es precisamente la determinación de una figura en función del instante cualquiera que concierne a la trayectoria que describe esa figura.»<sup>50</sup>

Es en este momento cuando dice que para Bergson la percepción natural es artificial o percepción impura del movimiento en el sentido de que es mixta y capta el movimiento como espacio recorrido divisible; mientras que la percepción artificial (el cine para Deleuze) es percepción pura del movimiento en el sentido de que permite expresar la duración como el acto presente de recorrer. Frente a esto aclara que el análisis del movimiento en el cine no pasa necesariamente por la foto porque la fotografía se vincula con las posiciones privilegiadas y no con los momentos cualesquiera. Su referencia a Marey es porque el registro gráfico del movimiento es de momentos cualesquiera, por eso se le considera un pionero de la técnica cinematográfica. Dirá que el origen del cine no se encuentra en los primeros experimentos de imágenes proyectadas sino en el análisis y síntesis del movimiento.

La crítica a la fotografía se vincula con su falta de movimiento, en especial su imposibilidad de expresar el tiempo como variable independiente de la sucesión de instantes privilegiados o por una dialéctica de las formas o de los posicionamientos.

#### FRAGMENTO 11

*¿Qué implica esto [síntesis del movimiento]? ¿Implica la foto? Sí, evidentemente implica la foto, e implica la equidistancia de las imágenes sobre la cinta, es decir la perforación de la cinta. Eso es el cine. Implica la foto, pero ¿qué foto? Hay una foto de posición. Si la fotografía hubiera seguido siendo una foto de posición, jamás habría nacido el cine. Jamás.*

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 33.

*Estaríamos detenidos en el nivel del praxinoscopio, en el nivel del aparato de Plateau o del aparato de Reynaud. No tendríamos cine. En efecto, el cine aparece precisamente cuando el análisis del movimiento se hace al nivel de la serie de instantáneas, y cuando esta serie reemplaza la dialéctica de las formas o el orden de las posiciones. [...] Yo diría incluso que lo que ha hecho posible al cine no es la foto, sino que es la foto instantánea a partir del momento en que se pudo asegurar la equidistancia de las imágenes por la perforación.*  
[Gilles Deleuze, *Cine I...*, p. 37] <sup>51</sup>

Este fragmento está directamente relacionado con el anterior, de hecho, comparten el mismo contexto puesto que la cita aparecerá inmediatamente después. La aportación está en clarificar el uso de la fotografía dentro del cine.

La aclaración está en que aun si el cine, entendido como síntesis del movimiento, no necesita pasar necesariamente por la foto, la realidad es que la fotografía aparece en la imagen cinematográfica. Se utiliza una serie de fotos instantáneas de momentos cualesquiera que, debido a su equidistancia en la cinta, permiten la síntesis del movimiento en la imagen.

Cabe aclarar, que no debemos dejarnos engañar al creer que la fotografía instantánea representa una excepción a la crítica en contra de la fotografía. A pesar de que rescata la fotografía instantánea y por más que sean instantes cualesquiera, éstas no pueden expresar el movimiento si no es en la síntesis de imágenes equidistantes propia del cine. Su papel dentro del cine no le restituye valor ni la saca de todas las objeciones que Deleuze le hace. Conforme avancemos con los siguientes fragmentos quedará más claro por qué la foto no permite el movimiento en el sentido bergsoniano.

---

<sup>51</sup> También en Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 18-19, Deleuze hace mención de Marey y Muybridge en torno a los instantes equidistantes.

## FRAGMENTO 12

*Porque, para Vertov, el fotograma no es un simple retorno a la fotografía: si pertenece al cine, es porque constituye el elemento genético de la imagen, o el elemento diferencial del movimiento. El fotograma no «termina» el movimiento sin ser también el principio de su aceleración, de su aminoración, de su variación. Es la vibración, la sollicitación elemental de la que el movimiento se compone a cada instante, el 'clinamen'. del materialismo epicúreo. Además, el fotograma es inseparable de la serie que lo hace vibrar, en relación con el movimiento resultante. Y si el cine supera la percepción humana hacia una percepción diferente, es en el sentido de que alcanza el 'elemento genético' de toda percepción posible, es decir, el punto que cambia y hace cambiar la percepción, diferencial de la percepción misma. [Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p.125.]*

Aquella imagen instantánea que se mencionaba en el fragmento anterior tiene el nombre técnico de fotograma. Como se percibe desde el inicio de la cita, el fotograma, aunque es una fotografía en sentido técnico, no lo es si se le considera de forma independiente, su valor está subsumido a la síntesis del movimiento cinematográfico. Deleuze aclara: «*Gramma (engrama o fotograma)*: no confundirlo con una fotografía. Es el elemento genético de la imagen-percepción, inseparable como tal de ciertos dinamismos (inmovilización, vibración, parpadeo, bucle, repetición, aceleración, aminoración, etc.). Estatuto gaseoso de una percepción molecular.»<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 302.

El fotograma opera como la partícula elemental de la percepción pura del movimiento. Elemental no porque sea la parte mínima dentro del conjunto del filme, sino porque son los elementos genéticos que, en su vibración con otros puntos equidistantes y sus respectivas series, sintetizan el movimiento. Dan paso a la percepción pura entendida como todas las acciones y reacciones de la materia sin discernimiento, a la intuición pura de una continuidad indivisa y del movimiento que nos habla del todo de la materia.

Para entender mejor la crítica es necesario recordar la distinción entre percepción objetiva y percepción subjetiva. La percepción objetiva o percepción pura es la que obra en todos y cada uno de los puntos de otras imágenes, es decir, la que se encarga «de transmitir la totalidad de lo que recibe, de oponer a cada acción una reacción igual y contraria, de no ser finalmente más que un sendero sobre el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propaguen en la inmensidad del universo.»<sup>53</sup> Es por esta razón que también la nombra como «prehensión total» o percepción de cosas líquidas o gaseosas que expresa la duración y el Todo. Cuando Deleuze menciona la percepción líquida o gaseosa quiere hacer referencia al grado de libertad de las moléculas de la materia que se deslizan y permanecen en contacto al mismo tiempo. Es la percepción objetiva de la universal variación e interacción, es la transformación de la percepción a un ojo no humano.

La percepción subjetiva o consciente es la prehensión parcial que aísla, condensa e inmoviliza elementos de las imágenes según las funciones y necesidades de una imagen privilegiada o «centros de indeterminación». Corresponde a la percepción de los sólidos que es la imagen aislada que retiene solo lo que nos interesa, donde los órganos de los sentidos (el ojo) inmovilizan algunas de sus partes para convertirse en centro privilegiado en torno al

---

<sup>53</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria*. ..., p. 53.



cual se da una percepción molar o de conjuntos sólidos: «Las imágenes que nos rodean parecerán volverse hacia nuestro cuerpo, pero esta vez iluminada la cara que le interesa; ellas soltarán de su sustancia lo que nosotros habremos fijado a su paso, aquello que somos capaces de afectar.»<sup>54</sup> El centro de interminación funciona como pantalla negra sobre la cual se recorta la imagen que retiene la acción de lo que nos interesa.

Ahora bien, a propósito de la distinción en la percepción, quisiera traer a colación un par de usos del término «fotografía» que pueden ser confusos; a pesar de que no representan una crítica en contra de ella, considero que es necesario aclararlos. En un sentido la fotografía es usada para aludir a la relación entre materia-luz e imagen-movimiento entendida en términos bergsonianos. Una razón que Bergson da para hablar de imágenes en vez de materia es considerar que el plano de inmanencia es enteramente luz. «La identidad de la imagen y el movimiento tienen por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz.»<sup>55</sup> Bergson llama imagen a lo que aparece, el fenómeno; y dice que lo que aparece está siempre en movimiento. En este sentido, el uso del término «fotografía» remite a la materia como luz, a la percepción pura, es decir, a la materia en su estado gaseoso, en donde todas las partes accionan y reaccionan con todas las partes. En realidad, el término de «fotograma» está más relacionado con este sentido al decir que la imagen está tomada en el interior de las cosas; sin embargo, es confuso dado que en otras ocasiones utiliza el término «fotografía» para referirse a la misma función.<sup>56</sup>

Por el contrario, el otro uso del término «fotografía» es para ejemplificar la prehensión parcial desde un aspecto luminoso donde las imágenes vivientes son la pantalla

---

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

<sup>55</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento...*, p. 92.

<sup>56</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 93 Y 94.

negra que aísla elementos y revela la imagen que será denominada percepción subjetiva. La fotografía aísla y revela relaciones lumínicas. Es en esta interpretación a la que se refiere cuando dice que el fotograma no es un retorno a la fotografía y afirma que el cine supera la percepción humana (subjetiva) por una percepción diferente, a saber, pura.

### 3.2.6 Sobre imagen

#### FRAGMENTO 13

*Una imagen que no cambia, que no se mueve, que no está tomada en un viaje, que no conlleva un viaje, que no es la imagen de un viaje, que no es un viaje-imagen, no es una imagen. Es nada, es un residuo de imagen. La foto de mi amigo Pierre es un residuo. [Gilles Deleuze, Cine 1..., p. 141.]*

Que la fotografía no pueda ser imagen, es algo que está directamente relacionado con las ideas anteriores sobre el movimiento, sin embargo, he decidido darle un espacio aparte porque aun si negamos el movimiento en la fotografía, parece contradictorio que concluyamos que la fotografía no es imagen. La aclaración requiere que especifiquemos algunas cosas y su identificación solicita un apartado propio para que la afirmación «la fotografía no es una imagen» no se pierda entre las palabras de la explicación de la crítica al movimiento, o quede como algo intrascendente o absurdo.

El fragmento hace referencia a la imagen poética de Bachelar y la explicación al fragmento apunta en línea recta a *Materia y memoria* de Bergson que Deleuze analiza en *Cine 1. Bergson y las imágenes*.

Bergson establece una triple identidad entre imagen, movimiento y materia. Primero nos dice que la materia es un conjunto de imágenes y que la imagen es el conjunto de lo que aparece. La imagen se refiere al conjunto de acciones y reacciones que constituyen al universo, comenta que «la imagen es lo que aparece [...] La filosofía ha dicho siempre que lo que aparece es el fenómeno. El fenómeno, la imagen, es lo que aparece en tanto aparece. Bergson nos dice, entonces, que lo que aparece está en movimiento. [...] Si lo que aparece está en movimiento, no hay más que imágenes-movimiento.»<sup>57</sup> De modo que el conjunto de las imágenes es el conjunto de las acciones y de las reacciones que constituyen el universo y la imagen-movimiento refiere a ese universo de imágenes que no dejan de accionar y reaccionar unas sobre otras.

Lo anterior se antepone a la explicación del ejemplo de Sartre que Deleuze trae a colación sobre la foto de su amigo Pierre que refiere a él en tanto que ausente. La crítica, que de hecho es bergsoniana, dice que esa fotografía no es una imagen porque no se mueve en el sentido fuerte de ser parte del movimiento de acciones y reacciones. La imagen comienza sólo cuando se deforma y cambia. La fotografía se puede considerar imagen si se toma el término de «imagen» en su uso cotidiano, como algo visible; sin embargo, la objeción está situada en un concepto de «imagen» más fuerte que está en relación de igualdad con la materia y el movimiento, cercana a lo que ya mencionábamos con respecto a la percepción pura.

Deleuze comenta que esa declaración fue problemática en su momento y Bergson trató de replicar apelando a que el comentario estaba hecho desde el sentido común, no obstante, a Deleuze le parece una respuesta poco satisfactoria. Propone que la afirmación «la

---

<sup>57</sup> Gilles Deleuze, *Cine I...*, p. 147-148.

fotografía no es imagen» se haga desde el punto de vista de la imagen-cine, y es ahí cuando escribe el fragmento seleccionado diciendo que, si la imagen no cambia, no se mueve o no es un viaje —como en la imagen poética de Bachelard— entonces no es imagen, sólo es residuo de imagen. A propósito del rizoma, Deleuze y Guattari dicen algo que me parece muy parecido, mencionan que escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes<sup>58</sup>. Se trata de moverte en el espacio, generar experiencias, tanto espaciales como temporales. Esto se puede complementar con el comentario: «El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo.»<sup>59</sup> No se trata de que la imagen pueda representar un movimiento, el punto es que la imagen debe ser movimiento para ser imagen.

La importancia del cine para Deleuze radica en transforma la percepción natural a una percepción pura, a una prehensión total de un movimiento heterogéneos que exprese esa triple identidad entre materia=imagen=movimiento.

### 3.2.7 Sobre el tiempo

## FRAGMENTO 14

---

<sup>58</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Mil mesetas...*, p. 11.

<sup>59</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 88-89.

*Es que el cine, más directamente aún que la pintura, da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo: expresa el tiempo mismo como perspectiva o relieve. De ahí que el tiempo cobre esencialmente el poder de contraerse o dilatarse, como el movimiento el de aminorar o de acelerar. Epstein da de lleno en el concepto de plano: es un corte móvil, es decir, una «perspectiva temporal o una modulación». Así se desprende la diferencia entre la imagen cinematográfica y la imagen fotográfica. La fotografía es una especie de «moldeado»: el molde organiza las fuerzas internas de la cosa de tal manera que en un instante determinado alcanzan un estado de equilibrio (corte inmóvil). Mientras que la modulación no se detiene por haberse alcanzado el equilibrio, y no cesa de modificar al molde, de constituir un molde variable, continuo, temporal. Así es la imagen-movimiento, que Bazin oponía, desde este punto de vista, a la fotografía: «Por intermedio del objetivo, el fotógrafo procede a una auténtica impresión luminosa, a un moldeado. (...) (Pero) el cine realiza la paradoja de moldearse sobre el tiempo del objeto y de adoptar, por añadidura, la impresión de su duración.» [André Bazin, apud., Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 43] [Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 43.]*

Este fragmento se encuentra en el capítulo 2 «Cuadro y plano, encuadre y guion técnico» en *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. La cita aparece en el apartado dos en donde define el guion técnico con ejemplos de producciones cinematográficas. Sin ánimos de profundizar en el análisis técnico que plantea en dichos ejemplos, debido a que nos desvía de los objetivos de este trabajo, sólo quisiera rescatar las conclusiones a las que se dirige el capítulo, las cuales son el contexto de la cita seleccionada.

La cita inicia con Epstein y su comparación del plano como puro movimiento, con la pintura cubista por la división y descomposición de su superficie. A continuación, Deleuze

afirma que el cine da un relieve del tiempo, una modulación y lo contrasta con la fotografía según un moldeado que organiza cortes inmóviles. Recordemos que la modulación nos remite al tema de la analogía, que ya ha sido explicado en el Fragmento 4. La analogía común (semejanza producida) es un lenguaje de códigos y su modelo es el molde o moldeado para imponer una similitud desde afuera a una forma o materia hasta alcanza un estado de equilibrio. En contraste, la analogía estética (semejanza productora) es en donde la relación misma es la que se transforma en una relación diferente. Opera por modulación donde el molde no deja de cambiar y la obra está en un constante desequilibrio.

Después del análisis del plano, encuadre y guion técnico, Deleuze se propone distinguir la percepción cinematográfica. En el Fragmento 12 se distinguen los tipos de percepción; sin embargo, aquí la distinción la lleva principalmente al contraste entre una percepción natural que introduce detenciones como cortes inmóviles; y la percepción cinematográfica que es continua y relaciona cortes móviles de la duración. De igual manera, en el Fragmento 10 quedaron expuestas las dos primeras tesis de Bergson sobre el movimiento, y ahora es tiempo de mencionar la tercera tesis que habla sobre la definición de los instantes privilegiados como cortes inmóviles del movimiento y los momentos cualesquiera como cortes móviles de la duración, es decir, del Todo.

La perspectiva del tiempo en el cine es la de un tiempo que no se subordina o explica por el movimiento. Para Bergson la duración es lo que cambia y el cambio es la afección del Todo; si el movimiento expresa la duración quiere decir que el movimiento como relación entre partes expresa una afección del Todo. La duración es una noción de simultaneidad de flujos. Cuando se dice que el cine expresa el tiempo como perspectiva o relieve se refiere a que, para Bergson, la vía para vincular lo extenso y lo inextenso o la consciencia con la materia, es la memoria. De ahí que se vuelva tan importante para Deleuze analizar la imagen

cinematográfica y sus múltiples imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. La posibilidad de que el tiempo se contraiga y se dilate tiene que ver con la capacidad de despliegue de la memoria circuito y el reconocimiento atento que se enfoca en los objetos para subrayar sus contornos, por eso la afirmación de que el cine se moldea sobre el tiempo del objeto y adopta impresión de su duración, lo cual se relaciona con la percepción pura. Deleuze comenta que Bergson hace con la duración una metafísica del tiempo real y no de lo eterno. Sobre la duración comenta:

Al efectuar así un corte móvil de los movimientos, el plano no se contenta con expresar la duración de un todo que cambia sino que no cesa de hacer que varíen los cuerpos, las partes, los aspectos, las dimensiones, las distancias, las posiciones respectivas de los cuerpos que componen un conjunto en la imagen. Una cosa se hace por medio de la otra. Precisamente porque el movimiento puro hace variar por fraccionamiento los elementos del conjunto con denominadores diferentes, porque descompone y recompone el conjunto precisamente por eso se vincula también con un todo fundamentalmente abierto, lo propio del cual es «hacerse» sin cesar, o cambiar, durar.<sup>60</sup>

Cabe destacar que a la pintura también le confiere una relación con el tiempo aunque no sea igual a la del cine. En particular comenta: «No vivo el cuadro como una realidad espacial, lo vivo temporalmente. Es esta especie de síntesis de tiempo propia de la pintura: el antes, el diagrama y el después.»<sup>61</sup> Mientras que del cine nos dice:

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>61</sup> Gilles Deleuze, *Pintura...*, p. 103.

El cine como arte ocurre a partir del momento en que la cámara deviene móvil, es decir, allí donde un mismo plano [...] puede reunir muchos planos. Diría, más simplemente, en el momento en que el plano deviene una realidad temporal y ya no espacial. Aún más, en el momento en que el plano deja de ser un corte espacial para devenir un proceso temporal.<sup>62</sup>

También dirá que, los espacios de la imagen-tiempo expresan relaciones no localizables, presentaciones directas del tiempo que no emanan del movimiento, sino que el movimiento deriva de la imagen-tiempo. No hay tiempo cronológico. Tenemos un tiempo que produce movimientos anormales, esencialmente falsos.

La crítica a la fotografía radica en que la perspectiva del tiempo que manifiesta es la de un tiempo subordinado al movimiento que ni siquiera es el movimiento como síntesis de momentos cualesquiera, sino como dialéctica de instantes privilegiados que en realidad son cortes inmóviles. Su perspectiva del tiempo está sujeta a la memoria contracción y el reconocimiento automático según fines útiles. Más que la impresión del tiempo, la fotografía expresa estados de equilibrio dirigidos según modelos y procesos de moldeado, en específico la impresión moldeada por relaciones luminosas.

### 3.2.8 Sobre simulacro, acontecimiento y sentido

Partiendo de la forma de análisis de Deleuze respecto a las imágenes, la propuesta de este trabajo no es explicitar las objeciones a la fotografía sólo como una lectura semiótica en contraste con el análisis de la imagen pictórica o cinematográfica, sino llevarla a un segundo

---

<sup>62</sup> Gilles Deleuze, *Cine I...*, p. 71-72.



nivel donde la lectura fuera a nivel filosófico recuperando conceptos propios de su reflexión sobre imágenes y conectarlos con los conceptos fundamentales propuestos en el primer capítulo. No se trata sólo de recatar algunas citas importantes sobre la fotografía y extenderlas con el análisis sobre la imagen cinematográfica y pictórica —que invariablemente nos llevaron a ahondar en algunos aspectos de su teoría de la imagen y de la percepción heredada de Bergson—, también buscamos llevar estos comentarios a un terreno mucho más amplio, dentro del pensamiento de Deleuze. Usando los términos del autor francés, diría que se trata de colocarla en un mapa más extenso que nos permita visualizar interconexiones con otros conceptos más fundamentales de su filosofía, que ya estaban implícitos desde el inicio, sin embargo, no siempre es muy claro el vínculo.

Las anteriores líneas de crítica en contra de la fotografía han sido siete: *cliché*, representación, verdad, calco, movimiento, imagen y tiempo. La principal y más evidente conexión con nuestros conceptos fundamentales está en la crítica a la representación. Recordemos que en el primer capítulo comentaba que la discusión principal de *Lógica del sentido* —libro del cual se tomaron los conceptos simulacro, acontecimiento y sentido— es en torno a la noción de representación en la tradición filosófica, el cuestionamiento al pensamiento clásico del modelo representativo caracterizado por las verdades de sentido común; la postulación de modelos y reconocimiento; y la asignación de verdadero/falso, entre otras.

Dentro de ese propósito, viene a cuento perfectamente la objeción a la fotografía, puesto que representa ese pensamiento clásico. El simulacro se opone a la representación al no estar medido bajo un modelo o semejanza (semejanza producida) y como consecuencia tenemos una transformación en la manera en que pensamos el lenguaje y las imágenes: la imagen deja de ser valorada por su relación de semejanza y abre posibilidades inesperadas

que interiorizan la diferencia. Si hay semejanza, es sólo aquella que se produce por medios no semejantes.

La perversión y desviación del modelo, propia del simulacro, está en la misma lógica que el proceso diagramático en la pintura, en la eliminación y deformación de los *clichés* de toda figuración narrativa e ilustración que operan por convención y código. El caos-catástrofe del diagrama introduce posibilidades de hecho pictórico, de presencias y no de representaciones. Recordemos que la presencia se refiere a hacer visible la fuerza que se ejerce sobre los cuerpos. Deleuze comenta que el cuerpo deformado refleja estar siendo recorrido por un espasmo, por un movimiento intensivo que es la acción de fuerzas invisibles sobre el cuerpo produciendo una sensación, lo cual explica el tipo de semejanza de la Figura, a saber, sensible. Esta deformación creadora que hace visible lo invisible es la destrucción activa que opera como la potencia positiva del simulacro que niega el original, la copia y la reproducción. A menor semejanza, mayor potencia generadora.

En la crítica fotográfica se dice que no basta con maltratar el *cliché* y esto también se conecta con la distinción que Deleuze hace entre simulacro y lo artificial. Dice que la destrucción de lo artificial es una que conserva y perpetúa el orden de la representación, de los modelos y las copias; mientras que la destrucción del simulacro es instaurar el caos que crea. Dicho esto, a la fotografía se le estaría imputando no ser simulacro, sino artificial.

Ahora bien, Deleuze habla de los flujos de las múltiples fuerzas en la pintura (vibración-espasmo) que entran en comunicación por resonancia. Esta comunicación entre fuerzas expresa relaciones de modulación que permiten todo tipo de combinaciones posibles (molde en variación) que no cesan de reconstituir la identidad de la imagen con el objeto. Con el cine veíamos la reproducción del movimiento como percepción pura, como una percepción del movimiento puro, de la duración, es decir, como relación entre partes, de

simultaneidad de flujos, que expresan una afección del Todo. El simulacro refiere a series heterogéneas interiorizadas en el sistema de tal manera que su diferencia está incluida en el simulacro mismo y no en relación con un modelo externo. Plantea lo múltiple e infinito de los cuerpos, nos permite manifestar la diferencia y el movimiento como devenir ilimitado que se convierte en la única identidad posible. La identidad es lo Diferente como potencia primera. Cuando Deleuze habla de acontecimiento, también menciona que las series heterogéneas se refiere a la relación entre estados de cosas, fuerzas, incorpóreas, etc., que mantienen un vínculo de desigualdad en continuo desplazamiento debido a que no existe unidad ni modelo que fije la correspondencia. Las series comunican objetos totalmente disímiles por resonancia, ya que la comunicación requiere una distancia entre ellas; y la interacción entre series produce acontecimientos.

A este respecto, la crítica a la fotografía que la acusa de no tener una semejanza más profunda apunta a que no logra expresar la diferencia como potencia ni las relaciones que constituyen los estados de cosas como consecuencia del molde en variación, no hace presente el sistema de la universal variación, del devenir ilimitado, ni produce acontecimientos; por el contrario, sólo es figuración que designa y codifica estados de cosas por convención.

Los mismos parámetros anteriores nos sirven para entender la crítica sobre el movimiento, ya que el movimiento de la fotografía se conecta con la construcción de un espacio recorrido por momentos detenidos de instantes privilegiados. La apuesta de Deleuze con el cine es construir el movimiento como el acto de recorrer por medio de puntos cualesquiera equidistantes que sinteticen el movimiento como percepción pura que expresa la duración. En la pintura, aunque no se hable explícitamente de tiempo, las fuerzas que continuamente deforman la forma hablan de un devenir que no se puede entender sin una dimensión temporal. Los diferentes modos de ser según la interacción de los cuerpos no

sucedan en un tiempo detenido, incluso si los cuerpos parecen quietos expresarán la fuerza que los recorre como un movimiento-espasmo, y si entran en relación con otros cuerpos lo expresan como movimiento-resonancia. El movimiento es un elemento clave para entender el devenir que afirma el ser mencionado en el simulacro, así como en los efectos incorpóreos o acontecimientos producto de la interacción entre cuerpos y la diferencia de los estados de cosas. De hecho, como los acontecimientos generan sentido y el sentido expresa acontecimientos, los sentidos son múltiples debido al devenir de las cosas, al contante encuentro y desplazamiento de fuerzas. Deleuze dice que los sentidos están siempre por producir nuevas maquinarias, como las máquinas abstractas que conectan con el plan de consistencia de las multiplicidades, con la universal variación. La crítica al movimiento de la fotografía es que es subjetiva, no genera acontecimiento, y por lo tanto tampoco sentido. La fotografía es parcial desde su lógica interna y no puede superar la percepción humana y acceder a una percepción diferente, a una nueva figuración como la Figura en la pintura o el ojo-cámara del cine, que hacen cambiar a la imagen a una potencia superior que descentraliza al sujeto y al diluir las fronteras entre la imagen subjetiva y objetiva generan una inversión sobre lo *real*.

Así como la fotografía se le acusa de no ser movimiento, también se le reprocha no expresar el tiempo. Es una imagen que introduce detenciones como cortes inmóviles del movimiento. La crítica se hace comparando al cine como corte móvil de la duración, es decir, es el movimiento como relación entre partes que expresa la afección del Todo. Ese Todo es la vida compuesta y atravesada por un solo Acontecimiento, que es el conjunto de correspondencias y resonancias entre los múltiples acontecimientos. Deleuze comenta que lo propio del Todo es cambiar sin cesar. La relación con el tiempo que tiene el cine, con la memoria circuito que puede tener un reconociendo atento del contorno de las cosas, así como

las posibilidades del montaje que permiten jugar con las contracciones y dilataciones del tiempo, marcan una extra-temporalidad similar a la planteada en la paradoja temporal de los acontecimientos, en los cuales insiste y subsiste el pasado y el futuro simultáneamente. Dirá que el acto de creación del cine es haber inventado la imagen-movimiento y que el cine representa el pensamiento y la duración, el pensamiento como movimiento que es forzado a pensarse a él mismo y en el Todo. Técnicamente el cine ocurre cuando el plano deviene una realidad temporal y ya no espacial y del cine moderno dirá que gracias a la aberración del movimiento se logra la presentación directa del tiempo. Por ejemplo, con la imagen-cristal explica características directamente relacionadas con las paradojas del tiempo en el acontecimiento: lo que se ve en el cristal es el tiempo no cronológico, la imagen actual del presente y la imagen virtual del pasado y su proyección al futuro, un desdoblamiento que no cesa de cambiar ni reconstituirse.

En oposición a la imposición de verdad de la fotografía mediante códigos que apunta una unidad y significación, el simulacro se concibe como una potencia generadora desde la perversión y desviación de un modelo o principio fundador, invierte los valores y afirma la negación. Lo falso se vuelve potencia primer de la Diferencia, lo cual Deleuze relaciona con el arte citando a Nietzsche para hablar de la inversión de los íconos y la subversión del mundo representativo. Lo falso deja de ser apariencia o mentira para convertirse en devenir y aquello que lo propicie será considerado como deseable, por eso su insistencia en que la pintura y el cine expresen el devenir, y su consecuente desestimación por la fotografía. Las valoraciones que Deleuze hará en torno al arte en sus diferentes modalidades están estrechamente relacionadas con la potencia de lo falso y la expresión del devenir. Por ejemplo, en la imagen-cristal el tiempo habitual es trastocado y se produce movimientos «anormales», falsos.

La crítica a la verdad de la fotografía es un rechazo a la organización por relaciones binarias y cerebrales que buscan equilibrarse según unidades y modelos, y a la significación según semejanza o convención. En realidad, la fotografía está más cercana al *falsario* que a lo falso según una distinción de Deleuze que pone al *falsario* como el copista que remite a modelos y que tienen una afición exagerada a la forma, por lo tanto, sus obras no tienen la potencia de la metamorfosis y empobrecen el impulso vital. Por el contrario, el artista lleva el impulso de la potencia de lo falso, la transformación, el devenir, donde ya no hay verdad ni apariencia, sino una metamorfosis de lo verdadero. De hecho, si a la fotografía se le imputa no ser lo suficientemente fiel es porque traslada relaciones de representación que evitan el caos y la deformación creadora, y es esa falsa fidelidad la que quiere imponer como verdad para gobernar la vista. La verdadera fidelidad es la que presenta el sistema de la variación universal, la afirmación de lo múltiple, el devenir y el azar, lo que Deleuze menciona cuando dice que la vida está compuesta y atravesada por un solo Acontecimiento, que es un conjunto de correspondencias y resonancias entre los múltiples acontecimientos. La única identidad es la de lo diferente y en sentido estricto, como no opera con relaciones binarias, ni siquiera se puede hablar de ninguna verdad o falsedad, de hecho, la objeción a la imposición de la verdad de la fotografía está introducida dentro de un rechazo a la asignación «verdadero/falso» en detrimento del sentido.

Con respecto a los acontecimientos, ya decíamos que Salles explica que son las relaciones causales entre entidades corpóreas, de las cuales una es la causa de que la otra satisfaga un predicado, estos predicados pueden ser infinitos ya que no hay una identidad en el concepto. Asimismo, Deleuze comenta que estas relaciones entre cuerpos expresan el poder de ser afectado como afectividad, sensibilidad o sensación. En este punto Deleuze recuerda a Nietzsche y menciona que la voluntad de poder se manifiesta como sensibilidad

de las fuerzas y como devenir sensible de las fuerzas. Decíamos en el análisis a la pintura, que la acción de fuerzas invisibles sobre el cuerpo produce sensaciones y que la semejanza era del tipo sensible; por lo tanto, si a la fotografía se le acusa de aplastar la sensación, podemos suponer que también se está implicando que se le niega la posibilidad de ser acontecimiento.

Asimismo, el cambio de naturaleza que se mencionó cuando hablábamos de rizoma —dadas las direcciones cambiantes que se comunican transversalmente haciendo circular intensidades— también están presentes en el acontecimiento cuando comenta que esas correspondencias y resonancias se dan en la superficie, en lo expresado, y que nada sube a la superficie sin cambiar de naturaleza.

Además, el cuerpo sin órganos se vincula con el concepto de Figura en la pintura y con el cine porque son cuerpos intensivos que permite ser recorrido por fuerzas que rompen toda organización, son recorridos por espasmos invisibles que forman una nueva relación basada en la sensación. Deleuze dice que la Figura es el Cuerpo sin órganos, donde la sensación deja de ser representativa y deviene real. Hace de la fuerza una presencia, una insistencia que liberará al ojo de función orgánica fija para ponerlo en cualquier otra parte del cuerpo. Si conectamos las líneas críticas en contra de la fotografía podemos concluir que la fotografía tampoco podría ser considerada, por Deleuze, como cuerpo sin órganos.

Deleuze busca que las imágenes generen afecciones que fuercen a los órganos de los sentidos inmovilizados a reencontrar su movimiento. No se trata sólo de que sean percepciones que sufren una acción y devuelven una acción o imagen, sino que se disuelva la frontera entre la imagen subjetiva y la objetiva, reencontrar el movimiento de la universal variación por medio de la afección. La afección es cuando el movimiento de las imágenes que nos afectan se convierte en movimiento de expresión, donde las cosas ya no valen como

objetos de percepción sino como afectos, es decir, cuando la distancia de la acción virtual de las cosas sobre mí se elimina y se convierte en acción real sobre mi cuerpo dando paso al sentir, es por esto que la semejanza sensible se vuelve tan importante en el análisis de la imagen pictórica y la cinematográfica. En el cine la afección constituye una dimensión de la subjetividad dada por un sentido temporal.

Otro concepto central es la diferencia, la cual considera como la única identidad posible, y que apela a la triple identidad entre imagen, movimiento y materia. Es por esta razón que la imagen en sus múltiples modalidades es muy importante para poder tener experiencia de la presencia del devenir y la universal variación que afirman la diferencia. En la misma proporción se encuentra la severidad del rechazo a la fotografía.

Tanto los conceptos fundamentales del primer capítulo, así como la teoría de la percepción del segundo capítulo nos permitieron ver por qué lo artístico es tan relevante en su pensamiento; adicionalmente, los análisis de la imagen pictórica y cinematográfica nos mostraron una vía de reflexión según casos concretos. La crítica a la fotografía va más allá de las siete líneas que establecí para analizar los fragmentos, en realidad hay una objeción más sustantiva que se deriva de ellas, a saber, que la fotografía no es simulacro ni acontecimiento, por lo tanto, tampoco genera sentido.



## CONCLUSIÓN

La presente tesis partió de la pregunta «¿Qué significa la crítica de Deleuze en contra de la fotografía?» Los comentarios peyorativos que el autor hace son aislados, sin una explicación detallada y en el contexto del análisis a la imagen pictórica y cinematográfica. Cabe recordar que, los términos “en contra” o “peyorativo” son disonantes con la filosofía afirmativa de Deleuze que no niega, ni se opone de nada; sin embargo, aunque de fondo su postura es considerar que la fotografía tiene muchos elementos figurativos (*chichés*) que no se pueden borrar o transformar, la consecuencia apunta a considerarla desprovista de potencia creativa. Comentábamos que estas estimaciones y desplazamientos señalados por el autor francés, si bien, no buscan dar juicios de valor, fácilmente pueden tomarse como evaluaciones críticas negativas a la fotografía. Como consecuencia, el objetivo del presente trabajo estuvo en hacer explícita su rechazo, primero dentro de su contexto inmediato que es el análisis de la imagen pictórica y cinematográfica, para después relacionarlo con su teoría de la imagen y con conceptos de *Lógica del sentido* que he propuesto como fundamentales para comprender sus objeciones. Pensar la fotografía como simulacro y como acontecimiento no tiene que ver con afirmar su posible estatus artístico, sino con recuperar la fotografía en un sentido más amplio, analizando la posibilidad de construcción de sentido.

Esta investigación responde a la escasez de un análisis específico de la fotografía por parte del autor, así como de estudios de otros escritores sobre el problema fotográfico en Deleuze. El propósito es plantear un primer acercamiento a una exposición más clara y

sistemática de la crítica inicial, además de dejar abierta la posibilidad de plantear preguntas acerca de la postura de Deleuze y de las vías para desarrollar futuros estudios sobre la fotografía.

Se hace patente la necesidad de un estudio más detallado de la fotografía en términos históricos, semióticos y filosóficos; que permita preguntarnos sobre las formas en que se puede manifestar la diferencia en la fotografía, cómo transmite la sensación, si es posible una inversión del pensamiento o la posibilidad de pensar desde otro lugar; así como, la relación entre la potencia de lo falso y la foto. Es decir, analizar cómo la fotografía puede aportar a la filosofía, qué conceptos pueden surgir al tener a la fotografía como origen de la reflexión, como eje en el desarrollo de la argumentación y como objeto de estudio. En otras palabras, pensar desde la fotografía. Para todos estos posibles desarrollos dentro de los márgenes del pensamiento deleuziano, considero que primero es necesario tener una mejor comprensión de la crítica de origen en contra de la fotografía. Este trabajo pretende abonar a dicha empresa.

El planteamiento de la tesis corresponde a tres capítulos organizados de la siguiente manera: el primero «Conceptos fundamentales»; el segundo capítulo «Teoría de la imagen en Deleuze-teoría de la percepción de Bergson»; y el tercer capítulo «Crítica a la imagen fotográfica».

En el capítulo uno «Conceptos fundamentales» se establecieron los conceptos principales para la argumentación y explicación de los comentarios críticos en contra de la fotografía. Los conceptos son: simulacro, acontecimiento y sentido. Si bien el objetivo de esta tesis no es defender la fotografía como arte, fue necesario partir de las discusiones sobre cine y pintura en sentido artístico, puesto que de ellas derivan las declaraciones sobre fotografía y están relacionadas con la interiorización de la diferencia y el simulacro que a su vez se vuelve acontecimiento y sentido.

Dichos conceptos estaban dentro de la problemática general del libro *Lógica del sentido*, a saber, la discusión en torno a la noción de representación en la tradición filosófica fijada en modelos universales. La propuesta de Deleuze es pensar fuera del dominio de la identidad y el modelo, que logre dar cuenta de la multiplicidad y el movimiento sin una valoración negativa; por el contrario, la diferencia se vuelve la única identidad que afirma el ser en el cambio. Quitar el modelo y el centro desde el cual se mide, jerarquiza y valora todo, implica una inversión del pensamiento (él le llamará inversión del platonismo) que impacta directamente en consideraciones a nivel metafísico, ontológico, lógico y estético. Su objetivo central es pensar de otra manera, desde otro lugar: un lugar nuevo que se asume siempre móvil y sin centro.

Estas discusiones se vincularon con la *imagen* a través del concepto de *simulacro* que sitúa su valor en tensión con la semejanza. El *simulacro* es tomado bajo el enfoque que lo postula como una manifestación del cambio en donde el ser se expresa. Con lo anterior, los modelos, principios y centros fijos se trastocan a favor de un devenir ilimitado, que pone a la disimilitud, la perversión o desviación como una potencia positiva que niega el original, que produce efectos, que genera multiplicidad; es decir, lo falso como potencia.

Por su parte, el *acontecimiento* tiene que ver con la relación entre cuerpos que se da en la superficie, además de entrañar una paradoja. Es un efecto incorporal que se encuentra entre el lenguaje que expresa la relación y el mundo en el que subsiste la relación como atributo. Los acontecimientos recogen la diferencia entre los estados de cosas y el devenir de los modos de ser, y como estos predicados ya no se rigen por la identidad o el concepto, entonces pueden ser infinitos. Nada sube a la superficie sin cambiar de naturaleza.

Por último, los acontecimientos son productores de sentido y el sentido expresa acontecimientos. Los sentidos son múltiples gracias a el devenir de las cosas, conllevan la

paradoja que produce nuevas maquinarias o fuerzas en movimiento que mantienen la diferencia y el desplazamiento ilimitado. Para Deleuze, estos elementos están presentes en el arte y están en la base de la distinción entre imágenes.

En el capítulo dos fue necesario extraer los rasgos más relevantes de la teoría de la imagen de Deleuze, que se encuentra entremezclada con los estudios sobre cine; así como, hacer referencia a elementos de la teoría de la percepción de Bergson, la cual es su principal influencia. Ambas teorías se enlazan con el tema de las imágenes y el movimiento, en consecuencia, la crítica a la fotografía que está vinculada con la supuesta incapacidad de movimiento y devenir de la imagen, podía ser entendida de mejor manera apelando al análisis desarrollado desde aquí.

Decíamos, a grandes rasgos, que la teoría de la percepción de Bergson parte de la intención de suprimir las dificultades teóricas del dualismo planteado por el idealismo y el realismo. Partiendo de esto, Bergson propone pensar en una triple identidad entre materia, movimiento e imagen. La materia es un conjunto de imágenes que son a su vez, el conjunto de acciones y reacciones que constituyen el universo o el Todo. Lo anterior marca una equivalencia con el movimiento, de tal manera que la imagen-movimiento es la imagen de un movimiento que relaciona las imágenes entre sí generando una afección del Todo.

Frente a esto, se distingue entre percepción consciente y percepción pura. La percepción consciente o subjetiva consiste en discernir en la materia sólo aquello que necesitamos y la percepción pura son todas las acciones y reacciones en la materia sin discernimiento.

La memoria es un elemento muy importante para romper con el dualismo planteado al inicio, porque permite vincular la percepción pura con la percepción consciente. Dependiendo del tipo de memoria que se aplique, se podría expresar la consciencia en el

tiempo o tener consciencia del tiempo. La apuesta de Bergson es la consciencia en el tiempo, donde el tiempo es movimiento y cambio, es decir, duración.

Dentro de la imagen-movimiento especifica tres tipos de imágenes: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección. La imagen-percepción es la imagen que ha sufrido una sustracción según la acción virtual de las cosas sobre el centro de indeterminación. La imagen-acción es la imagen que ha sufrido un retardo en la reacción debido a la introducción del intervalo; la acción sufrida se prolonga en acción eligiendo la reacción que se va a tener. La imagen-afección es la que surge en el centro de indeterminación y hace que el movimiento de las imágenes que lo afectan (al centro de indeterminación) se convierta en movimiento de expresión, en afectos donde se deja de percibir y se da paso al sentir.

Respecto a la imagen-tiempo dice que surge de la crisis de la imagen-acción. Hace uso de los mecanismos de la memoria y el reconocimiento. Deja de ser la sucesión de imágenes y se convierte en la totalidad abierta que tiene anterioridad a todo movimiento. La imagen-tiempo se opone al ideal de verdad porque ya no tiene puntos privilegiados ni centro, por el contrario, es devenir. El devenir es la potencia de lo falso de la vida. Lo falso deja de ser apariencia o mentira para convertirse en devenir, y aquello que lo propicie será considerado como deseable.

Debido a que la teoría de la percepción de Bergson nos permite distinguir entre el mundo de la percepción y la expresión que hacemos de él; y las valoraciones que Deleuze hace en torno al arte en sus diferentes modalidades están estrechamente relacionadas con la potencia de lo falso y la expresión del devenir; es que era necesario retomar los elementos más relevantes de ambas teorías para poder explicar el rechazo a la fotográfica.

En el capítulo tres «Crítica a la imagen fotográfica» fue indispensable comenzar con el análisis y valoración que Deleuze tiene por el cine y la pintura para establecer el contexto y desarrollo de la crítica contra la fotografía, debido a que la mayoría de sus objeciones las realiza para contrastar alguna característica positiva adjudicada a estas.

La intención de este apartado fue rescatar los comentarios en contra de la fotografía y profundizarlos no sólo con los conceptos positivos con los que la opone dentro de sus indagaciones sobre la imagen, sino también con aquellos conceptos más fundamentales que sacan la discusión de los marcos artísticos para situarla dentro del pensamiento deleuziano en un sentido más amplio; es decir emplazar el análisis en un mapa más extenso de su propuesta filosófica, el cual por supuesto ya está planteado por el propio Deleuze, sin embargo, la intención fue hacerlo explícito a través de la fotográfica.

En su análisis de la imagen cinematográfica en la historia y estudio semiótico-filosófico, no pretende preponderar ningún estilo, autor o valoración de obras, ni intenta establecer una teoría del cine, sino una teoría sobre los conceptos del cine. Se interesa por saber cuál es el pensamiento propio del cine. Para Deleuze el cine es la imagen que puede expresar la duración porque carece de centro de anclaje y horizonte. Podemos resumir cómo opera de la siguiente manera: el encuadre es el sistema artificialmente cerrado que mediante el montaje que relaciona la parte con el todo, logra expresar la duración.

Ubica el cine clásico como el desarrollo de la imagen-movimiento en donde explica sus tres variedades y sus correspondientes configuraciones de montaje, a saber, imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección.

El cine moderno es el de la imagen-tiempo en tanto le da un tratamiento diferente al tiempo, con sus variedades y configuraciones propias, que hace de lo mental el objeto propio

de la imagen. El cine como la expresión de la aberración del movimiento, libera al tiempo invirtiendo la relación de subordinación en la que se encontraba el modelo clásico.

La imagen-tiempo se puede entender como un tipo de imagen o como el Todo del filme; es decir, las imágenes sensoriales puras van a permitir el surgimiento de la imagen como Todo o como duración, donde las imágenes sensoriales puras se prolongan en imágenes-pensamiento. El cine hace que la imagen cambie a una potencia superior que descentraliza al sujeto y se genere una inversión sobre *lo real*. El cine se convierte en una consciencia-cámara que transforma la imagen-percepción y diluye la frontera entre las imágenes subjetivas y las objetivas. Impacta al pensamiento y lo fuerza a pensarse él mismo y en el Todo.

En cuanto a la pintura, se propone analizar cómo la pintura puede aportar a la filosofía y qué conceptos pueden surgir al tener a la pintura como origen de la reflexión, como eje en el desarrollo de la argumentación y como objeto de estudio. Es decir, pensar desde la pintura.

Para Deleuze el acto de pintar está estrechamente relacionado con la catástrofe. Catástrofe en el primer momento de la pintura con el caos-germen; catástrofe en el segundo momento diagramático con su rol negativo y positivo; y catástrofe en el tercer momento del hecho pictórico con la pintura como estructura siempre desequilibrándose, como la presencia que captura las fuerzas invisibles que deforman la forma de los cuerpos. Otro concepto fundamental en pintura es el de *diagrama* debido a que permite entender el hecho pictórico lejos de la pintura figurativa o las relaciones de semejanza. La pintura opera por analogía estética como un proceso de modulación de luz y color sobre el plano en función de una señal-espacio, que tendrá como resultado la Figura, la cosa misma en su presencia, la transmisión directa de la sensación.

Ya directamente en el apartado sobre los fragmentos críticos en contra de la fotografía se identificaron siete objeciones principales: sobre el *cliché*, sobre la figuración o representación, sobre la verdad, sobre el calco o reproducción, sobre el movimiento, sobre la imagen y sobre el tiempo.

De la primera línea crítica se concluyó que la fotografía es cliché por ser dato que ocupa el lienzo. Se cuestiona no sólo es que la foto sea un cliché para la pintura, también es que la fotografía por sí misma no puede salir del cliché, la probabilidad, el modelo o la copia. El cliché fotográfico puede ser tanto físico como psíquico. Físico por sus características formales, ordenamiento lumínico y figuración; y psíquico porque, aún sin estar presente físicamente, sus imágenes están en nuestra mente como preconcepciones de las cosas o como intenciones del autor.

La fotografía no puede ejercer una verdadera deformación y sustracción del cliché en sus obras, a lo más aspira es a maltratar el cliché solo para invocarlo nuevamente; por lo tanto, no es posible ver a la foto como presencia. Es incapaz de expresar las fuerzas que se ejercen sobre los cuerpos.

Sobre la figuración o representación, dice que la foto no puede salirse de las relaciones de semejanza productora que transportan las mismas relaciones de elementos (lumínicos) de los objetos hacia los elementos de la imagen representada fotográficamente. Es en este aspecto que anteriormente decía que la fotografía no puede dejar de ser cliché por la constitución misma de su lógica de representación. No puede hacer aparecer la presencia, sólo puede representar. Si la fotografía es acusada de ser una analogía figurativa es porque la figuración se asocia a un lenguaje digital constituido por código y unidades significativas dentro de un conjunto finito que es portador de relaciones binarias. La foto traslada las mismas relaciones lumínicas de los objetos a la imagen y su lógica interna es en sí misma



una representación de relaciones lumínicas; de tal manera que, por más que se quiera disolver la conexión, nunca logra la modulación, se queda siempre en la articulación, en la designación y codificación de estados de cosas.

En relación con la crítica sobre la verdad se le imputa a la fotografía el imponerse a la vista como verdadera, pero una verdad entendida como organizada bajo un código que apunta a una unidad, a una significación determinada y que invade nuestro cerebro con *clichés*. El problema con los clichés es que los producimos tanto como ellos nos producen. La fotografía gobierna la mirada y la dirige con imágenes que son consideradas como cerebrales (racionales) que comunican relaciones binarias y significaciones, no la expresión de la sensación. La sensación es propia de la Figura y lo sensacional es lo propio de la figuración, de lo representado o del cliché; en este caso, de la fotografía. El cliché no solo es visual, también trae consigo una forma de poder social o político, forma parte de un sistema de control que se manifiesta a través de un conjunto de imágenes. Si la fotografía no es verdadera fidelidad es por ser una copia que traslada las mismas relaciones de elementos de un objeto a la representación, evitando la deformación creadora, el caos y dejándonos sólo una imagen-representación regida por una lógica de las apariencias y no de la presencia.

En correspondencia con la objeción sobre el calco, dice de la foto que tiene un modelo estructural profundo o eje genético que permite la reproducción al infinito; sin embargo, no está hablando de la reproducción como reproductibilidad de la imagen, sino como reproducción mimética de las relaciones. El calco es un sistema artificial cerrado, mientras que el mapa es abierto y puede recibir modificaciones constantes. La crítica a la fotografía va en torno a que selecciona elementos en torno a una estructura profunda, a un modelo que pretende reproducir, limita las posibilidades de conexiones entre diferentes campos y establece un orden jerárquico de representación según ejes de significación.

En concordancia con la crítica sobre el movimiento, es necesario recurrir a las diferentes formas de construir movimiento según las tres tesis de Bergson. Se le imputa a la fotografía una falta de movimiento, en especial su imposibilidad de expresar el tiempo como variable independiente, es decir, independientemente de la sucesión de instantes privilegiados o por una dialéctica de las formas. La fotografía es percepción subjetiva o consciente, prehensión parcial que aísla, condensa e inmoviliza elementos de las imágenes según las funciones y necesidades de una imagen privilegiada o «centros de indeterminación». Aprehende parcialmente, aísla y revela relaciones lumínicas. En comparación con esta interpretación de la foto, declarará que el cine es la superación de la percepción humana (subjetiva) por una percepción diferente, a saber, pura.

En nexos con la crítica anterior, se encuentra la afirmación de que la fotografía no es una imagen porque no cambia y no se mueve, a lo más es un residuo de la imagen. Este juicio se relaciona con la triple identidad entre imagen, movimiento y materia de Bergson, de modo que el conjunto de las imágenes es el conjunto de las acciones y de las reacciones que constituyen el universo. La imagen-movimiento refiere a ese universo de imágenes que no dejan de accionar y reaccionar unas sobre otras.

No se trata de que la imagen pueda representar un movimiento, el punto es que la imagen debe ser movimiento para ser imagen, debe transformar la percepción natural a una percepción pura, a una prehensión total de un movimiento heterogéneo que exprese esa triple identidad entre materia=imagen=movimiento.

Finalmente, en la crítica sobre el tiempo nos dice que la fotografía no expresa la duración, es decir el Todo. La perspectiva del tiempo que la fotografía manifiesta es el de un tiempo subordinado al movimiento que ni siquiera es el movimiento como síntesis de momentos cualesquiera, sino como dialéctica de instantes privilegiados que en realidad son

cortes inmóviles. Es una perspectiva del tiempo está sujeta a la memoria contracción y el reconocimiento automático según fines útiles. Más que la impresión del tiempo, la fotografía expresa estados de equilibrio dirigidos según modelos y procesos de moldeado, en específico la impresión moldeada por relaciones luminosas.

Ahora bien, todas estas objeciones a la fotografía se conectan con los conceptos fundamentales del primer capítulo principalmente por el cuestionamiento a la noción de representación en la tradición filosófica. La fotografía estaría representando ese pensamiento clásico al cual el simulacro se opone. El simulacro deja de valorar la imagen por su relación de semejanza y permite posibilidades inesperadas que interioricen la diferencia. Si hay semejanza, sólo es aquella que se produce por medios no semejantes.

La deformación creadora, planteada en el análisis pictórico, es la destrucción activa de la potencia positiva del simulacro que niega el original, la copia y la reproducción. A menor semejanza, mayor potencia generadora. En la crítica fotográfica se dice que no basta con maltratar el cliché y esto también se conecta con la distinción que Deleuze hace entre simulacro y lo artificial. La destrucción de lo artificial es una que conserva y perpetúa el orden de la representación, de los modelos y las copias; mientras que la destrucción del simulacro es instaurar el caos que crea.

A la fotografía se le imputa no tener una semejanza más profunda que logre expresar la diferencia como potencia ni las relaciones que constituyen los estados de cosas como consecuencia del molde en variación, no hace presente el sistema de la universal variación ni del devenir ilimitado, tampoco produce acontecimientos; por el contrario, sólo es figuración que designa y codifica estados de cosas por convención.

En relación con la crítica que sostiene que la fotografía se impone a la vista como verdad, el simulacro al proponer una potencia generadora desde la perversión y desviación

de un modelo o principio fundador invierte los valores y afirma la negación. Lo falso se vuelve potencia primera de la Diferencia. En realidad, la fotografía está más cercana a una distinción que hace entre lo falso y el falsario, donde el falsario es el copista que remite a modelos, tienen una afición exagerada a la forma y las obras no tienen la potencia de la metamorfosis. La única identidad para Deleuze es la de lo diferente. En sentido estricto como lo diferente no opera con relaciones binarias, ni siquiera se puede postular verdad o falsedad, de hecho, la objeción a la imposición de la verdad de la fotografía está introducida dentro de un rechazo a la asignación «verdadero/falso» en detrimento del sentido.

Por último, recordemos que el simulacro refiere a series heterogéneas interiorizadas en el sistema de tal manera que su diferencia está incluida en el simulacro mismo y no en relación con un modelo externo. Cuando Deleuze habla de acontecimiento, menciona que las series heterogéneas se refiere a la relación entre estados de cosas, fuerzas, incorpóreas, etc., que mantienen un vínculo de desigualdad en continuo desplazamiento debido a que no existe unidad ni modelo que fije la correspondencia. Si a la fotografía se le acusa de no poder expresar esa diferencia ni de desligarse del modelo, también se le está imputando no ser acontecimiento.

Como resultado de todo lo anterior, podemos darnos cuenta por qué la imagen en sus múltiples modalidades es muy importante para poder tener experiencia de la presencia del devenir y la universal variación que afirman la diferencia, que es un concepto central en el pensamiento deleuziano.

El objetivo de Deleuze es pensar de otra manera, desde otro lugar. Un lugar nuevo que se asume siempre móvil y sin centro. Para Deleuze, la inversión del platonismo postula los simulacros y diluye las distinciones entre esencia-apariencia, modelo-copia. El alejamiento del modelo se entiende como una potencia positiva que niega el original, donde

la semejanza es la diferencia interiorizada y lo diferente como potencia, lo falso como potencia. A su vez, el acontecimiento se expresa en el lenguaje, pero se encuentra en medio de la relación entre el lenguaje y los estados de cosas, relación entre imágenes según semejanza productora o analogía estética. La intención de Deleuze es establecer dicha relación mediante el *sentido*, de tal manera que las imágenes deberán expresar sentido y no referencias ni significaciones.

Los acontecimientos son puntos de inflexión que invierten las relaciones y eliminan las esencias; recogen la diferencia de los estados de cosas en el lenguaje, y es de esta diferencia de donde se produce el sentido. Deleuze tratará de determinar el sentido fuera de la lógica y las categorías de la representación, entrañando una paradoja que lo hace estar en oposición con el sentido común y el buen sentido. Los sentidos son múltiples gracias a el devenir de las cosas. Las paradojas producen nuevas maquinarias o fuerzas en movimiento que mantienen la diferencia y el desplazamiento ilimitado. Como ya he mencionado, para Deleuze, estos elementos están presentes en el arte y están en la base de la distinción entre imágenes.

Tanto los conceptos fundamentales del primer capítulo, así como la teoría de la percepción del segundo capítulo nos permiten ver por qué lo artístico es tan relevante en su pensamiento. La crítica a la fotografía va más allá de las siete líneas que establecí para analizar los fragmentos; en realidad, hay una objeción más sustantiva que se deriva de ellas, a saber, que la fotografía no es simulacro ni acontecimiento, por lo tanto, tampoco genera sentido.

Cabe destacar que, a pesar de su rechazo por la fotografía, constantemente deja abierta la puerta para nuevas observaciones e interpretaciones del diagrama en las obras de arte o aplicaciones de éste en otro tipo de imágenes, por ejemplo, la televisiva o la de ordenador.

También, los conceptos de «máquina de guerra» y el hecho de que todo sistema artificialmente cerrado se abre a la totalidad (a la relación con lo Abierto), podría permitir posibles análisis para la fotografía.

Tal vez lo que hace falta para apreciar positivamente la imagen fotográfica es un estudio y observación histórico e iconográfico para pensar el diagrama en ella. Bergson decía que: «las cosas nunca se definen por su estado primitivo, sino por la tendencia que se esconde en ese estado.»<sup>1</sup> Y lo que creo es que no sólo no hay un estudio más detallado de la historia de la fotografía en términos de historia del arte, sino también de las condiciones sociales y culturales que le dieron origen.

Además de las posibles vías de análisis, también podríamos aplicar a la fotografía algunas preguntas que el propio filósofo francés le hizo a la imagen pictórica y cinematográfica: «¿cómo llegar a percibir la imagen-*cliché* de tal manera que ya no sea un *cliché*, cómo llegar a sentir efectivamente la imagen-*cliché* de tal manera que ya no sea un *cliché*? En otros términos, ¿se puede extraer de la imagen-*cliché* algo que ya no sea un *cliché*?»<sup>2</sup>

Desde los análisis literarios que Deleuze realiza, también podemos recuperar las siguientes preguntas que, inicialmente estaban planteadas a los libros: ¿qué quiere la fotografía?, ¿sino cómo funciona?, ¿con qué funciona?, ¿en conexión con qué está?, ¿en función de qué hace pasar intensidades o no?, ¿en qué multiplicidad introduce y metamorfosea la suya?<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 45.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, p. 493.

<sup>3</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 10.

Tendríamos que buscar bajo qué forma del pensamiento se hace el pensamiento en la fotografía. ¿Qué es este pensamiento, en qué relación está con el movimiento, con la velocidad, etc.? ¿Hay un pensamiento propiamente fotográfico?<sup>4</sup>

Se requiere una revisión más específica sobre la imagen fotográfica que permita preguntarnos sobre las formas en que se puede manifestar la diferencia en la fotografía, cómo transmite la sensación, si es posible una inversión del pensamiento o la posibilidad de pensar desde otro lugar, así como, la relación entre la potencia de lo falso y la foto. Es decir, analizar cómo la fotografía puede aportar a la filosofía, qué conceptos pueden surgir al tener a la fotografía como origen de la reflexión, como eje en el desarrollo de la argumentación y como objeto de estudio. En otras palabras, pensar desde la fotografía.

A pesar de que resolver esas preguntas no son parte de los objetivos de este trabajo, podríamos considerarlas como puntos pendientes a evaluar. Considero que es claro que hace falta un análisis más detallado sobre la fotografía como para poder hacer juicios tan fuertes sobre ella. En ocasiones he visto que sin ningún reparo se habla de la fotografía en relación con el pensamiento deleuziano, asumiendo que todo lo positivo que el autor dice sobre la dimensión estética se puede trasladar sin problemas a la fotografía, sin antes aclarar o deslindarse de las objeciones que él le imputa, lo cual me parece una falla argumentativa y metodológica básica. Sin embargo, considero que independientemente de la postura que tomemos respecto a las consideraciones de Deleuze, el desarrollo y profundización que acabamos de hacer de sus comentarios puede, en el peor de los casos, sólo explicar el rechazo del filósofo francés por la fotografía; o, en el mejor de los casos, incitar a continuar problematizando sobre la naturaleza de la imagen en general y el papel de la fotografía dentro

---

<sup>4</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Cine I...*, p. 43.

de todas esas líneas de crítica bajo las condiciones técnicas, formales, históricas y sociales que la imagen fotográfica tiene actualmente.



## BIBLIOGRAFÍA

BERGSON, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.*

Buenos Aires, Cactus, 2006.

BRUN, Jean, *El estoicismo*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.

DELEUZE, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, España, Paidós, 2015.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España, Pre-Textos, 2015.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, España, Arena Libros, 2009

DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. España, Paidós, 2014.

DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

DELEUZE, Gilles, *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires, Cactus, 2011.

DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, España, Paidós, 1989.

DELEUZE, Gilles, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, trad. Martín Joughim, N.Y., Zone Books, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del Sentido*, 3a. ed., España, Paidós, 2016.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, 8a. ed., España, Anagrama, 2008.

EPICURO, *Obras*, 3a. ed., Estudio preliminar, trad. y notas de M. Jufresa, Madrid, Tecnos, 1999.

FREGE, G., «Sobre sentido y referencia» (1892), en L. M. Valdés (comp.), *La búsqueda del significado*, Tecnos, Madrid, Tecnos, 1999.

LAERCIO, Diógenes, *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*, trad., Intro. y notas de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, 3a. ed., España, Alianza, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poder*, trad. Aníbal Froufe, España, EDAF, 2000.

SALLES, Ricardo, *Los estoicos y el problema de la libertad*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 2006.

SALLES, Ricardo, «Necesidad y lo que depende de nosotros. Sobre la interpretación de Marcelo Boeri del compatibilismo estoico», *CRÍTICA, Revista Hispanoamericana de Filosofía*. VI. 39, No. 115 (abril 2007), pp. 83-96

ZOURABICHVILI, Francois, *El vocabulario de Deleuze*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, Atuel, 2007.

### **Obra consultada**

BOERI, Marcelo, «Aristóteles, el estoicismo y lo que depende de nosotros», *Méthexis*, Vol. 10 (1997), pp. 161-172.

CICERÓN, *Sobre el destino*, Intro., Trad. y notas de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999.

GARCÍA, Alfonso, «Fatalismo, trivalencia y verdad: un análisis del problema de los futuros contingentes», *Anuario Filosófico*, Vol. 16 No. 1, 1983, pp. 307-330.

GILSON, Etienne, *El ser y la esencia*, Buenos Aires, Ediciones Desclée de Brouwer, 1965.

LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, prólogo y trad. de J. Marchena, Madrid, Madrid, Librería de Bernardo y Compañía, 1897.

MALABOU, Catherine, «The eternal return and the phantom of difference», *Parrhesia*, No. 10 (2010), pp. 21-29.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, intro., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Intro., Trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, España, Alianza, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, Vol. IV, 2a. ed., España, Tecnos, 2008.