

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
PROGRAMA DE MESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

LÍNEAS DE FUGA

RESONANCIA Y VARIACIÓN EN LA FILOSOFÍA DE GILLES DELEUZE

TESIS

Que para obtener el grado de

Doctora en Filosofía

Presenta:

SONIA RANGEL ESPINOSA

Asesora de Tesis:

Dra. Mercedes Garzón Bates.



México 2011



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

A Mercedes Garzón, maestra, madre y amiga, por la vida y el pensamiento que hemos compartido. A mi Maestro Crescenciano Grave, de quien nunca he dejado de aprender y a quien admiro profundamente. A Ignacio Díaz de la Serna, sus consejos, críticas y comentarios. A Jorge Juanes, los encuentros afortunados. A Miguel Morey, su hospitalidad, calidez y generosidad intelectual. A Elia Espinosa, los cruces entre arte y filosofía. A Jorge Ayala Blanco, por el pensamiento cinematográfico. A Bolívar Echeverría, la escucha atenta, la palabra justa y el pensamiento intempestivo que lo hace permanecer entre nosotros.

También agradezco a Consuelo Espinoza, la fuerza y el amor. A David, Rocio, Braulio y Guillermo su cariño constante e incondicional. A Aldebarán quien nunca deja de sorprenderme. A Julie, Tristan, Jared y Meli. A Tepeu y Tona, mis compañeros de viaje y vida. A Coco y Canek, los mapas sonoros y el pensamiento nómada. A Violeta, por ser un arcoiris. A Bere, la compañía y la escucha. A Mauricio Ruíz, su cuidado y apoyo. A Francisco Viesca, por las ideas musicales. A Marcelo Schuster, nuestras conversaciones y las ideas-cine. A Jorge (virus) por todo el material audiovisual. A mis amigos, Elsa Torres, Sonia Torres, Javier Sigüenza, Javier Toscano, Antonio Moysen, Paty Correa, Blanca Figueroa, su cariño, apoyo e impulso, por estar y ser parte de este trayecto. A Yocupitzio Arellano, por toda la música *entre* nosotros y por “labios rojos”.

ÍNDICE

| | |
|--|-------------|
| Preámbulo (a manera de introducción) | p. 1 |
| 1. Primera Variación: Deleuze y la Filosofía | |
| 1.1. Caosmos: intensidad, velocidad y superficie | p. 11 |
| 1.2. Rizoma: Personajes conceptuales, figuras estéticas y pensamiento nómada | p. 29 |
| 2. Segunda Variación: Bloques de sensación | |
| 2.1. Plasticidad del pensamiento: Lógica de la sensación | p. 45 |
| 2.2. Interzona: devenir-animal/devenir imperceptible | p. 68 |
| 3. Tercera Variación: Máquina musical | |
| 3.1. Pensamiento vibrátil: resonancia y variación | p. 84 |
| 3. 2. Música nómada: azar, indeterminación y devenir | p. 104 |
| 4. Cuarta Variación: Imagen y Pensamiento | |
| 4.1. Imagen-movimiento e Imagen-tiempo | p. 126 |
| 4.2. Cristales de tiempo: lo actual y lo virtual | p. 150 |
| 5. Quinta Variación: Cine-Máquina | |
| 5.1. Imagen-cine y montaje rizomático | p. 175 |
| 5.2. Máquina experimental e Imagen-fractal | p. 194 |
| Variaciones al abecedario de Gilles Deleuze (a manera de conclusión) | p. 215 |

Bibliografia p. 221

Filmografia p. 231

PREÁMBULO (A MANERA DE INTRODUCCIÓN)

*“Toda sensación es una pregunta, aun cuando
sólo el silencio responda.”*

Deleuze.

Líneas de fuga. Resonancia y Variación en la filosofía de Gilles Deleuze, no es un estudio analítico y exhaustivo de la obra del filósofo francés, sino más bien, la puesta en serie de algunos conceptos deleuzianos. En esta puesta en serie nos hemos apropiado de algunos problemas planteados por Deleuze buscando sus resonancias, variaciones y derivas tanto en la filosofía como en el arte, transitando de un espacio a otro, generando una serie dinámica de contaminaciones conceptuales, figurativas y afigurativas. Nos hemos enfocado en el despliegue de dos planteamientos deleuzianos: el problema de la creación tanto artística como filosófica y el problema del pensamiento. Mostrar cómo hay pensamiento no sólo en la filosofía sino ver al arte como una forma de pensamiento, como expresión de ideas. Tomamos como columna vertebral la filosofía de Deleuze, ya que para él, tanto la filosofía como el arte son formas de pensamiento que sólo difieren en los medios y recursos expresivos, la filosofía piensa y se expresa en conceptos mientras que el arte lo hará por medio de perceptos y afectos.

En el primer capítulo hemos desplegado la idea de creación filosófica, primer movimiento que es la creación de conceptos, creación como movimiento expansivo, que traza puentes, líneas de ida y vuelta, que van de la creación filosófica, los conceptos, a la creación artística, perceptos y afectos que se configuran en pintura,

música o cine. Creamos una serie intensiva que se despliega de la filosofía a la pintura y de la pintura a la filosofía, abriendo un espacio *entre* la filosofía y la pintura, un intersticio en donde opera una lógica de la sensación; serie que va también de la filosofía a la música y de la música a la filosofía *entre* las cuales se genera el pensamiento musical, esta serie continúa hasta llegar a la relación *entre* filosofía y cine, tránsito de los conceptos propios del cine, la imagen-movimiento y la imagen-tiempo a una imagen-cine que opera como un sintetizador de pensamientos, sonidos, figuras, luz, que se articulan y desarticulan en una imagen-fractal.

Hemos trazado estas series intensivas que conectan la filosofía y el arte, ya que ambas son formas creativas que trabajan con perceptos, afectos e ideas. La filosofía es un acto de creación, dentro del cual se conectan el pensamiento y la vida, el concepto filosófico expresa las fuerzas vitales, en este sentido la tarea de la filosofía no es sólo la creación de conceptos sino la creación de estilos de pensamiento que a su vez se encarnan en estilos de vida. La filosofía es creación de conceptos, los conceptos son máquinas de experimentación, que buscan decir, expresar el acontecimiento conservando la intensidad de las fuerzas que lo constituyen y le dan lugar, en este sentido, los conceptos son cristales de pensamiento gracias a los cuales surgen otras maneras de pensar, así como sus perceptos crean nuevas maneras de percibir y sus afectos nuevas maneras de experimentar y de sentir.¹

Un concepto traza un plano de consistencia sobre un plano de inmanencia, así la filosofía traza un plano de inmanencia/consistencia que se construye por la operación de los personajes conceptuales. La filosofía hace surgir acontecimientos con sus

¹ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia, p. 230.

conceptos mientras que el arte erige monumentos con sus sensaciones. Así mientras que la filosofía conserva las fuerzas en conceptos (cristales de pensamiento), el arte las conserva y se conserva a sí mismo en bloques de sensación, ensamblando perceptos y afectos. El arte traza un plano de inmanencia/composición efecto de las figuras estéticas que son seres de sensación, así como los personajes conceptuales son seres de concepto. La filosofía cristaliza el acontecimiento como sentido, mientras que el arte lo cristaliza como sensación: perceptos y afectos. “*El percepto es el paisaje antes del hombre, en la ausencia del hombre.*”² Deleuze insistirá en que los perceptos no son percepciones sino lo anterior a cualquier percepción, su condición de posibilidad, los perceptos son los paisajes no-humanos de la naturaleza, de igual manera los afectos no son afecciones sino devenires no-humanos del hombre.³

Los personajes conceptuales introducen variaciones al mundo, así como las figura estéticas introducen variedades en el mundo. El artista crea, inventa afectos relacionados con los perceptos que nos da. De esta manera, el arte genera su propio lenguaje que a la vez produce su propia lógica, lógica de la sensación que se diferencia y opone a la opinión, ya que la sensación es un acto de expresión y no una forma de comunicación. Los puentes entre el arte y la filosofía dan lugar a sensaciones de concepto y a conceptos de sensación, desplegando las potencia del concepto, su posibilidad de conexión, de hacer rizoma, *pachwork* o *collage*, pensamiento nómada montado con conceptos intensivos: Máquina de Guerra.⁴

² Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona, p.170.

³ *Ibidem.*

⁴ La Máquina de Guerra, es una figura de pensamiento, propuesta por Deleuze y Guattari, la operación de la Máquina de Guerra no es bélica sino la creación de espacios lisos donde se despliegue el pensamiento nómada. Cómo opera una Máquina de Guerra, es parte de lo que tratamos de desarrollar a lo largo de esta investigación.

La lógica de la sensación traza un plano mixto entre el plano de inmanencia/consistencia filosófico y el plano de composición estética del arte. La sensación está constituida por devenires y el plano de composición estética es trazado por el trabajo de la sensación. En este sentido, hay dos formas de devenir: el devenir sensible y el devenir conceptual. *“El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es, (...))”,* esto es entrar en un proceso de doble captura, mientras que el devenir conceptual: *“es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es.”*⁵

La filosofía introduce variaciones al mundo, mientras que el arte introduce variedades en el mundo. Para llegar al concepto hay que romper con las imágenes y las abstracciones, los conceptos no son abstracciones, son devenires, máquinas de experimentación o de Guerra, en donde el acontecimiento se vuelve pensamiento y variación. Para Deleuze la filosofía es un acto de creación porque hace estallar la imagen de pensamiento, dando lugar a un pensamiento sin imagen, una variación conceptual, pensamiento experimental como pensamiento nómada. Pensamiento cuya potencia está en los problemas que es capaz de plantear, la filosofía deviene un arte de plantar, ya que los problemas hay que plantearlos, buscarles un territorio y dejarlos crecer y expandirse como hierba desplegando un espacio liso, trazando líneas fuga.

Tanto la filosofía como arte surgen y dan lugar a Ideas. Para Deleuze, tener una Idea es un acontecimiento que sucede rara vez. Las Ideas son potenciales, inseparables de los modos de expresión, en este sentido hay ideas filosóficas que se expresan en conceptos; ideas pictóricas, que se expresan en bloques de líneas/colores; ideas

⁵ *Ibíd.*, Deleuze, Gilles. *Conversaciones*, p. 179.

musicales, expresión en bloques sonoros o moléculas sonoras silencio/ruido e ideas cinematográficas, que componen bloques de movimiento/duración.

La segunda serie intensiva que desplegamos es la que va de la filosofía a la pintura, serie que exploramos en el capítulo segundo bajo la forma de una lógica de la sensación, que es el dialogo que Deleuze sostiene con la obra de Francis Bacon, introduciendo en la pintura los conceptos de sensación y diagrama. En la pintura de Bacon, Deleuze encuentra un movimiento análogo al de la filosofía; así como el concepto rompe con la representación la pintura rompe con la figuración por tres vías: la abstracción, el expresionismo y lo figural. Bacon explora lo figural, la producción de figuras que rompen con lo figurativo. La figura se convierte en una caja de resonancia de la sensación, trazo de líneas mutantes, intensivas. La pintura es ahora un dispositivo de experimentación, una máquina que produce devenires: animal, imperceptible.

Al des-hacer la imagen, al desfigurarla Bacon crea una imagen-shock, en donde se expresa la violencia de las fuerzas, violencia que atraviesa los cuerpos, de ahí las posturas, los gritos, la desfiguración del rostro o des-rostrificación de elementos que componen una imagen-bizarra. La pintura de Bacon no sólo es un máquina de devenir, sino un aparato de captura de las fuerzas en donde se patentiza la tarea de la pintura: pintar las fuerzas, la multiplicidad: agua en agua, arena en arena. La pintura es un tránsito, una Interzona hacia un devenir-imperceptible cuyo efecto es una percepción molecular.

Así, si la tarea de la pintura es hacer sensibles las fuerzas por medio de la línea y el color, la tarea de la música será hacerlas audibles trazando un plano de composición/consistencia. En el tercer capítulo desarrollamos lo que será nuestra tercera serie intensiva o tercera variación explorando las conexiones entre la filosofía entendida como pensamiento nómada y la música entendida como Máquina de Guerra, tomando como hilo conductor las preguntas: ¿Cómo surge el pensamiento musical? Y ¿Cómo hacer una máquina musical que haga audibles la fuerzas? La música es pues, un ensamble sonoro de perceptos, afectos e ideas, un ensamble material-fuerzas.

Para Deleuze y Guattari el problema musical es la desterritorialización del *ritornelo*, cómo llegar a un canto aún no musical, pero también la relación de la música con la voz. La voz es sonido que marca un territorio, la desterritorialización que opera en la máquina musical es el paso de un espacio estriado territorial a un espacio liso nómada-molecular, trazo de una línea abstracta, línea sin contorno que no marca sino que pasa *entre*. Esta línea abstracta es la línea vital y creadora, la línea de fuga del devenir. La música es una máquina de guerra. Máquina del devenir: animal, mujer, niño, intenso, imperceptible. La operación de la máquina musical es la creación de un espacio liso, que es el espacio de los devenires y las multiplicidades, la Interzona. Deleuze introduce los conceptos musicales liso y estriado exportándolos del pensamiento del músico Pierre Boulez. Así, el espacio estriado es el espacio del *logos* del *op art*, mientras que el espacio liso es el espacio del *nomos* del *son art*. El espacio estriado nos remite a la serie del tiempo a Cronos, mientras que el espacio liso expresa el orden del tiempo: Aion.

En este sentido, las ideas musicales surgen de la música como formas de tiempo o modulaciones de tiempo ya que el tiempo es el material expresivo de la música. La tarea de la música es desterritorializar el ritornelo, producir un canto aún no musical, un espacio liso y un tiempo flotante, un tiempo no-pulsado. Formas del tiempo no-pulsado son las moléculas sonoras: silencio y ruido, estas son la base de las ideas musicales de John Cage que se conectan de manera armónica y disonante con el pensamiento deleuziano. Para Cage, la música es organización de sonidos, pero una organización experimental y experiencial, indeterminada. La creación musical surge de un proceso experimentación azaroso, no de una estructura, en donde el tiempo no-pulsado o flotante acontece como expresión de un tiempo puro: 0:00, tiempo de los devenires: heterocrónico y heterogéneo.

Para Deleuze la música crea bloques sonoros, bloques de tiempo-duración. Sin embargo, éstos corresponden más a la idea de serialidad de Boulez (tiempo-pulsado, como serie del tiempo). Por nuestra parte hemos desarrollado el concepto de moléculas sonoras conectándolo con la propuesta de John Cage, quien no sólo propone una forma de composición indeterminada sino la exploración de las moléculas sonoras: silencio y ruido. El paso de los bloques sonoros a las moléculas sonoras es el tránsito que va de un tiempo pulsado a un tiempo no pulsado: duración. Para Deleuze, el mérito de Cage es haber logrado trazar un plano fijo sonoro, hacer audible todo, el poder de escuchar todo, escucha oblicua. Plano fijo sonoro, no escuchar lo mismo, romper con los hábitos de escucha, con la repetición afirmando la variación, como dice Cage hacer del sonido el centro del mundo, una individuación sin identidad, que supone una ampliación de la percepción, la no mediación de la escucha. Al hacer sensibles las fuerzas, el plano fijo sonoro es lo que nos fuerza a

percibir, a la experimentación de micropercepciones que es la forma de la percepción molecular. Demoler el yo, la memoria, el gusto y las emociones, proceso de no-obstrucción *para dejar de ser sordos y ciegos al mundo que nos rodea*,

En la última parte de nuestra investigación, como cuarto movimiento, exploramos la máquina cinematográfica como un sintetizador de ideas, imágenes y sonidos, retomando los planteamientos de los *Estudios sobre cine* deleuzianos, Imagen-movimiento e Imagen-tiempo, en donde se traza la relación entre el pensamiento filosófico y el pensamiento cine, haciendo ver cómo operan las imágenes en tanto conceptos filosóficos. Para lo cual hemos analizado y explorado conceptos tales como: imagen-percepción, imagen-afección, imagen-pulsión, imagen-acción, como elementos de la Imagen-movimiento, a partir de los cuales ésta construye una descripción del estado de cosas dentro de un tiempo cronológico lineal narrativo, que es tiempo que corresponde al esquema sensoriomotor. Esta forma-cine es la que se desarrolla en el cine clásico. Por otra parte la Imagen-tiempo plantea un ensamble de relaciones temporales que se expresan en una imagen-cristal. El cristal es un circuito entre lo actual y lo virtual apertura a un tiempo paradójico, exploración que realizará el cine moderno.

El material del cine en un primer momento son las imágenes y el movimiento, en un segundo momento la imagen y el tiempo y, posteriormente, el pensamiento, así la imagen expone procesos de pensamiento como proceso temporales, formas de tiempo. Para Deleuze habrá dos figuras del cine moderno; el cuerpo y el cerebro. El ejemplo paradigmático del cine del cuerpo es el cine de Godard, un cine donde se muestra la serie del tiempo; mientras que el cine del cerebro estará ejemplificado en el cine de

Resnais como una Imagen-cine que expone el orden del tiempo. La Imagen-cine hace visible y audible el proceso de pensamiento sea este: sueño, imaginación, alucinación o reflexión, la Imagen-cine opera como una máquina a la vez experimental y experiencial ya que el pensamiento se proyecta en una pantalla-cerebro, la Imagen-tiempo es un modo de pensamiento en donde el pensamiento aparece como Imagen-tiempo.

Por otra parte, Deleuze plantea dos regímenes de la imagen-cine, el régimen orgánico que corresponde a la Imagen-movimiento y el régimen cristalino que es el de la Imagen-tiempo. Por nuestra parte hemos planteado un tercer régimen, que se desprende de la Imagen-tiempo, el régimen fractal que es el que surge con la imagen-digital en donde el circuito entre lo actual y lo virtual que constituyen la imagen-cristal se quiebra, ya que en el régimen fractal lo virtual ya no se actualiza, no hay referencia a un estado de cosas sino que se exponen actos autoreferenciales cuya realidad está en sí mismos, *non sens*, ya que tampoco depende de las palabras ni de los diálogos, cine afásico, habitado por figuras más que personajes y por moléculas sonoras, silencio/ruido, música, generando una heautonomía entre el registro visual y el registro sonoro.

Régimen fractal ya que es una construcción dominada por el azar, cuyo montaje es la conexión de zonas fractales, montaje fragmentario, anómalo, discontinuo y rizomático, que ya no se responde a una trama o historia ni a la estructura narrativa, sino que forma un trema, una conexión que deja fisuras, intersticios, espacios *entre* fractales. Así, para ejemplificar el régimen fractal, hemos explorado el cine de David Lynch.

Este movimiento en zigzag por la filosofía de Gilles Deleuze y el pensamiento artístico de Bacon, Boulez, Cage, Godard, Resnais, Cronenberg o Lynch, intenta trazar una línea sin contorno entre la filosofía y el arte. Para hacer ver cómo la filosofía nutre al arte con sus conceptos y el arte nutre a la filosofía con sus perceptos y afectos creando un ensamble de líneas, colores, sonido, silencio, ruido, imágenes y conceptos, pensamiento nómada que forma una Máquina de Guerra.⁶

⁶ Por último, la variación de tono en la escritura no sólo es efecto de la variación y modulación de los temas sino de un efecto trayectivo, de los movimiento de desterritorialización y re-territorialización que van de México-Barcelona-Madrid-California-México. Territorios experienciales que resuenan, insisten y persisten, en los trazos de esta investigación.

1. PRIMERA VARIACIÓN: DELEUZE Y LA FILOSOFÍA

1.1. CAOSMOS: INTENSIDAD, VELOCIDAD Y SUPERFICIE.

I

*“La philosophie me semble être un art de création,
autant que la peinture et la musique: elle crée des concepts.”*

Gilles Deleuze.

Para Gilles Deleuze, el trabajo filosófico es un acto de creación, en el mismo sentido en que hablamos de creación en la pintura, la música, la literatura y el cine; sólo que los productos de la creación filosófica son los conceptos. La filosofía se erige como creación de conceptos, éstos operan como cristales en donde se condensa y expresa el pensamiento, las ideas. El pensamiento brota, se forma a partir de una fuerza que actúa en su generación y se despliega como creación de conceptos; idea en la cual resuena la voluntad de poder nietzscheana, pero entendida como voluntad de creación, fuerza plástica que se configura como pensamiento. Según el propio Deleuze:

“El concepto de fuerza es pues, en Nietzsche, el de una fuerza relacionada con otra fuerza: bajo este aspecto, la fuerza se llama una voluntad.”⁷

La voluntad de poder, por un lado, es el elemento genético de la fuerza y, por otro, es su elemento diferencial, lo que diferencia a la fuerza en activa o pasiva. Como fuerza activa, la voluntad de poder es fuerza plástica, voluntad creadora a partir de la cual se

⁷ Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*. Anagrama. Barcelona, 1994; p. 15.

configura el pensamiento bajo conceptos, en los cuales se descubren, se inventan y se crean, al mismo tiempo, posibilidades de vida. Tanto para Nietzsche como para Deleuze, la vida es la fuerza activa del pensamiento y lo que impulsa y nos fuerza a pensar ya que:

“Hablando con propiedad sólo hay creación en la medida en que, lejos de separar la vida de lo que puede, utilizamos el excedente para inventar nuevas formas de vida.”⁸

En este sentido, la premisa de la que parten Nietzsche y Deleuze, respecto a la filosofía, es que en la práctica filosófica se da una conjunción entre el pensamiento y la vida. El pensamiento aparece como la creación de estilos de vida y la vida como la materia que cobra forma como pensamiento: Caosmos. El pensamiento supone un acto de violencia, la irrupción de algo que fuerza y obliga a pensar: la vida, materia caótica modulada y contenida, mas nunca determinada por los conceptos de la filosofía. El pensamiento surge de la transgresión, los conceptos son máquinas de experimentación que revelan el carácter experimental del pensamiento.

Para Deleuze, la importancia de la filosofía de Nietzsche radica en que en ella se lleva a cabo, por primera vez, una transformación radical del pensamiento, un cambio de perspectiva desde la cual el pensamiento deja de ser juzgado como verdadero o como falso; transformación de la perspectiva de valor de verdad por una perspectiva vital que mide la intensidad, dentro de la cual el pensamiento deviene un asunto de intensidad de las fuerzas que operan en él. Estas pueden ser nobles o viles, altas o bajas, activas o reactivas, en donde la cualidad de la fuerza opera como *pathos*, instinto vital cuyo efecto es la creación de pensamiento. La creación de conceptos

⁸ *Ibíd.*, p. 258.

responde así a un *pathos* a una fuerza actuante y activa, acción por la cual el pensamiento deviene expresión de un instinto vital, de esta manera:

“La fuerza de una filosofía se mide por los conceptos que crea, o a los que renueva el sentido, y que imponen una nueva circunscripción a las cosas y a las acciones.”⁹

El pensamiento filosófico es detonado por afectos, por intensidades de fuerzas que actúan en él. En este sentido, el pensamiento es efecto de una pasión, la cual resuena, vibra, repercute, insiste y persiste tomando vida propia bajo la forma de conceptos.

Lo que nos obliga a pensar es la vida, de ahí el carácter experimental del pensamiento, ya que éste siempre es y brota de la experiencia, es acción que al mismo tiempo provoca experiencia, transformando el mundo y transformando la vida.

“Pensar es siempre experimentar, nunca interpretar, pero la experimentación es siempre actual acerca de lo que emerge y de lo nuevo, lo que se esta formando.”¹⁰

Pensamiento experimental que se da únicamente si entendemos la experiencia, no como la relación entre un sujeto y un objeto, sino como apertura al acontecimiento. Lo que busca el concepto es decir el acontecimiento, expresar lo que acontece; captar la movilidad sin fijar, sin detener la movilidad, hacer consonar el flujo del devenir con el flujo del pensar: conjunción del pensamiento y la vida, pensamiento como máquina de experimentación, como devenir: viaje *in situ*.

⁹ Deleuze, Gilles. *Spinoza y el problema de la expresión*. Munchnik Editores. Barcelona, 1975; p. 319.

¹⁰ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia, 2006; p. 171.

Así como la música busca hacer audibles las fuerzas que por sí mismas no son audibles, y la pintura busca plasmar las fuerzas que tampoco son visibles: “*En filosofía se trata de pensar lo impensable, es decir, volver pensable para una materia del pensamiento muy compleja las fuerzas que no son pensables.*”¹¹

El propósito de Deleuze, al escribir su libro *Nietzsche y la Filosofía* era definir y analizar las diferentes fuerzas y la diferencia de fuerzas que actúan en la creación de pensamiento pero también en los modos de existencia expresados por esos pensamientos: el Afuera, intentar pensar lo no pensando en el pensamiento. El acontecimiento, la vida en su literalidad.

II

*“Il me semble que les concepts ont une existence propre,
ils sont animés, ce sont des créatures invisibles.
Mais justement ils ont besoin d’être créés.”*

Deleuze.

La filosofía tiene como tarea la creación de conceptos singulares, creaturas invisibles a partir de las cuales damos sentido al mundo, trazando perspectivas. El proceso de creación de conceptos no parte de la contemplación, ni de la reflexión y tampoco tiene como meta la comunicación, ya que la contemplación, la reflexión y la comunicación, para Deleuze, representan máquinas para construir universales. Por el contrario, el

¹¹ *Ibíd.*, p. 146.

concepto deleuziano responde a un gusto propio del filósofo, es una máquina de producción de singularidades, en este sentido señala que:

“Nietzsche presintió esta relación de la creación de conceptos con un gusto propiamente filosófico, y si el filósofo es aquel que crea los conceptos es gracias a una facultad de gusto como un <<sapere>> instintivo casi animal: un Fiat o un Fatum que confiere a cada filósofo el derecho de acceder a determinados problemas como un marchamo marcado sobre su nombre, como una afinidad de la que resultarán sus obras.”¹²

La filosofía crea conceptos y el filósofo es el que inventa, el que piensa los conceptos experimentándolos en un plano de inmanencia. El concepto expresa una multiplicidad que se articula por intersecciones, formando un todo, pero un todo fragmentario, móvil: acontecimiento. El pensamiento no tiene que ver con la relación sujeto-objeto, ya que el pensamiento no se refiere a una experiencia cognoscitiva sino más bien a una experiencia estética, en donde la relación es territorio-tierra. Topología-cinemática: experiencia del espacio y de las velocidades que pueblan el espacio. El pensamiento traza el espacio y se mueve al ritmo de las velocidades y las lentitudes que lo conforman como flujos. En este sentido, la filosofía no sólo crea conceptos, sino que, al mismo tiempo traza planos en los cuales esos conceptos toman sentido.

“Los flujos están dados, y la creación consiste en recortar, organizar, conectar los flujos, de tal manera que se dibuje o se haga una creación alrededor de ciertas singularidades extraídas de ellos.”¹³

Pensar es lanzar los dados, ya que el pensamiento siempre surge del Afuera, del azar; pensar es doblar, plegar el Afuera trazando un plano de inmanencia. El plano de

¹² Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona, 2001; p. 80.

¹³ Deleuze, Gilles. *Exasperación de la Filosofía*. Cactus. Buenos Aires, 2006; p. 18.

inmanencia es la mesa donde se lleva a cabo la tirada de dados, cuyo lanzamiento dará lugar a la creación de conceptos. La filosofía es, para Deleuze, una especie de constructivismo, que consiste en trazar un plano y crear conceptos que habiten y pueblen ese plano, moviéndose y desplegándose dentro él. En este sentido, cada filosofía traza un plano, que es el espacio en donde se mueven, se pliegan y se despliegan sus conceptos. El constructivismo filosófico planteado por Deleuze consiste en una triple facultad de gusto que opera trazando primero, un plano pre-filosófico o plano de inmanencia; después, inventando personajes pro-filosóficos que cobren vida: insistencia y, por último, creando conceptos filosóficos y con ellos un plano de consistencia que posibilita la conexión entre conceptos. Deleuze introduce una variación en la filosofía kantiana ya que en la creación de conceptos la facultad que regula es el gusto, mientras que la razón traza el plano de inmanencia, la imaginación inventa los personajes conceptuales y el entendimiento crea los conceptos.¹⁴

Los conceptos expresan el acontecimiento pero el plano es el horizonte donde se instauran los acontecimientos; el plano hace posible la conexión entre conceptos. El trazo de planos no es un método, el planomeno es un fractal, es un fragmento que se puede conectar a cualquier otro fragmento: rizoma. La diferencia entre el plano y el concepto radica en que el plano posee características diagramáticas, mientras que las características del concepto son intensivas; el plano es un movimiento del infinito y el concepto sigue ordenadas intensivas de los movimientos infinitos, es decir, que su movimiento es finito, ya que corresponde a la velocidad y lentitud de la fuerza que opera en él. El plano posee duraciones absolutas fractales y el concepto las

¹⁴ Cf. *¿Qué es la filosofía?* p. 78.

dimensiones absolutas, superficies, volúmenes, fragmentarios pero intensivos. El plano es el campo de las intuiciones, mientras que el concepto es la apropiación y la modulación de las intuiciones, lo que las transforma en intensiones.¹⁵ El gusto es así la potencia del concepto, su intensidad y su modulación. La intensidad aparece como la potencia del concepto a partir de cual éste secciona el caos.

El plano de inmanencia es pre-filosófico, ya que es anterior a la creación de conceptos, pero es su condición de posibilidad, siendo lo que queda fuera de cualquier trazo: el Afuera.

“Diríase que el plano de inmanencia es a la vez lo que tiene que ser pensado y lo que no puede ser pensado. Podría ser lo no pensado en el pensamiento.”¹⁶

¹⁵ Ibidem., p. 44.

¹⁶ *¿Qué es la filosofía?*; p. 62.

III

*“Los pensamientos son las sombras de nuestras sensaciones
-siempre más oscuros, vacíos, simples que éstas.”*

Nietzsche

Si el plano es la tierra, el suelo del que surgen las intuiciones, el trabajo de la filosofía consistirá en tratar de conservar en el concepto la intensidad de la intuición, extraer la intensidad de la experiencia, conectar la intensidad de las fuerzas de la vida con la intensidad de las fuerzas que operan en el concepto, tallar un cristal experiencial que exprese y conserve la intensidad. Deleuze introduce una variación sobre el concepto de intuición, elaborando una hibridación conceptual entre Nietzsche y Bergson. De esta manera, al igual que para Bergson, la intuición deleuziana es pensada como duración. Pensar intuitivamente es pensar en duración.

” La intuición significa, pues, ante todo conciencia, pero conciencia inmediata, visión que apenas se distingue del objeto visto, coincidencia que es contacto y coincidencia.”¹⁷

Intuición es experiencia; el pensamiento entendido como experimentación, disolución de la oposición sujeto/objeto y, al mismo tiempo, pensar en términos de movimiento, de cambio, devenir pensamiento. Consonancia entre el pensamiento y lo pensado en el pensamiento. El movimiento es puro flujo, diferente del tiempo, ya que el tiempo, como para Kant, pertenece al sentido interno pero, para Bergson, el tiempo es ya en sentido amplio *pathos*, es una emoción, de ahí el carácter intensivo del tiempo. La

¹⁷ Bergson, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. La Pléyade. Buenos Aires, 1972; p 31.

intuición es el método de la inmanencia, la intuición aparece así como el trazo del plano, en lo real.

“Lo “real” no son los “estados”, simples instantáneas tomadas por nosotros también a lo largo del cambio; al contrario lo real es el flujo, la continuidad de transición, el cambio mismo.”¹⁸

El cambio, el flujo es indivisible en estados, por lo cual la filosofía, para Bergson consistirá en invertir la forma habitual del pensamiento, que es la forma de la representación como inmovilidad; la intuición será pues el método para pensar la inmanencia pero como flujo, creando una imagen entre la cosa, el acontecimiento y su representación: imagen-emoción o imagen-afección. Según Deleuze:

“La emoción es la génesis de la intuición en la inteligencia. el hombre accede a la totalidad abierta actuando, creando más bien que contemplando.”¹⁹

La intuición es reflexión, una inmersión sobre y en la duración. Y la duración es comprender y sumergirse en el tiempo como multiplicidad; multiplicidades numéricas, actuales, discontinuas y multiplicidades virtuales cuantitativas y cualitativas, como apunta Bergson:

“Cuando mas profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto mas comprenderemos que duración significa invención, creación de formas elaboración continua de lo absolutamente nuevo.”²⁰

¹⁸ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁹ Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. Cátedra. Madrid, 1987; p. 118.

²⁰ Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Planeta-agostine. Barcelona, 1994; p. 11. También en: *Memoria y vida*. Selección realizada por Deleuze, parágrafo 3, p.19.

Creación de conceptos fluidos, nómadas y móviles, como señala Deleuze: “*Yo diría que el concepto es un sistema de singularidades extraídas de un flujo de pensamiento.*”²¹ Los conceptos transforman en intensidad la intuición: cristal de pensamiento. Intensidad que no es cuantitativa sino cualitativa, efecto de la fuerza que actúa sobre y en el concepto: voluntad de poder que, como habíamos señalado, es el elemento diferencial de la fuerza, donde el grado mas alto de actividad es el dar y el crear.²²

En este sentido, el eterno retorno mueve, impulsa y lanza la expresión de la voluntad de poder a su forma superior, haciéndola alcanzar su máxima potencia. Si el eterno retorno es selectivo, es precisamente porque no es retorno de lo mismo sino de lo que difiere; la diferencia es la pura afirmación y ésta no se refiere a la verdadero, ni a lo real sino a la creación, al devenir activo. El eterno retorno es la reproducción del devenir pero como producción de un devenir activo. Devenir activo que se expresa en los conceptos nietzscheanos de juego, danza y risa, que operan como figuras de pensamiento siendo las tres formas de la afirmación que Deleuze incorporará en su filosofía.

*“(...) el devenir, lo múltiple, el azar, no contiene ninguna negación: la diferencia es la pura afirmación; retornar es el ser de la diferencia excluyendo todo lo negativo.”*²³

La diferencia se sitúa fuera del orden de la identidad, fuera del orden de la representación. El eterno retorno rompe con la identidad, la semejanza y la igualdad, ya que lo que retorna es lo intensivo y no lo extensivo, ni lo cualitativo. Lo intensivo,

²¹ *Exasperación de la filosofía*; p. 18.

²² Cf. Deleuze, Gilles. *La isla desierta*. Pre-textos. Valencia, 2005; p. 158.

²³ *Nietzsche y la filosofía*; p. 264-265.

la fuerza que retorna como diferencia, por lo que no hay retorno de lo idéntico pues el eterno retorno es más bien la abolición de la identidad.

“El eterno retorno se remite a un mundo de diferencias implicadas las unas en las otras, a un mundo complicado sin identidad, propiamente caótico.”²⁴

El concepto busca decir el acontecimiento, expresar el acontecimiento como intensidad de la fuerza. De esta manera, el concepto traza un plano de consistencia sobre un plano de inmanencia que secciona el caos; por su parte, el eterno retorno será la identidad interna entre mundo y caos: Caosmos.

En el eterno retorno, la repetición es producto de la selección de lo que insiste y persiste como duración. En este sentido, la repetición no tiene que ver con la generalidad sino con la novedad: diferencia, el mismo sentido que tendrá para Bergson la duración como movimiento de creación continua del cual brota de manera ininterrumpida la novedad.²⁵ Lo que retorna es lo extremo, lo excesivo, la intensidad: *hybris*. Lo que retorna es lo noble, que es la energía capaz de transformarse. Mientras que la intensidad es lo in-sensible, es anterior a la sensación y lo que la hace posible. La diferencia es la intensidad de la fuerza que se encuentra dentro de las cosas, que las atraviesa y desborda, la diferencia es el flujo de la vida; por lo que para Deleuze: *“La intensidad es la forma de la diferencia como razón de lo sensible.”²⁶*

Así pues, la repetición no tiene que ver con la representación sino con la duración, es decir, con las intensidades, gracias a las cuales podemos pensar lo mismo desde la

²⁴ Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002; p. 120.

²⁵ Cf. *El pensamiento y lo moviente*; p. 15.

²⁶ *Diferencia y repetición*; p. 17.

diferencia: eterno retorno, derroche, dispendio de fuerza activa, afirmación de lo múltiple y lo azaroso a partir de las cuales se abandonan y destruyen las categorías de unidad, mismidad y necesidad. Para Deleuze, la experiencia del eterno retorno será la condición de posibilidad de la creación de conceptos, condición para la construcción de una filosofía experimental.

“Hago, rehago y destruyo mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia.”²⁷

IV

“Les concepts sont inséparables des affects, c’est a-dire des affects puissants qu’ils ont sur notre vie et des percepts, c’est a-dire de nouvelles manières de voir ou de percevoir qu’ils nous inspirent.”

Gilles Deleuze.

Los conceptos son inseparables de los afectos y de los perceptos que se expresan en ellos. Por lo que para Deleuze, la creación de conceptos implicará, al mismo tiempo, la creación de nuevas maneras de pensar, vinculadas a perceptos que producen nuevas maneras de ver y de escuchar, que dan lugar a afectos, es decir, a nuevas maneras de experimentar y nuevas maneras de sentir.²⁸ De esta manera:

²⁷ *Ibíd.*, p. 17.

²⁸ *Conversaciones*; p. 260.

“Los perceptos no son percepciones, son paquetes de sensaciones y relaciones que sobrevienen a quienes las experimenta. Los afectos no son sentimientos, son devenires que desbordan a quien los atraviesa (que deviene otro).”²⁹

El concepto actúa sobre las cosas y sobre nosotros, nos atraviesa, provocándonos una serie de perceptos y afectos que a su vez son lo que le han dado origen. El concepto es una concentración de la fuerza original, expresión de la voluntad de poder entendida como poder de afectar y de ser afectado: sensación, bloque de pensamiento que traza un plano de consistencia dentro del cual:

“(...) la voluntad de poder se manifiesta como la sensibilidad de la fuerza; el elemento diferencial de las fuerzas se manifiesta como su sensibilidad diferencial.”³⁰

La voluntad de poder es el *pathos* que actúa y se expresa en el concepto. Expresión de la tensión de fuerzas que atraviesan un cuerpo. La voluntad de poder posee dos tonalidades: la afirmación y la negación; que responden respectivamente a distintas cualidades de la fuerza: acción y reacción, que atraviesan y pueblan un cuerpo. El cuerpo es entendido como campo o conjunto de fuerzas, en devenir y con variaciones de intensidad.

De esta manera, podemos decir que si para Spinoza la filosofía es la ciencia de los afectos, para Nietzsche es la ciencia de los efectos, pero para ambos la filosofía supondrá la conjunción de pensamiento y vida. La afinidad entre estos dos pensadores será señalada de manera reiterada por Deleuze, afinidades de las cuales se nutre su filosofía. Así, Spinoza y Nietzsche no sólo realizarán una crítica de la

²⁹ *Ibíd.*, p. 218.

³⁰ *Nietzsche y la filosofía*; p. 91.

conciencia, una crítica de la razón y de los valores, sino principalmente construirán una crítica y una denuncia de las pasiones tristes y la mala conciencia, una crítica a la cultura de la tristeza, de la negación de la vida, efecto de las fuerzas reactivas cuya forma es la impotencia: la ausencia de fuerza creadora. Si según Spinoza, no somos seres sino modos de ser, expresión de la potencia que nos constituye y nos es propia, entonces nuestra esencia es idéntica a nuestra potencia.³¹

El modo de ser es entonces un grado de potencia por el cual nos definimos, es la cantidad y la cualidad de la fuerza que opera en nosotros, nos excede y nos atraviesa. Siguiendo la lectura deleuziana, Spinoza plantea una distinción entre la pasión y la acción. La pasión posee un elemento de pasividad, como la tristeza; mientras que la acción se identifica con los afectos activos, es decir, con la alegría. Por su parte los afectos de alegría se dividen en dos, por un lado, se encuentran las alegrías-pasión que son las que aumentan nuestra potencia de actuar y, por el otro, están las alegrías-acción que se derivan de una potencia de actuar poseída o alegría-pasión. En este sentido según Deleuze:

*“El afecto es pasión o pasivo mientras sea provocado por algo distinto a mi mismo. Cuando yo me afecto el afecto es una acción.”*³²

Nos auto-afectamos cuando nos apropiamos de las fuerzas que nos atraviesan, cuando las incorporamos configurándonos a través de ellas. La *Ética* de Spinoza es una ética de la alegría, no del bien y el mal, ya que éstas son ideas inadecuadas. Es una ética de lo que aumenta o disminuye nuestro ser, nuestra potencia de actuar: alegría o tristeza,

³¹ Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Cactus. Buenos Aires, 2005; p. 39.

³² *Ibíd.*, p. 90.

que junto con el deseo constituyen los afectos primarios. La *Ética* es pues una tipología de los afectos: estética. “*La alegría es el paso del hombre de una perfección menor a una mayor.*” Mientras que: “*La tristeza es el paso del hombre de una perfección mayor a una menor.*”³³ Por su parte el deseo es lo que constituye la esencia del hombre.

El concepto es un bloque de sensación, conjunto de perceptos y afectos, producción y sensibilidad. Y nosotros somos modos de ser que producen, experimentan y expresan modos de pensar: afectos. De ahí la sentencia spinoziana :”*nadie sabe lo que puede un cuerpo*”³⁴ que sería la respuesta a las preguntas: ¿de qué afectos somos capaces?, ¿qué potencias transitan por nosotros y qué fuerzas nos pueblan?, ¿cómo hacer de este modo de existencia, que somos en cada caso nosotros mismos, no sólo una expresión de signos y síntomas, sino una creación?, ya que: “*Después de todo, un filosofo no es alguien que solamente inventa nociones. También inventa maneras de percibir.*”³⁵

Invencción de nuevos estilos de vida que, para Nietzsche, es el sentido de la ciencia jovial, del devenir activo, afirmación del pensamiento y la vida. Filosofía como ciencia de la alegría, de la afirmación de lo múltiple, del devenir y del azar: lo dionisiaco, cuya expresión es el aforismo.

³³ Spinoza, Baruch. *Ética*. UNAM. México, 1983; p. 202.

³⁴ *Ibíd.*, p. 136.

³⁵ *En medio de Spinoza*; p. 167.

“Un aforismo es un juego de fuerzas, un estado de fuerzas siempre exteriores las unas a las otras. Un aforismo es una relación de fuerzas en la que la última, es decir, al mismo tiempo la más reciente, la más actual y provisionalmente la última, es siempre también las más exterior.”³⁶

Pensamiento del Afuera, del azar, la multiplicidad y la pluralidad, fragmentos de caos que devienen Caosmos; azar: fuerza plástica, materia cuyos lados son la risa y la alegría.

“La risa de Nietzsche remite siempre al movimiento exterior de los humores y las ironías, y este movimiento es el de las intensidades (...).”³⁷

Pensamiento del Afuera; pensamiento al aire libre, risa dionisiaca en donde pensar se convierte en la actividad de plegar el afuera, plegar el azar, hacer pliegues de la superficie para después desplegarlos. En este sentido, si el concepto busca expresar el acontecimiento, lo hará como un efecto de superficie, conjunto de singularidades dadas y de puntos sensibles que se pliegan y despliegan. Las singularidades poseen una constitución neutra, no individual, no personal y aconceptual. Las singularidades habitan y crean superficies libres y nómadas. Lo neutro es esta multiplicidad topológica que subsiste como virtualidad en el acontecimiento: *entre*.

Pensar es conectar las singularidades, los puntos sensibles que constituyen al acontecimiento. El trabajo del concepto es dotar de sentido a la multiplicidad, a estos puntos sensibles. De esta manera, el concepto da sentido al acontecimiento, pero un sentido móvil e intensivo: pensamiento nómada. El sentido, al igual que las ideas son multiplicidades, de ahí su carácter paradójico. El sentido es una entidad inexistente

³⁶ *La isla desierta*; p. 326.

³⁷ *Ibíd.*, p. 328.

que se relaciona y se conecta con el sin sentido dado por el conjunto de afectos y perceptos que acompañan al pensamiento, que lo atraviesan y lo constituyen expresándose bajo la forma del concepto; de esta manera también el concepto tendrá este carácter paradójico el cual radica en su vinculación a los perceptos y los afectos.

*“La manifestación de la filosofía no es el buen sentido, sino la paradoja. La paradoja es el pathos o la pasión de la filosofía.”*³⁸

La filosofía conserva el acontecimiento como sentido, mientras que el arte lo conserva como sensación: perceptos y afectos. Para Deleuze el carácter paradójico del concepto radica en que no sólo es sentido sino también sensación: *non sens*. Al igual que la obra de arte, el concepto es un bloque de sensación pero con sentido. El arte es una combinación de afectos y perceptos, mientras que la filosofía es una combinación de afectos, perceptos y conceptos: sentido y sensación. De esta manera, la paradoja aparece como *pathos* de la filosofía.

*“La paradoja es precisamente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es la que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas.”*³⁹

La multiplicidad, la diferencia y el devenir son elementos para crear un mundo donde no hay identidades fijas, mundo paradójico de la pura afirmación del devenir, lo múltiple y el azar que constituyen el acontecimiento como virtualidad: entre-tiempo. El acontecimiento como entre-tiempo es puro devenir: *intermezzo*, es pura virtualidad, fuerza creadora. El devenir es el movimiento de esquivar el presente, el devenir se sitúa en un *entre* paradójico entre las dos formas de tiempo, el pasado y el futuro

³⁸ Diferencia y repetición; p. 314.

³⁹ Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós. Barcelona, 1989; p. 27.

como virtualidad aún no.... El acontecimiento sólo tiene entre tiempos, y los entre tiempos se superponen no se suceden. El acontecimiento al ser entre-tiempo es pura virtualidad y la filosofía es la expresión de la virtualidad, no de la actualidad ni de la posibilidad.

1.2. RIZOMA: PERSONAJES CONCEPTUALES, FIGURAS ESTÉTICAS Y PENSAMIENTO NÓMADA.

I

*“Los conceptos son exactamente como los sonidos,
los colores o las imágenes: intensidades,
que os convienen o no, que pasan o no pasan.
Pop filosofía. Nada que comprender, nada que interpretar.”*

Gilles Deleuze.

La filosofía, la ciencia y el arte son formas de creación que difieren en sus productos. Deleuze, al igual que Kant, planteará los vínculos y las diferencias entre estas tres formas de creación de pensamiento, diferentes trazos de líneas sobre el caos, líneas horizontales que se mueven, se desplazan y se entrecruzan mas nunca se superponen, ya que:

“Pensar es pensar mediante conceptos, o bien mediante funciones, o bien mediante sensaciones. Y uno de estos pensamientos no es mejor que el otro, o más pleno, más completo, más sintéticamente <<pensamiento>>. ”⁴⁰

La diferencia radica en los medios de expresión y de creación de que se valen para generar pensamiento. De esta manera, Deleuze elabora mapas en los cuales traza los elementos, las direcciones y los entrecruces, que conectan a la filosofía con la ciencia y el arte. Así el objeto de la ciencia son las funciones, a partir de las cuales traza un plano de referencia. La ciencia opera por funtores y las nociones científicas no son

⁴⁰ *¿Qué es la filosofía?* p. 200.

conceptos sino funciones o proposiciones, así como los funtores tampoco son conceptos sino más bien figuras de pensamiento: observadores parciales.

“Los observadores parciales constituyen fuerzas, pero la fuerza no es lo que actúa, es como ya sabían Leibniz y Nietzsche, lo que percibe y experimenta.”⁴¹

Los observadores parciales son los *sensibilia* científicos, los cuales se relacionan con funciones dentro de un sistema o plano de referencia, siendo las percepciones y las afecciones que atraviesan a los funtores. Al trazar un plano de referencia, la ciencia renuncia al infinito, limitándose a un estado de cosas. Su tarea será tratar de actualizar lo virtual a partir de las funciones que se erigen como tomas fijas de lo real. Al renunciar al infinito la ciencia renuncia a los acontecimientos, a las velocidades y las lentitudes, a las virtualidades en donde nada sucede y todo deviene. El acontecimiento es lo que no tiene referencia ya que es autorreferencial: literalidad cuyas características son la intensidad y la consistencia. La diferencia entre la función científica y el concepto filosófico es que:

“La función en la ciencia determina un estado de cosas, una cosa o un cuerpo que actualiza lo virtual en un plano de referencia y en un sistema de coordenadas; el concepto en filosofía expresa un acontecimiento que da a lo virtual una consistencia en un plano de inmanencia y en una forma ordenada.”⁴²

El acontecimiento para la ciencia es visto como una fotografía tomada sobre el devenir. En este sentido, los funtores son tomas fijas del mundo, trazo de un plano de referencia: estado de cosas donde se actualiza lo virtual. Por su parte el concepto

⁴¹ *Ibíd.*, p. 130.

⁴² *Ibíd.*, p. 134.

filosófico busca dar consistencia al acontecimiento haciendo un montaje de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo en donde se expresen las velocidades y las lentitudes del acontecimiento: sus virtualidades. El concepto da consistencia a la realidad de lo virtual, mientras que la función se refiere a un estado de lo actual. Actualizar lo virtual significa detener el ritmo de la vida, detener el flujo del devenir, en la ciencia opera una función de *Ralentí*.

“El concepto se define por su consistencia endoconsistencia y exoconsistencia, pero carece de referencia: es auto referencial, se plantea a si mismo y plantea a su objeto al mismo tiempo que es creado.”⁴³

El concepto expresa el acontecimiento, dándole consistencia y conectándolo con el Afuera, endoconsistencia y exoconsistencia que lo conforman, y que se traduce en su historia, su devenir lleno de variaciones y resonancias que es lo que permite conectarlo con otros conceptos en un plano de inmanencia, que es donde el concepto adquiere forma y fuerza.

La filosofía es independiente de la ciencia y del arte, es diferente. Sin embargo, se encuentran vinculados, de la misma manera en que los conceptos están vinculados y son inseparables de los afectos y los perceptos que los constituyen dotándolos de velocidades y lentitudes, de intensidad y dinamismo. Los conceptos son personajes rítmicos, personajes conceptuales. Así como los observadores parciales son la *sensibilia* científicos, los personajes conceptuales son los *sensibilia* filosóficos, es decir:

⁴³ *Ibíd.*, p. 135.

“(…) las percepciones y afecciones de los propios conceptos fragmentarios; a través de ellos, los conceptos no sólo son pensados, sino percibidos y sentidos.”⁴⁴

Los personajes conceptuales están ritmados por Aion, por el tiempo de los efectos, que el tiempo del Acontecimiento: entre-tiempo, dimensión virtual del tiempo diferente a la del tiempo de las causas, al tiempo de la sucesión que es el tiempo de Cronos. Esta dimensión virtual del tiempo, es el tiempo del eterno retorno nietzscheano.

“Ya no resulta que el tiempo está entre dos instantes, sino que el acontecimiento es un entre-tiempo el acontecimiento siempre es un tiempo muerto, en el que nada sucede, una espera infinita que ya ha pasado infinitamente, espera y reserva.”⁴⁵

Los personajes conceptuales, son seres de concepto que poseen una forma y una fuerza que se imprime trazando una línea en un plano de inmanencia: trazo de territorios. Los personajes conceptuales son las potencias del concepto, sus fuerzas, sus velocidades, sus lentitudes y sus intensidades. Si los personajes conceptuales son personajes rítmicos es porque son figuras móviles: movimientos de desterritorialización y reterritorialización sobre un plano de inmanencia.

El desarrollo, la expresión como pliegue y despliegue de las potencias del concepto es lo que da lugar a la creación de estilos de pensamiento que, a su vez, son estilos de vida. Gracias a los personajes conceptuales experimentamos el devenir conceptual, devenir lo que se piensa. Pensamiento nómada que supone el juego del concepto, sus

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 133.

⁴⁵ *¿Qué es la filosofía?* p. 159.

movimientos de desterritorialización y reterritorialización, implican la experiencia del concepto. De esta manera:

“La grandeza de una filosofía se valora por la naturaleza de los acontecimientos a los que los conceptos nos invitan; o que nos hacen capaces de extraer dentro de unos conceptos.”⁴⁶

II

“La filosofía es un manifestarse del taller de la naturaleza.

El filósofo y el artista hablan de los secretos artesanos

de la naturaleza.

Nietzsche.

Según el planteamiento deleuziano, el caos tiene tres hijas, las Caoideas, que son: el arte, la ciencia y la filosofía. Gracias a las Caoideas, se crean realidades trazando líneas, planos en el caos. Las Caoideas son formas de pensamiento, formas de creación de pensamiento, trazo de planos. La ciencia traza un plano de referencia cuya función es el conocimiento, para lo cual crea unos seres de función: los observadores parciales, que instauran nuevas maneras de conocer al introducir variables al mundo. Por su parte la filosofía, traza un plano de inmanencia/consistencia, dentro del cual habitan y se desplazan seres de concepto: personajes conceptuales que introducen variaciones en el mundo, que se traduce en la creación de nuevas maneras de concebir. Mientras que el arte, traza un plano de composición y produce seres de sensación: figuras estéticas cuyo efecto es la producción de variedades al mundo,

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 38.

gracias a las cuales se experimentan nuevas maneras de sentir. El arte y la filosofía trazan planos que se conectan entrecruzándose, conjugando variedades y variaciones expresión de conceptos, perceptos y afectos.

“El arte y la filosofía seccionan el caos y se enfrentan a él, pero no se trata del mismo plano de sección, ni de la misma manera de poblarlo, constelaciones de universo o afectos y perceptos en el primer caso, complexiones de inmanencia o conceptos en el segundo. No es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos.”⁴⁷

El arte conserva el acontecimiento como bloque de sensación, conjunto de perceptos y afectos, a partir de los cuales traza un plano de composición estética, que es el trabajo de la sensación por medio del cual el artista presenta, crea, inventa y expresa afectos a través de perceptos que nos da como figuras estéticas.

Los personajes conceptuales son potencias de concepto que operan sobre un plano de inmanencia. Las figuras estéticas son potencias de afectos y perceptos que operan en un plano de composición. Hay que recordar que los conceptos están vinculados y son inseparables de los afectos y los perceptos de los cuales surgen y son expresión y que a través de los personajes conceptuales se crean nuevas maneras de sentir y de percibir, en este sentido los conceptos son cristales o bloques de pensamiento.

Las Caoideas, filosofía, arte y ciencia mantienen entre si una relación de resonancia, consonancia y disonancia, de intercambio e interferencia, en una suerte de polifonía que traza líneas melódicas en el caos.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 68.

“El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita a la que se esfuma cualquier forma que se esboce en su interior. Es un vacío que no es una nada sino un virtual, que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto, sin consistencia ni referencia sin consecuencia.”⁴⁸

El caos es la dimensión de lo virtual, un entre-tiempo, una serie de entre-tiempos que se superponen y se concentran, materia sobre la cual la filosofía traza un plano de inmanencia/consistencia y el arte traza un plano de composición/consistencia. Para Deleuze lo virtual no es opuesto a lo real, sino una forma de lo real que se opone a lo actual, lo que se opone a lo real es más bien lo posible, ya que lo posible tiene que realizarse, siendo sus reglas las de la semejanza y la imitación. Lo posible es el objeto de la ciencia, el estado de cosas como trazo de un plano de referencia.

“Lo virtual por el contrario, no tiene que realizarse sino actualizarse; y la actualización ya no tiene como reglas la semejanza y la limitación, sino la diferencia o la divergencia y la creación.”⁴⁹

Lo virtual inventa sus líneas de actualización diferenciándose en la creación de las mismas, ya sea como personajes conceptuales o como figuras estéticas. Lo virtual es el devenir, el tiempo no pulsado, por eso es entre-tiempo, tiempo paradójico que afirma el pasado y el futuro esquivando el presente.

“Todo devenir no pasa por la escritura, pero todo lo que deviene es objeto de la escritura, de música o de pintura. Todo lo que deviene es una pura línea que ya no representa nada.”⁵⁰

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 117.

⁴⁹ *El bergsonismo*; p. 102. En la elaboración de estas distinciones entre lo real, lo actual, lo posible y lo virtual, hay resonancias y variaciones respecto al planteamiento de Bergson; para quien, lo posible es la proyección de lo real hacia el pasado, mientras que lo virtual es la creación, lo imprevisible, lo original y novedoso, en este sentido señala que: “(...) lo real es lo que se hace posible y no lo posible lo que se vuelve real.” *El pensamiento y lo moviente*; p. 120.

⁵⁰ Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. *Diálogos*. Pre-textos. Valencia, 2004; p. 85.

III

*“Las cosas y los pensamientos se activan y crecen en el medio,
hay que instalarse en ese lugar pues es ahí donde se produce el pliegue.*

Deleuze.

El concepto filosófico no sólo traza un plano de inmanencia/consistencia, el trazo marca un estilo; el estilo en filosofía está dado por el movimiento del concepto, más claramente *“Hay estilo cuando las palabras producen un esplendor que va de unas a otras, aunque estén muy alejadas.”*⁵¹

Desplazamiento, efecto de la potencia del concepto, de la fuerza que posee para conectarse a otros conceptos, fuerza que a su vez lo dota de consistencia. Para Deleuze la potencia de una filosofía, la potencia del concepto, se mide por su capacidad de hacer *Patchwork*. La máquina filosófica funciona siguiendo una lógica de las multiplicidades, que es una lógica de las múltiples conexiones: rizoma. Cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro punto. Desde esta perspectiva, en filosofía no sólo se trata de hacer *patchwork*, sino que la historia misma de la filosofía es concebida como un *collage*, dentro del cual no sólo se evalúa la novedad de los conceptos, sino la fuerza de su devenir cuando son conectados o coexisten con otros conceptos; de esta manera: *“La filosofía es devenir y no historia; es coexistencia de planos y no sucesión de sistemas.”*⁵²

⁵¹ *Conversaciones*; p. 224.

⁵² *¿Qué es la filosofía?* p. 61.

Potencia del concepto, fuerza para conectarse a otros conceptos y que al mismo tiempo le da su consistencia, su intensidad. La movilidad del concepto su devenir como plasmación de un estilo a partir del cual se da lugar a nuevas manera de pensar; movilidad del percepto que abre nuevas maneras de ver y de escuchar, transformación de la percepción y movimiento de afectos que se encarnan en nuevas maneras de experimentar.

Si para Nietzsche, el estilo en filosofía consistía en el poder de comunicar o expresar un *pathos* a través de signos y del ritmo de los signos, encarnados en los gestos; para Deleuze, en el mismo sentido, el concepto filosófico deviene un medio de expresión en la creación de estilos.

“La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche y debe proseguir hay relacionándola con la renovación de algunas artes, como el teatro y el cine.”⁵³

En filosofía, la creación y la crítica suponen las mismas condiciones; la destrucción de la imagen del pensamiento como poder de engendrar pensamiento en el pensamiento. La crítica es pues, la destrucción de la imagen del pensamiento. Destrucción que es la condición de posibilidad de la creación, ruptura con el sistema de la verdad y de la representación. La imagen del pensamiento está vinculada a un plano de organización, con sistemas cerrados, con una forma y una formación determinada y determinante. Por el contrario el pensamiento sin imagen surge de la alegría creadora como afirmación de lo múltiple, del devenir y del azar. No se rige por categorías, ni tampoco tiene que ver con la manifestación, la designación, ni con la significación sino con la expresión, con el sentido del acontecimiento. Genitalidad del

⁵³ *Diferencia y repetición*; p. 18.

pensamiento: “*Un pensamiento que procede de un afuera mas lejano que todo mundo exterior.*”⁵⁴ y que, por lo mismo, escapa al lenguaje de la representación, el pensamiento es gesto y estilo, líneas de fuga, cartografía y devenir.

El rizoma surge precisamente de la destrucción de la imagen del pensamiento dando lugar a un pensamiento sin imagen, fuera de la representación, puro pensamiento; sistema abierto, cuyos principios son la conexión, la heterogeneidad y la multiplicidad.

*“El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma esta relacionado con un mapa que debe ser producido, construido siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas con líneas de fuga.”*⁵⁵

El rizoma está construido por puras líneas de fuga, líneas creadoras que forman una red-virtual. El pensamiento rizomático opera con los principios del montaje cinematográfico, conjunto de planos y mesetas (*plateaux*) virtualmente conectables de múltiples formas. Multiplicidad de conexión que traza un plano de consistencia y que según el número de conexiones que establece dará lugar a un numero de dimensiones.

La cartografía, el trazado del mapa, no reproduce un espacio sino que construye un espacio abierto, conectable, desmontable, modificable y alterable. Trazar un mapa es hacer *performance*, puro desplazamiento, pura errancia, línea de fuga,

⁵⁴ Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paidós. Barcelona, 1987; p. 152. Deleuze retoma la idea de genitalidad del pensamiento de Artaud, quien opone la genitalidad a lo innato y a lo adquirido, de ahí que pensar no se ni una, ni otra cosa. La genitalidad del pensamiento es la creación, la novedad.

⁵⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Rizoma*. Pre-textos. Valencia, 2003; p. 49.

desterritorializante y nómada. De ahí que el mapa sea lo contrario al calco o calcomanía que siempre regresa a lo mismo, a hacer lo mismo, moviéndose en un espacio sedentario, espacio estriado de la representación y la designación, que tiene que ver más con la fotografía y la radiografía. Por su parte cartografiar es trazar una línea de fuga en un espacio liso, espacio nómada de la creación y la experimentación, en donde tienen lugar el cine y la música.

El rizoma es un montaje de dimensiones, de planos y de líneas: de fuga, de segmentariedad, de estratificación y desterritorialización. El rizoma no comienza y no termina sino que es un inter-ser, un *intermezzo*, un entre-tiempo.

El plano de consistencia contiene la potencia y la movilidad del concepto, necesarias para realizar las conexiones con otros conceptos. El plano de consistencia conserva sólo lo que aumenta el número de conexiones, lo que lo amplía; la conexión es la relación entre las velocidades y lentitudes con los afectos que producen efectos de des-subjetivización compuestos por devenires en el trazado de líneas de fuga.⁵⁶ Los devenires no tienen que ver ni con la imitación, ni con la identificación, no poseen una relación formal, tampoco tienen que ver con la analogía, ni con la proporción. El devenir es un proceso de doble captura.

“Los devenires, es lo mas imperceptible, son actos que sólo pueden estar contenidos en una vida, que sólo pueden ser expresados en un estilo.”⁵⁷

⁵⁶ Cf. Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas*. Pre-textos. Valencia, 2000; p. 272.

⁵⁷ *Díálogos*; p. 7.

Estilos son modos de vida, modos de existencia que se relacionan, que se conectan a formas de pensamiento. Personajes conceptuales y figuras estéticas a través de los cuales experimentamos devenires. En este sentido los conceptos no sólo contienen estilos de vida y estilos de pensamiento sino principalmente formas de devenir: filosofía experimental.

IV

*“Le premier caractère du concept, c’est d’être
un découpage de choses inédit.”*

Deleuze.

Que el rizoma sea un sistema abierto significa que sus conceptos remiten y expresan circunstancias y singularidades y no ya esencias, singularidades móviles en cuyo desplazamiento se trazan líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y territorialización en un espacio liso. El estilo en filosofía supone así una serie de variaciones continuas y discontinuas, movimiento del concepto gracias al cual se transforma y amplía su consistencia ampliando el número de sus conexiones.

El espacio liso es el espacio nómada, es el espacio de los afectos, que se opone y diferencia del espacio estriado, que es el espacio sedentario, el espacio donde habita el *logos* y al que remite la imagen del pensamiento. La estructura del espacio liso no es homogénea sino amorfa, es in-formal, siempre en proceso de construcción, siempre deviniendo, ya que es un espacio más bien musical, rítmico.

“Lo liso es la variación, es el desarrollo continuo de la forma, es fusión de la armonía y de la melodía de una liberación de valores propiamente rítmicos y el puro trazado de una diagonal a través de la vertical y la horizontal.”⁵⁸

De esta manera, como hemos venido señalando, el estilo en filosofía esta dado por el movimiento del concepto en un espacio liso, como creación de nuevas maneras de pensar, que al mismo tiempo se vinculan a nuevas maneras de percibir y nuevas maneras de experimentar.

El espacio estriado es un espacio óptico, de la visión, de la lejanía o distancia; mientras que el espacio liso al ser espacio conectivo, nos abre a una percepción háptica, a una suerte de tacto en los ojos, experiencia de proximidad, de inmersión en el mundo, experiencia de devenir. El espacio liso, al ser un espacio conectivo, funciona como interface entre nosotros y el mundo, conexión que nos permite devenir con, devenir no algo sino multiplicidad: anomal. En este sentido devenir es el proceso del deseo: *viaje in situ*.

El anómalo es un personaje conceptual que se conecta con el convaleciente nietzscheano, ya que al igual que éste, traza y se sitúa en una línea entre la salud y la enfermedad, es como la hierba que crece en medio pero no hace raíz, es pura línea de fuga.

“El Anómalo esta siempre en la frontera, en el limite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea entre.”⁵⁹

⁵⁸ *Mil mesetas*; p. 487.

⁵⁹ *Diálogos*; p. 52.

El anómalo es un *outsider*, un personaje como los que poblarán los bloques espacio-tiempo del cine de Godard, Wenders o Lynch, en cuyas imágenes-tiempo asistimos a puros devenires de cuerpos que son atravesados por fuerzas, que los hacen entrar y transitar en flujos de deseo.

El deseo posee una longitud dada por sus velocidades y sus lentitudes y una latitud marcada por los afectos, las intensidades y las *heccéités* o modos de individuación, es decir las singularidades acontecimentales que lo atraviesan. El deseo traspasa los límites de la organización para devenir desorganizado que, según Deleuze, es una vía superior a la de la gran salud planteada por Nietzsche y que quiere decir:

*“Deshacer la significación y las interpretaciones, no para devenir una especie de estúpido sino para hacer una verdadera experimentación, para devenir un experimentador. Finalmente devenir un nómada, aun sobre el mismo lugar, deshacer los puntos de subjetivación.”*⁶⁰

Viaje *in situ*. Los estilos no son construcciones sino devenires, trazos de líneas de fuga, como flujos de desterritorialización y sólo cuando se logra trazar esa línea podemos decir que hay efectivamente filosofía. De esta manera, la filosofía es comprendida como una máquina de producir efectos de desterritorialización, producción de afectos como líneas de fuga que dan lugar a devenires, de ahí el carácter experimental de la filosofía: filosofía como proceso del devenir, devenir lo no pensado en el pensamiento.

⁶⁰ Deleuze, Gilles. *Derrames*. Cactus. Buenos Aires, 2005; p. 216.

En este sentido, la línea de fuga trazada por el concepto filosófico es un agenciamiento de deseo. El deseo para Deleuze, es la genitalidad del pensamiento, que:

“(...) no tiene que ver con una determinación natural, ni con una suerte de espontaneidad, no se refiere a una falta ni a una carencia, es un afecto, un acontecimiento, una heccéité que tiene que ver con la individualidad de un día, de una estación, de una vida.”⁶¹

El deseo es un proceso que tiene lugar en un plano de inmanencia, en un cuerpo sin órganos, que es una zona de intensidad donde convergen y se entrecruzan los flujos.

El cuerpo sin órganos es un conjunto de devenires.

“Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se esta deviniendo y gracias a las cuales se deviene. En este sentido, el devenir es el proceso del deseo.”⁶²

Devenir no es imitar, ni identificarse, tampoco entraña una relación formal, es decir no es tomar una forma determinada porque no se deviene algo, se deviene multiplicidad, efecto de des-subjetivación, variación, intensidad: cuerpo sin órganos, sujeto-larvario, anterior al sujeto y anterior al organismo.⁶³

Si el estilo en filosofía es el movimiento del concepto, es porque el pensamiento es ya automovimiento, viaje *in situ*, pensamiento nómada-rizomático. El rizoma es un

⁶¹ Deleuze, Gilles. *Deseo y Placer*. Alción. Córdoba, 2006; p. 28.

⁶² *Mil mesetas*; p. 275.

⁶³ José Luis Pardo ubica el problema de la destrucción de la subjetividad en el pensamiento deleuziano, a través de los conceptos de impresión de Hume, pliegue de Leibniz y expresión Spinoza-Nietzsche. Conceptos que según el planteamiento del autor, estarían a la base de la des-subjetivación planteada por Deleuze. Ver. *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Cíncel. Madrid, 1990.

sistema abierto, conformado por dimensiones y líneas de fuga, susceptible a múltiples conexiones y múltiples montajes y desmontajes, líneas que no tienen centro, pero tampoco principio, ni fin. El pensamiento nómada para Deleuze es una Máquina de Guerra, construida sobre líneas de fuga cuyo objeto es la creación de un espacio liso. El pensamiento nómada es un pensamiento cuyo automovimiento es un desplazamiento rítmico, danza sobre un espacio liso que, a su vez, es un espacio musical. El estilo supone modos de vida, el pensamiento y la vida, cuya consonancia se logra en la danza: filósofo-bailarín, enunciado por Nietzsche.

Filosofía como exasperación, conjunción entre estilo, vida y gusto. Para Deleuze hay dos clases de filósofos los sobrios como Descartes, y los exasperados como Leibniz, Spinoza, Bergson y Nietzsche.

“Para ellos cada concepto cubre un conjunto de singularidades y después les hacen falta siempre otros conceptos. Se asiste a una inacabada creación de conceptos.”⁶⁴

Pensamiento nómada, exasperado afirmación de la multiplicidad, del devenir y del azar. Filosofía experimental: pensamiento donde lo que se experimenta y se expresa es la vida.

⁶⁴ *Exasperación de la filosofía*; p. 21.

2. SEGUNDA VARIACIÓN: BLOQUES DE SENSACIÓN

2.1. PLASTICIDAD DEL PENSAMIENTO: LÓGICA DE LA SENSACIÓN

I

“Aucune création n'existe sans expérience.”

Deleuze

Para Deleuze, si la filosofía debe nutrirse de las artes no sólo es porque ésta es pensada como una forma de creación, sino principalmente porque las artes también son formas de pensamiento. El arte piensa, pero a diferencia de la filosofía que piensa a través de conceptos, el arte piensa con la sensación, ya sea plástica, visual o sonora. El arte piensa creando formas, colores, sonidos, imágenes y vibraciones que se condensan y cristalizan en bloques de sensación. De esta manera, se piensa con conceptos o con sensaciones: perceptos y afectos, en donde la única diferencia es de velocidad ya que -Deleuze insistirá- ninguna de estas dos formas de pensamiento es mejor o superior que la otra. De ahí que lo que nos ocupe sea ver cómo se conectan y entrecruzan, qué hibridaciones se producen entre ambas formas de pensamiento, dando lugar a conceptos de sensación y sensaciones conceptuales.

El arte piensa con la sensación: perceptos y afectos. Busca arrancar de las percepciones el percepto, que son los paisajes no humanos de la naturaleza, así como extraer los afectos que son los devenires no humanos del hombre.⁶⁵ El afecto abre una zona de indeterminación, de indiscernibilidad, de diferencia, punto *entre*, paso de una sensación a otra, siendo a la vez efecto de una simpatía vivida. La filosofía, por su

⁶⁵ Cf. Deleuze y Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de minuit. Paris, 1991; p. 160.

parte, crea seres de concepto a partir de los cuales introduce variaciones en el mundo. De la misma manera, el artista agrega variedades al mundo creando seres de sensación, a través de los cuales se crean afectos en relación a los perceptos cuya fuerza nos hace devenir. La obra es una máquina que produce devenires, que nos ataca, nos golpea, nos altera y, por lo mismo, nos modifica, el arte crea máquinas de experimentación.

Hasta aquí podemos marcar dos tipos de devenires, los devenires sensibles y los devenires conceptuales. Los devenires sensibles son el acto por medio del cual algo o alguien no cesa de devenir otro; mientras que el devenir conceptual será el acto por el cual el acontecimiento esquiva lo que es.⁶⁶ Devenir es la operación del concepto, su funcionamiento, devenir sin principio ni fin, punto *entre*, sobre un plano de inmanencia. El concepto se da como un ensamble de variaciones montadas sobre un plano de inmanencia.

La tarea del concepto es dar consistencia al caos, consistencia a través de la cual el caos deviene pensamiento: Caosmos. Por su parte, la sensación es una vibración contraída, que deviene variedad trazando un plano de composición. En este punto Deleuze retoma el planteamiento de Klee, para quien la vibración es entendida como contracción, punto gris, entendido como el símbolo del no-concepto, del caos como pura fuerza. El punto gris no es real sino matemático, es el punto entre dimensiones, ni arriba ni abajo, ni blanco ni negro, ni cálido ni frío, punto no direccional sino de intersección: *Interzona*, lo no pensado en el pensamiento, el acontecimiento, el Afuera.

⁶⁶ *Ibíd.*, p.168.

“Ese ser-nada o esa nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción, para llevarlo a lo visible (...) es preciso apelar al concepto de gris, al punto gris, punto fatídico entre lo que deviene y lo que muere.”⁶⁷

Marcar un punto gris es poner un centro al caos para trazar sobre él un plano de composición, el punto es lugar de la cosmogénesis, el lugar del comienzo: Caosmos.

“A este advenimiento corresponde la idea de todo comienzo (concepción, soles, irradiación, rotación, explosión, fuegos artificiales y haces de luz) o, mejor: el concepto de huevo.”⁶⁸

Así pues de lo que se trata, es más bien de trazar un plano mixto entre el plano de inmanencia/consistencia filosófico y el plano de composición estética del arte, para dar lugar a una lógica de la sensación. Deleuze ubica al arte abstracto y el arte conceptual como puntos de conexión, de aproximación entre el arte y la filosofía; ya que el arte abstracto busca afirmar la sensación desmaterializándola creando una especie de sensaciones del concepto,⁶⁹ mientras que el arte conceptual realizará una desmaterialización opuesta por generalización trazando un plano de composición neutralizado, dentro del cual todo se convierte en sensación: los objetos, las imágenes, las proposiciones, etc.

El arte traza un plano de composición estética donde opera el trabajo de la sensación por la acción de las figuras estéticas. Así el arte marca un territorio trazando líneas de color y de sonido, trazando líneas de fuga. La sensación se sitúa y opera sobre un plano de composición, como un ensamble de otras sensaciones que contrae. Para

⁶⁷ Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Cactus. Buenos Aires, 2007; p.55.

⁶⁸ *Ibíd.*, p.56.

⁶⁹ Ver, *Qu'est-ce que la philosophie*; p. 187.

Deleuze la sensación supone un acto de contemplación, en donde uno se contrae y se contempla a sí mismo, deviene otro. En este sentido, la contemplación es una forma de videncia, una perspectiva, un punto de vista.⁷⁰ Por otra parte, tanto la contemplación, como la reflexión y la comunicación son máquinas para producir universales que operan dentro de todas las disciplinas, mientras que la filosofía crea conceptos singulares para sus acciones y sus pasiones, para sus experiencias.

Devenir no sólo es experimentar sino también devenir otra cosa. Pensar las fuerzas es la tarea de la filosofía, los conceptos son singularidades que actúan sobre la vida ordinaria, sobre los flujos de pensamiento ordinario, en tanto conceptos vitales.⁷¹ De esta manera, uno no piensa sin devenir otra cosa. Pensar siempre es experimentar, devenir planta, animal, vida, eso que se piensa y que vuelve sobre el pensamiento y lo reactiva. La experiencia es el motor del pensamiento, pero también su límite y su abismo, su agujero negro, su infinitud. Si la experiencia es devenir es porque es un tránsito perpetuo.

El plano de inmanencia de la filosofía tiene dos caras, la del pensamiento: *nous* y la de la naturaleza: *physis*. La filosofía está compuesta por un plano y un tiempo en el que discurre, un entre-tiempo. La filosofía erige acontecimientos con sus conceptos,

⁷⁰ A pesar de las salvedades respecto al uso del concepto de contemplación por Deleuze, pensamos que es un concepto desafortunado que no nos ayuda a pensar la experiencia, los devenires. ya que el concepto de contemplación no deja de referirse a un sujeto que percibe y que centra su atención en un objeto que se le presenta. Aunque por otra parte, para Deleuze, contemplar significa sonsacar siempre otra cosa a la repetición, dar lugar a algo Nuevo como trabajo de la imaginación Por nuestra parte, pensamos que las experiencias de las que estamos hablando nos sitúan más que en una percepción visual centrada contemplativa, en una percepción háptica des-centrada, disipada o distraída, en consonancia con el planteamiento que Walter Benjamin apunta en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, refiriéndose a la percepción táctil, concepción que nos parece más sugerente y más en sintonía con el pensamiento deleuziano. Por otra parte, la salvedad respecto al uso de la contemplación es su relación con el concepto de videncia de lo cual hablaremos en el capítulo 4.

⁷¹ Cf. Deleuze. *Deux regimenes du fous*; p. 163.

mientras que el arte levanta monumentos con sus sensaciones.⁷² Los acontecimientos son entre-tiempos, no como eternidad sino como devenir. Los entre-tiempos se superponen, no se suceden, de ahí que la experiencia sea una forma de amor-*fati*. Así también, los personajes conceptuales son acontecimientos, mientras que las figuras estéticas son perceptos y afectos que nos hacen devenir, condensando y liberando fuerzas, trazando líneas de fuga: bloques de sensación.

Si la filosofía es un discurrir del pensamiento sobre un plano de inmanencia/consistencia la pregunta será ¿cómo discurre el pensamiento sobre un plano de composición estética? ¿cómo extraer conceptos de los afectos y los perceptos, conceptos de sensación y sensaciones conceptuales, figuras estéticas y personajes conceptuales, cómo hacer una lógica de la sensación?

⁷² Cf. *Qu'est ce que la philosophie?*; p. 188.

II

*“L’art lutte effectivement avec le Chaos,
mais pour faire surgir une vision qui l’illumine un instant,
une Sensation.”*
Deleuze/Guattari

El arte lucha con el caos para arrancar una sensación, mientras que la filosofía, cuando lo hace, busca erigir un acontecimiento, trazando un plano sobre el caos, Caosmos: plano de composición y plano de inmanencia/consistencia, figuras estéticas y personajes conceptuales. En este sentido, la filosofía traza una línea transversal, híbrida, que atraviesa y conecta ambos planos, a partir de la cual la pregunta deleuziana será “¿*Qué es lo que la filosofía puede esperar de cosas como la pintura, como la música?*”⁷³ Que es la pregunta sobre las posibilidades de pensamiento que aportan la pintura y la música a la filosofía.

Respecto a la pintura Deleuze construye, erige y trabaja sobre dos conceptos fundamentales: sensación y diagrama. Conceptos que desarrolla y despliega centrándose de manera concreta en la obra de Francis Bacon, ésta se convierte en el espacio dentro del cual operarán los máquinas conceptuales deleuzianas, construyendo el andamiaje de una lógica de la sensación. Los conceptos, como hemos dicho, son una especie de criaturas invisibles y, en este sentido, lo que vendrá a hacer la pintura es darles visibilidad, encarnarlos, in-corporarlos. Así la tarea de la pintura es hacer visibles las fuerzas que por sí mismas no los son, así como la música las hace audibles y tendremos que esperar al cine para poder ver en operación, de manera

⁷³ Deleuze, Gilles. *Pintura el concepto de diagrama*. Cactus. Buenos Aires, 2007; p. 21.

simultánea, a estas tres formas de captar las fuerzas como flujos de pensamiento, flujos de imagen y flujos de sonido, que se ensamblan, se encadenan, se organizan y se tensan en la máquina cinematográfica. Así pues, si los flujos están dados, pintar es crear líneas y colores que no lo están, de manera que si:

“Los flujos están dados y la creación consiste en recortar, organizar, conectar, flujos, de tal manera que se dibuje o se haga una creación al rededor de ciertas singularidades extraídas de ellos.”⁷⁴

Lo que se extrae de los flujos es la sensación. La sensación es lo que se extrae, lo que se exprime y se expresa configurándose en la obra, la pintura es así un aparato de capturar las fuerzas. La pintura hace visibles las fuerza encarnándolas, dándoles figura, textura y color. Para Deleuze:

“La pintura es el arte analógico por excelencia. Es incluso la forma bajo la cual la analogía se convierte en lenguaje, encuentra un lenguaje propio: pasando por el diagrama.”⁷⁵

El diagrama es el trabajo preparatorio que da lugar al acto pictórico, y que a su vez supone un momento pre-pictórico constituido, por un lado, por el caos-catástrofe y, por el otro, por el caos-germen. La catástrofe señala el desequilibrio, la caída, el desplomarse de toda forma previa siendo inseparable del movimiento del color. De esta manera habrá un encadenamiento caos-catástrofe-color. Para formar el concepto de catástrofe, Deleuze recupera el pensamiento de Cézanne, quien distingue dos momentos de la catástrofe: el primero es el caos-abismo del cual surgirá la base del armazón del cuadro y un segundo momento, en donde la catástrofe arrastra sus bases

⁷⁴ Deleuze, Gilles, *La exasperación de la filosofía*. Cactus. Buenos Aires, 2006; p. 18.

⁷⁵ Deleuze, Gilles. *Lógica de la sensación*. p. 118.

y su armazón.⁷⁶ Así también, para formar el concepto de caos pictórico retomará el punto gris de Klee. Éste tiene dos momentos, es caos no dimensional, pero también opera como centro matriz de dimensiones. Para Klee, como hemos señalado, el cuadro es un huevo es una matriz de dimensiones, así como el punto gris es el lugar de la cosmogénesis, del comienzo, de ahí que Deleuze apunte que los grandes pintores “(...) *pintan el comienzo del mundo.*”⁷⁷

A su vez, Deleuze conectará el planteamiento de Klee con el de Leibniz a través del concepto de inflexión, que es el elemento genético del pliegue. La inflexión será así el puro acontecimiento, el lugar de la cosmogénesis de Klee, la operación del punto gris que salta sobre sí mismo, lo que sucede a la línea y al punto, lo que va del punto al pliegue.⁷⁸ Volviendo al punto gris y sus dos momentos: caos y matriz, para que surja el acto de pintar, el punto gris tiene que saltar sobre sí mismo, pasando por el caos: inflexión.

Para resumir, tenemos que en el cuadro acontece una síntesis del tiempo, síntesis de tres momentos diferentes: el momento pre-pictórico que sería el que acabamos de describir como caos-catástrofe y que da lugar al segundo momento que es el momento del diagrama, del cual surgirá el tercer momento, el hecho pictórico. De esta manera el diagrama es la operación de limpieza, el alisado del espacio, ya que para que surja el hecho pictórico es necesario limpiar el cuadro, remover los clichés.

⁷⁶ Cf. Deleuze, Gilles. *Pintura el concepto de diagrama*; p. 33.

⁷⁷ *Ibíd.*, 29.

⁷⁸ Ver. Deleuze, Gilles. *El pliegue*. p. 25.

“El diagrama es esta zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. Es decir, que barre todos los clichés previos, aunque fuesen virtuales. Arrastra toda hacia una catástrofe.”⁷⁹

El diagrama es la condición de posibilidad del surgimiento de la figura, en el cual se dan dos movimientos, dos efectos: el del caos-germen y el de la catástrofe-germen. De la elección de una u otra forma dependerá el estilo del pintor.

En el caso de Bacon el diagrama será la operación de aplanar el lienzo limpiándolo de los clichés, que al mismo tiempo supone la supresión de todos los aspectos figurativos, de la narración y la ilustración, haciéndolos pasar por el caos-germen y por la catástrofe-germen para hacer surgir los hechos pictóricos: las figuras estéticas, los bloques de sensación y la condensación de flujos.

De esta manera el acto pictórico es el tercer momento que ocurre al poner en relación la forma con una fuerza. El hecho se produce, sale del diagrama como figura ya que, como hemos señalado, el diagrama es condición de posibilidad para el advenimiento de la figura. Pintar es hacer marcas, trazos en el azar, ya que trazar un diagrama supone la manipulación del azar. No es el azar por sí mismo, sino su apropiación, su incorporación, su configuración, su hacerse figura, lo que deviene acto pictórico.

“Así pues el diagrama, es el conjunto operatorio de líneas y de zonas de trazos y de manchas asignificantes y no representativas.”⁸⁰

⁷⁹ *Pintura el concepto de diagrama*; p. 44.

⁸⁰ *Lógica de la sensación*; p. 103, *Logique du sensation*; p. 95.

El acto pictórico acontece como un *décale*⁸¹: un aplazamiento en el tiempo y un desplazamiento en el espacio, es un acto desfasado, un acto histérico entre: aún-pronto (*avant-coup*) y un ya tarde (*après-coup*).⁸² En este sentido:

*“Todo está ya en el lienzo, hasta el propio pintor, antes que la pintura comienza. De golpe, el trabajo del pintor está desfasado y no puede venir más que después, en el ya tarde; trabajo manual, del que va a surgir la figura.”*⁸³

Trazar un diagrama supone, pues, la existencia en el lienzo de datos figurativos, ya sean virtuales o actuales, que hay que alisar haciendo pasar por encima de ellos trazos asignificantes, que son los trazos de sensación. Diagramatizar el azar. No sólo es una cuestión de técnica sino de poner en juego la sensación, modificar la percepción, trazar una línea entre lo visual y lo manual, entre lo óptico y lo táctil, entre lo figurativo y lo figural. El diagrama como ensamble operatorio de trazos y de manchas, líneas y zonas, es un modulador, y lo que modula es la sensación, traza una zona *entre*, una fisura, un umbral: *Interzona*; de ahí que el diagrama aparezca a su vez como caos-catástrofe respecto a los datos figurativos que limpia y alisa, pero al mismo tiempo como caos-germen, como ritmo que se desprende del nuevo orden de la pintura, de esta manera en el diagrama opera una modulación perpetua.⁸⁴

El diagrama es el concepto filosófico para pensar la pintura. Ahora bien en el acto pictórico se entabla una relación entre el ojo y la mano en la cual la operación del

⁸¹ Conservamos “*décale*”, que comúnmente se traduce como desfase, para afirmar tanto el sentido temporal de aplazamiento y el sentido espacial de desplazamiento.

⁸² Cf. *Logique de la sensation*; p. 92, (traducción, p 100)

⁸³ *Lógica de la sensación*; p. 100.

⁸⁴ El concepto de “Modulación” lo retoma Deleuze de Gilbert Simondon, para quien la modulación es entendida como un devenir, una influencia mutua entre dos energías. Modular es moldear de manera continua y variable. Para una exposición detallada de ésta idea remitimos a su obra: *L'individuation psychique et collective*. Aubier. Paris, 2007.

diagrama supondrá la liberación de la mano, por eso es caótico. Es la dimensión manual o del trazo-mancha que se opone a la dimensión visual de la línea-color, así según Deleuze:

“Llamaría táctil a la mano subordinada al ojo, al estado de la mano subordinada al ojo. Cuando la mano sigue las directivas del ojo entonces se hace táctil. Hablaría de lo <<propriadamente manual>> cuando la mano se sacude la subordinación del ojo, cuando se impone al ojo, cuando hace violencia al ojo, cuando se pone a cachetear al ojo. Lo digital es por el contrario el máximo de subordinación al ojo.”⁸⁵

El planteamiento deleuziano apunta tres posiciones diagramáticas: el diagrama extendiéndose hasta el embrollo; el diagrama que se determina o domina por un código y el que le interesa más y del cual se ocupa, el diagrama que opera como diagrama y cuya lógica operatoria es una lógica de la sensación.⁸⁶ En este sentido, hay que precisar que mientras que el diagrama es analógico, el código es digital. Deleuze entiende la analogía como producción de semejanza o reproducción de semejanza o similitud de relación que es el sentido de la analogía común, proceso de moldeado. Sin embargo, también planteará una tercera forma de la analogía, la analogía estética que produce semejanza, pero por medios diferentes, por modulación. La analogía estética no se define por la similitud, no es un moldeado sino una modulación, de ahí su relación con el diagrama. El pintor es un modulador de luz y color. La analogía estética supone la relación entre energías o flujos que modula y que, a su vez se opone a la articulación del lenguaje digital del código, así:

⁸⁵ *Lógica de la sensación*; p. 121. Si bien Deleuze en esta parte habla de lo digital respecto a la imagen pictórica, sin embargo consideramos que en otro tipo de imagen como sería la imagen-cine lo digital opera como posibilitador de otra forma de percepción, una percepción háptica, lo cual desarrollaremos en el capítulos 4y 5 de esta investigación.

⁸⁶ Cf. *Pintura el concepto de diagrama*; p. 108.

“(…) la operación del pintor abstracto consiste en hacer un injerto de código sobre el flujo pictórico analógico, y que eso de a la pintura una potencia. De modo que, en un sentido, todo pintor pasa por la abstracción en su cuadro. Más aún el diagrama es eso.”⁸⁷

III

“Yo quiero una imagen ordenada
pero que venga del azar.”

Francis Bacon

Si el arte en general, tiene como tarea arrancar, extraer, exprimir a las percepciones los perceptos, la pintura en particular tendrá que arrancar la figura de lo figurativo. Esta separación o aislamiento de la figura de lo figurativo, lo ilustrativo y lo narrativo, es lo que, entre otras cosas, conecta el pensamiento de Deleuze sobre el diagrama y la sensación a la pintura de Francis Bacon. Así Deleuze plantea dos vías para romper con la figuración, una por abstracción, para llegar a una forma pura y, la otra, será la vía de lo figural, es decir por extracción o aislamiento de la figura. Poner la figura fuera de cualquier contexto para mostrar la figura en su literalidad fuera de cualquier posible narración. De esta manera, para Bacon existen tres elementos fundamentales para lograr la figura: la estructura material, el rededor-contorno (*rond-contour*) y la imagen erigida. Estos elementos pictóricos operan creando grandes aislamientos logrados gracias a la estructura material espacializante que es trazada alrededor de la figura y el hecho, siendo el contorno el límite entre la figura y lo aislado.⁸⁸ Fondo,

⁸⁷ *Pintura el concepto de diagrama*; p. 165. La diferencia entre “Modelar” y “Modular” planteada por Simondon radica en que moldear es un movimiento de modulación pero de manera definitiva, mientras que modular es un movimiento perpetuo de variación continua.

⁸⁸ Cf. *Logique de la sensation*; p. 21.

figura, contorno que dan lugar al hecho pictórico. De esta manera, el fondo es el soporte, por un lado de la línea y del color y, por otro, del plano secundario; mientras que el contorno es el límite entre la forma y el fondo trazado sobre el mismo plano siendo autónomo de la forma y es lo que hace que la forma devenga figura: heautónoma.

Por su parte, para Bacon el hecho (*matters of fact*) es una relación entre figuras, en donde la forma no representativa busca actuar directamente sobre la sensación, fluyendo hacia el hecho: el acontecimiento,⁸⁹ en donde, retomando el planteamiento de Kandinsky podemos agregar que el contenido de un cuadro, no es una narración, ni una representación “*Sino la suma de emociones provocadas por los medios puramente pictóricos.*”⁹⁰

En la misma sintonía, Deleuze piensa una emoción sin sujeto, una emoción sin yo, ya que la emoción se sitúa y nos sitúa fuera del orden del yo, ya que pertenece más bien al orden del acontecimiento, recordando que el acontecimiento en pintura expresa una inflexión no una reflexión. La emoción, como señala Simondon, descubre la unidad de lo viviente, es la cara de lo viviente hacia el devenir que se encierra o se contiene en una *attitud*, en una actitud, en una postura, en una figura.

El cuadro contiene una serie de afectos, es una máquina de producir efectos, afectos y sensaciones que, en el caso de Bacon, tiene que ver con esa búsqueda de que sus obras ataquen directamente al sistema nervioso central, creando una imagen-shock. A partir

⁸⁹ Ver. Sylvester, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona, 1977; p.56.

⁹⁰ Kandinsky, Wassily. *La gramática de la creación*. Paidós. Barcelona, 1987; p.125.

del azar y del accidente captar las fuerzas, captar la sensación, en este sentido señala que:

“Mi opinión es que el gran arte es profundamente ordenado. Aunque dentro del orden puede haber cosas enormemente instintivas y accidentales, creo que nacen de un deseo de ordenar y de llevar el hecho al sistema nervioso de modo más violento.”⁹¹

Caosmos, lógica de la sensación: diagrama y sensación. Claro que para Bacon, este carácter o cualidad instintiva de la pintura, consiste en que ésta atraviesa directamente por el sistema nervioso, paso no mediado por el cerebro; en este sentido, la pintura es accidente, es juego, azar, o en términos bataillianos es voluntad de suerte; apropiación del azar, incorporación, su afirmación como creación, como acción de modulación de las fuerzas. Si para Bacon pintar es un instinto es porque él se considera un médium atravesado por las fuerzas, por el azar y el accidente, las cuales hace que trabajen para él, de ahí que considere que:

“(…) siempre es inútil hablar sobre pintura (lo único que hacemos es hablar en torno a ello), porque si uno pudiese explicar su pintura, estaría explicando sus instintos.”⁹²

La pintura surge de la sensación y busca conservar la sensación, transmitirla. La pintura es un vehículo de la sensación, a través del cual resuena la sensación: resonancia interna, que para Simondon, supone un modo más primitivo de comunicación entre órdenes diferentes, que consiste en un doble proceso de amplificación y de condensación.⁹³ Aquí nos surge la tentación de plantear cierto

⁹¹ *Entrevistas con Francis Bacon*; p. 59.

⁹² *Ibíd.*, p. 100.

⁹³ Cf. Simondon, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*; p. 67.

paralelismo con el planteamiento de Kandinsky, para quien, la obra es una emoción que toma forma, es decir una configuración de la emoción del artista, el sentimiento que se hace exterior y se transmite como vibración a la obra y por su medio pasa al espectador. De esta manera, el sentimiento sería “(...) *puente que conduce de lo inmaterial a lo material (el artista) y de lo material a lo inmaterial (el espectador)*.”⁹⁴ Haciendo un circuito emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción. Sin embargo, la lectura deleuziana de la obra de Bacon recalcaría que no podemos hablar de sentimientos en Bacon, que no hay sentimientos en su obra, ya que hablar de sentimientos nos sitúa en una lectura psicoanalítica de la obra del artista. De esta manera, más bien habría que hablar de afectos, de sensaciones e instintos, en un sentido más bien naturalista.⁹⁵

La lectura deleuziana de la obra de Bacon hace eco de la comprensión cézanniana de la pintura. Hay que recordar que para Cézanne hay una naturaleza vista y una naturaleza sentida, la segunda es producto del arte entendido como creación de una armonía paralela a la de la naturaleza, en este sentido señalará:

*“Lo que intento plasmar es más misterioso, se enmaraña en las raíces mismas del ser, en la fuente impalpable de las sensaciones, por eso mismo es -creo yo- lo que constituye el temperamento y sólo la fuerza inicial (...).”*⁹⁶

Pintar se convierte en un trabajo de la sensación, la sensación es comprendida como una forma de saber. El proceso creativo es la síntesis entre el cerebro libre del artista que opera como una placa sensible, un aparato registrador, un ojo concéntrico que

⁹⁴ *La gramática de la creación*; p. 43.

⁹⁵ Ver. *Lógica de la sensación*; p. 46.

⁹⁶ Gasquet, Joachim. *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Gadir. Madrid, 2005.

capta la imagen de las cosas y en donde las cosas se impregnan, articulándose con el impulso, la emoción y el temperamento del artista.

Lo que tiene lugar en el acto pictórico, es instinto, es sensación, es el tránsito por el que pasa la sensación para devenir color, línea, trazo o mancha, que escapa a cualquier discurso a cualquier forma de representación. Para Bacon existe un carácter accidental de la pintura del cual paradójicamente también:

“Quizá puede decirse que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo que parte de un accidente que uno decide preservar. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo tiempo preservar una continuidad.”⁹⁷

Y en una carta dirigida a Michel Leiris, el pintor comenta que su intención es capturar la apariencia con el conjunto de sensaciones que dicha apariencia suscita en él.⁹⁸ Lo cual para Leiris supondría la existencia de un cierto realismo en la obra de Bacon, pero un realismo subjetivo, ya que no se trata de pintar la cosa, sino de pintar la sensación, el efecto de la cosa en él, la experiencia, el acontecimiento, lo cual remarca el hecho de que toda creación surge de la experiencia, pasa por la experiencia, pero también modula y condensa o cristaliza la experiencia. Por su parte, Bacon insistirá en que la pintura no tiene como tarea ni la ilustración, ni la narración, ni la representación, sino la experimentación, la creación de figuras. Imagen paradójica ya que la pintura es un aparato de captura de las fuerzas pero éstas se escapan, no pueden ser contenidas en la figura, ya que no sólo son azarosas sino caóticas.

⁹⁷ *Entrevistas con Francis Bacon*; p. 16.

⁹⁸ Cf. Leiris, Michel. *Francis Bacon . Face et profil*. édition Albin Michel. Paris, 2002; p. 38; Leiris cita la carta de Bacon que dice: “Tentative de capturer l’apparence avec l’ensemble des sensations que cette apparence particulière suscite en moi.”

“Lo que pretendo es distorsionar mucho más allá de la apariencia, pero devolver la imagen en la distorsión y que sea un registro de la apariencia.”⁹⁹

La creación no es figuración, sino desfiguración, imagen bizarra, distorsionada, desenfocada, carente de sentido, dis-narrativa: *non sens*, de ahí su carácter azaroso y accidental. La obra conserva como vibración la sensación, condensándola y amplificándola, creando un efecto de resonancia. La obra opera como una especie de caja de resonancia de la sensación.

IV

“Un cuadro debería de ser más bien recreación de un suceso que ilustración de un objeto; pero en el cuadro no hay tensión si no hay lucha con el objeto.”

Francis Bacon.

Para Kandinsky, la forma es la expresión exterior del contenido interior; tanto en las formas realistas como en las abstractas, no importando los medios de expresión ya sean los objetos para una, o la línea o mancha para la otra. Es su resonancia interior, la vida que se expresa a través de los elementos pictóricos, en este sentido:

“La resonancia es pues el alma de la forma que sólo puede cobrar vida a través de ella, y que actúa desde interior hacia el exterior.”¹⁰⁰

⁹⁹ *Entrevistas con Francis Bacon*; p. 38.

¹⁰⁰ *La gramática de la creación*; p. 15.

De esta manera, la pintura deja de ser concebida como representación para ser pensada como expresión, como una especie de cristalización de la sensación por medio del trazo, de la línea, de la mancha o el color. En el caso de Bacon, ésta cristalización se da en la figura que opera como caja de resonancia de la sensación; lo que para Deleuze implica que:

“La obra abandona el campo de la representación para convertirse en <<experiencia>>, empirismo trascendental o ciencia de lo sensible.”¹⁰¹

Lógica de la sensación. En este sentido, Deleuze señala tres direcciones de la pintura actual: la abstracción, el expresionismo y lo figural. Sin embargo sólo la abstracción y lo figural escapan a lo figurativo. Figural es un concepto utilizado por Lyotard, que nos remite a la producción de figuras, a la literalidad de la figura que rompe con la representación, la ilustración y la narración, en este sentido apunta que:

“El arte quiere la figura, la <<belleza>> es figural, desolada, rítmica. El símbolo verdadero da que pensar, pero de ante mano se da a <<ver>>.”¹⁰²

Lo figural no pertenece al orden del discurso, no responde al orden de la forma ni al del significado, lo figural crea su propio orden, significando de manera diferente al lenguaje, ya que pertenece a otro orden, al del silencio. Lo figural es al lenguaje lo que el silencio a la música ya que:

“El silencio es lo contrario del discurso, es la violencia y a la vez la belleza; pero es su condición, puesto que se haya del lado de las cosas que dan que hablar y que hay que expresar.”¹⁰³

¹⁰¹ *Diferencia y repetición*; p. 101.

¹⁰² Lyotard, Jean-François. *Discurso y Figura*. Gustavo Gilli. Barcelona, 1979; p. 32.

Lo figural esta del lado de la expresión, no del contenido ya que es in-significado, es el impulso subterráneo de la pintura, el dejar-ser, el dar textura a las ideas. Lo figural supone un triple movimiento de la transgresión: del objeto, de la forma y del espacio; transgresión de la lógica de la representación y afirmación de una lógica de la sensación.

En la obra de Bacon, lo figural consistirá en el aislamiento de la figura, logrado no sólo por el trazo del contorno que sitúa a la figura en un no-lugar, *entre*, dentro y fuera de la escena, abriendo otra dimensión: *Interzona*, otro espacio-tiempo simultáneo y a la vez discontinuo, otro plano, trazo de una línea de fuga en donde acontecen los devenires y que se confunde con la acción del plano secundario. Por otra parte, el aislamiento en Bacon también consiste en pintar personajes desprovistos de cualquier dimensión psicológica, ya que la figura sólo expresa una dimensión física, puro cuerpo en devenir, cuerpo atravesado por las fuerzas. Retomando la expresión de Leiris, el cuadro se convierte en una sala de operaciones, el cuadro expresa la operación de las fuerzas sobre un cuerpo: el devenir, insertado en un ambiente, en una escenografía completamente aséptica, normal, cotidiana, alisado, marcado por la estructura material en donde la figura aparece diagramáticamente aislada, abriendo otra dimensión que sitúa la operación, el movimiento en el cuerpo, que muestra el devenir como trabajo de la sensación. Pintar la sensación, pero la sensación es el agente de deformaciones del cuerpo, lo que atraviesa los cuerpos y los hace devenir, paso de un orden a otro. No hay sensaciones de órdenes diferentes, pero sí diferentes órdenes de una sola y misma sensación: intensidad. La sensación es una multiplicidad que supone una variación, realidad intensiva, no cualitativa, no

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 33. En el capítulo tercero de ésta investigación hemos introducido una serie de reflexiones sobre el silencio y su dimensión creativa en la obra de John Cage, quien hará del silencio un concepto musical.

determinada: vibración. El cuerpo es la figura, la materia de la figura, no su estructura sino más bien lo que la sensación des-estructura, des-organiza: cuerpo sin órganos.

Así el diagrama es una *Interzona*, es el lugar de las mutaciones, *entre* dos estratos, el paso de una mutación a otra, no-lugar en donde aparece la figura, no-lugar constantemente agitado por cambios, por las variaciones de fuerzas que se relacionan, se tensan, se cruzan y convergen en él, siendo un lugar sólo para las mutaciones¹⁰⁴: zona-mutante o *Interzona*. El diagrama opera trazando líneas de fuga. La línea de fuga es la línea mutante por cuyo efecto el cuadro es una máquina de devenires, de vibraciones y resonancias.

Como hemos señalado, para Deleuze la pintura es un lenguaje analógico, y en la pintura de Bacon la analogía opera en tres dimensiones: en los planos que se conectan y unen, rompiendo con la perspectiva clásica; en el color en donde se opera la modulación y en el cuerpo, la figura en donde se disuelve la separación entre fondo y forma, abriendo la *Interzona*.

Lo que encontramos en la obra de Bacon es un cierto perspectivismo, pero entendido como punto de vista, la captación de una variación, una suerte de anamorfosis, de distorsión, des-figuración. De esta manera, el punto de vista es una multiplicidad ya que siempre está en relación con una variación o una serie de variaciones, es la potencia de poner en serie, la potencia de ordenar el caos.¹⁰⁵ La percepción se configura en un punto de vista, en la obra de Bacon, ésta se potencializa por la utilización de la fotografía y el cine. Así, para el pintor, la imagen fotográfica y la

¹⁰⁴ Ver. *Deux regimenes du fous*; “Sur les principes concepts de Michel Foucault”, p. 236.

¹⁰⁵ Ver. *El pliegue*; p. 142-143.

imagen pictórica tienen como fin captar la sensación y dirigirla de manera directa al sistema nervioso. Por medio del azar y del accidente erigir una imagen-shock. La pintura es un registro indirecto mientras que la fotografía es un registro directo de la imagen sobre la cual señala:

“Creo que la diferencia entre el registro directo a través de la cámara es que como artista tienes que, en cierto modo tender una trampa con la que esperas atrapar vivo este hecho viviente.”¹⁰⁶

La diferencia entre ambos registros estaría en que la textura de la pintura ataca y se dirige de manera inmediata a la sensación afectando directamente al sistema nervioso, mientras que la fotografía sólo puede hacerlo mediada por el proceso representativo. Sin embargo, como sabemos, la fotografía es una herramienta fundamental en el proceso creador de Bacon, al igual que el cine, de los cuales podemos encontrar una serie de contaminaciones figurativas como rastros en casi toda la obra de artista. Al respecto de la fotografía el artista señala que:

“A través de la imagen fotográfica comienzo de pronto a vagar dentro de la imagen y abro lo que yo considero su realidad más de lo que podría hacerlo mirando directamente. Las fotografías no son sólo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivaciones de ideas.”¹⁰⁷

Bacon utiliza la fotografía para exprimir la sensación y expresarla en la pintura.¹⁰⁸ Por otra parte, se da cuenta de que con el surgimiento de la fotografía y posteriormente del cine, acontece una modificación de la percepción, una transformación de la sensibilidad, ya que hay al mismo tiempo una transformación del punto de vista y de

¹⁰⁶ *Entrevistas con Francis Bacon*; p. 57.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 30.

¹⁰⁸ Aquí “exprimir” estaría utilizado de manera literal ya que si uno observa ciertas fotografías que sirvieron a la obra de Bacon su estado es el de estar literalmente exprimidas.

la imagen. Las imágenes fotográficas y cinematográficas expresan la forma en que ahora vemos el mundo. En este sentido, las cámaras se han convertido en prótesis de la mirada. Esta comprensión, lejos de oponer la imagen pictórica a las otras formas de la imagen, hace que converjan y se nutran mutuamente. Así, para analizar el movimiento de los cuerpos, Bacon utiliza como herramienta las cronofotografías, tanto de Muybridge como de Marey, que sirven como detonador de varias de sus pinturas, generando una forma de imagen-movimiento pero pictórica. De esta manera, si observamos algunos trípticos como el “Tríptico de marzo 1974”, vemos que en el panel de la derecha aparece una figura con cámara fotográfica, la cual es comparada con un fusil, fusil que con su disparo descompone y penetra en el movimiento de los cuerpos, el fusil fotográfico de Marey,¹⁰⁹ haciendo una analogía con el disparo del arma que penetra en los cuerpos y los descompone. También en el tríptico “Estudio para el cuerpo humano 1970”, en el panel de la derecha aparece una figura, esta vez con una cámara cinematográfica, una cámara-ojo, cuyo punto de vista es un juego de espejos, que a su vez nos sugiere un cuerpo-protésico, mutado, intervenido.

Podemos decir, que no sólo las figuras de los cuadros de Bacon provienen, surgen o se relacionan con imágenes de la fotografía y del cine, sino también que la estructura del tríptico responde de igual manera al fotograma cinematográfico. El tríptico es una forma de ver las imágenes en serie, pero sin narración es, como señala Bacon, “*una estructura para ver las imágenes*”¹¹⁰ El tríptico es un dispositivo dentro del cual se pone en juego la dimensión rítmica de las figuras, sus movimientos, sus devenires, sus intensidades. Así pues:

¹⁰⁹ Ver. Gale, Matthew y Stephens Chris (Editores) *Francis Bacon*. Museo del Prado. Madrid, 2009.

¹¹⁰ *Entrevistas con Francis Bacon*; p. 22.

“La verdadera imaginación es imaginación técnica. Son las formas que se te ocurren para volver a la vida un suceso. Está búsqueda de la técnica necesaria para atrapar el objeto en un determinado momento. Después la técnica y el objeto se hacen inseparables. El objeto es la técnica y la técnica es el objeto. El arte esta en la lucha continua por acercarse al lado sensorial de los objetos.”¹¹¹

¹¹¹ Francis Bacon. Museo del Prado. p.89. Tomado de: The new Decade 1955, p.60.

2.2. INTERZONA: DEVENIR-ANIMAL/ DEVENIR-IMPERCEPTIBLE

I

“(...) on pourrait dire que chez Francis Bacon le but essentiel est moins d’exécuter un tableau qui sera un objet digne d’être regardé que de faire s’affirmer quelques réalités sur la toile prise pour théâtre d’opérations.”

Michel Leiris

Los trípticos de Bacon montan una estructura serial, dispositivo de expresión de la sensación, en donde acontece el paso de un dominio a otro, de un orden o nivel de sensación a otro, pero no de manera continua. Por eso, no es una estructura narrativa, sino discontinua, simultánea y aleatoria. La sensación opera como agente de deformación del cuerpo, siendo su línea de fuga, su herida, su fisura. El tríptico opera como aparato de captura del movimiento de las fuerzas, paso de las fuerzas cuyos rastros se exponen en los cuerpos: devenir. El devenir que, como hemos señalado, es un movimiento intensivo, no es un desplazamiento sino una serie de espasmos y contracciones *in situ*, captura de un momento pático, que no representa la sensación, sino que la expresa comprimíendola y cristalizándola como línea, trazo, mancha o color. La sensación es la realidad intensiva: vibración.

Para Deleuze la tarea de la pintura -insistimos- es pintar la sensación, pero la sensación como vibración es ritmo, que surge de una sensación simple que depende de la figura, en donde se expresa el efecto de la sensación en un cuerpo sin órganos: afecto, para después, con el trazo del diagrama, lograr un acoplamiento de la figura

que supone la liberación del ritmo como resonancia y ya en el tríptico, como “movimiento forzado”, es decir, movimiento de las fuerzas, el ritmo deviene sensación, en un doble juego de impresión del tiempo y de expresión del tiempo.¹¹² De esta manera, sí el cuadro es un aparato de captura del movimiento, el tríptico será más bien una máquina de captación del tiempo, del devenir intensivo de las fuerzas: imagen-tiempo.

Con el tríptico, Bacon pone en operación una especie de montaje cinematográfico pero con medios pictóricos. Así en el tríptico se distribuyen tres ritmos base en organización serial no circular, ni lineal, de ahí la ausencia de cualquier tipo de historia o narración. El primer ritmo depende de la figura como vibración que recorre y transita en un cuerpo sin órganos, vector de la sensación que la hace pasar de un nivel a otro, su umbral; el segundo ritmo, es la resonancia en donde se conjugan diferentes niveles de sensación, liberación del ritmo y el tercero, como hemos señalado, el ritmo tríptico como secuencia cinematográfica.

En el tríptico, como máquina de captación del tiempo, operan a su vez dentro de las piezas del dispositivo tres figuras rítmicas que, coexisten como tres ritmos diferentes dentro de cada pieza del tríptico, éstos son: la existencia de un ritmo-testigo, la circulación del testigo dentro del cuadro y los testigos rítmicos o aparentes. A su vez, estos elementos se conjugan diferenciándose ya sea en ritmo activo o ritmo pasivo con todas sus variaciones. La manera en que opera el dispositivo tríptico, la manera en que es ritmado responde a una lógica de la sensación.

¹¹² Ver. *Logique de la sensation* p. 71 o *Lógica de la sensación* , p. 77.

El ritmo pasivo, es el de los testigos que aparecen de manera recurrente en los cuadros de Bacon. Por su parte, el ritmo activo se encarna en los cuerpos y se expresa como violencia de la sensación que atraviesa el cuerpo, lo rompe y deforma desfigurándolo. Los testigos no son simples espectadores sino que actúan como elemento de referencia constante en relación con la variación. Son testigos del devenir, del esfuerzo del cuerpo por devenir, por escapar de la forma, por escurrirse y fugarse, cuerpo como plexo, como espasmo, como abyección.

“Toda la serie de los espasmos en Bacon es de este tipo, amor, vómito, excremento, siempre el cuerpo que trata de escapar por uno de sus órganos, para ir a ocupar el color liso, la estructura material.”¹¹³

La pintura hace visible y sensible la realidad material del cuerpo a través de la deformación; para Deleuze existirá una diferencia entre la transformación y la deformación, ya que la transformación seguirá siendo forma ya sea abstracta o dinámica, mientras que la deformación siempre es deformación del cuerpo, siempre es estática, ocurre en el mismo lugar, insistencia de la fuerza: viaje *in situ*. La deformación subordina el movimiento a la fuerza y lo abstracto a la figura.¹¹⁴ La figura no es sólo el cuerpo aislado sino el cuerpo que se escapa, el cuerpo que traza una línea de fuga: abyección, *Interzona* donde acontecen el devenir-animal y el devenir-imperceptible. El devenir como zona de los afectos, zona de la sensación, que es, a su vez, una zona de indeterminación, el umbral por donde transitan las intensidades y donde acontece la variación de las intensidades. Figuras rítmicas, a través de las cuales Bacon crea un dispositivo que expresa el poder, la potencia de vibración y de dislocación, como fuerza que desborda todos los dominios y los

¹¹³ *Lógica de la sensación*; p. 26.

¹¹⁴ Cf. *Logique de la sensation*; p. 59.

atraviesa; ritmo visual, coexistencia de movimientos no sólo en el cuadro sino de manera simultánea, coexistencia de movimientos, de ritmos entre los bloques de sensación que constituyen el tríptico. En este sentido, apunta Deleuze:

“El movimiento por su cuenta implica una pluralidad de centros una superposición de perspectivas, una maraña de puntos de vista, una coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación: un cuadro o una escultura son tan <<deformadores>> que nos obligan a hacer el movimiento, es decir, a cambiar una mirada rasante y una mirada a profundidad y trabajar en el espacio a medida que uno adelante.”¹¹⁵

El ritmo implica las fuerzas que atraviesan un cuerpo, pintura de la carne, ya que la carne (*chair*) expresa el ser de sensación como bloque de perceptos y afectos. En este sentido, la carne no es la sensación, pero a través de ella se muestra, se revela la sensación. La sensación se encarna en el cuadro, toma cuerpo, carne, y lo que la constituye son los devenires, los flujos mutantes, los umbrales. De esta manera, para Deleuze, la carne es el termómetro del devenir.¹¹⁶ Por su parte, lo que le interesará a Bacon de la carne es la fuerza que actúa sobre ella y que la hace descender, desprenderse de los huesos, lo que hace que la carne se vuelva fluida, que fluya y se escurra, el desmenuzamiento o descenso de la carne, para lo cual introduce la estructura de la crucifixión, implementada como una armazón en que cuelga pensamientos y sentimientos, por poner dos ejemplos, estarían “Crucifixión 1962”, en cuyo panel derecho asistimos literalmente a un desprendimiento de la carne, desprendimiento que a su vez es el paso de la dimensión humana de la carne (*chair*) hacia su dimensión no-humana, animal, el mero trozo de carne (*viande*). De manera similar, en el tríptico “Tres estudios para una crucifixión 1965”, en el panel central

¹¹⁵ *Diferencia y repetición*; p. 100.

¹¹⁶ *Qu'est-ce que la philosophie*; p. 169.

acontece no sólo el escurrimiento de la carne sino cómo ésta sale del cuerpo, descomponiéndolo, desestructurándolo, devenir-desorganizado, cuerpo sin órganos, que es el cuerpo intensivo de carne y nervio. Cuerpo que se escapa, que se fuga de la organización ya sea por una fisura o herida, ya sea por abyección. La abyección es el esfuerzo del cuerpo por escapar al organismo. Al respecto apunta Deleuze:

“Me pregunto si la abyección no es el esfuerzo que constantemente o de tiempo en tiempo atraviesa el cuerpo, el esfuerzo a través del cual tiende a escaparse. Tiende a escaparse por un orificio, sea un orificio que le pertenece, es decir que forma parte de su organismo, o un orificio exterior.”¹¹⁷

La abyección opera ya sea por órganos-cuerpo, boca, ano, grito, sonrisa y los movimientos propios de esos órganos-cuerpo, vómito, defecación, herida; o por medio de prótesis-cuerpo que en Bacon encontramos de manera recurrente el uso de retretes, lavabos, paraguas, espejos, clavos, jeringas, que funcionan como puntos de fuga, por medio de los cuales se escapa, se escurre o desaparece el cuerpo. Dichos instrumentos protésicos son utilizados como umbrales de intensidad a través de los cuales se pasa de un estrato a otro, se deviene otra cosa. En este sentido, los órganos-prótesis son interfaces del devenir. Así, no sólo hay que aislar la figura trazando redondeles o cámaras de cristal, sino que hay que poner la figura en relación con la estructura material. De esta manera, los instrumentos-prótesis u órganos-prótesis constituyen pasajes y estados reales, físicos, afectivos, de sensación: experiencia¹¹⁸

Como hemos apuntado, en los cuadros de Bacon se da una coexistencia de dos planos de la imagen y de dos ritmos simultáneos, ritmo-entorno y ritmo-devenir; tiempo que transcurre y tiempo que recurre, que insiste, tiempo intensivo del devenir, del pasaje,

¹¹⁷ *Pintura el concepto de diagrama*; p. 83.

¹¹⁸ Ver. *Logique de la sensation*; p. 25.

de la deformación. Mientras que el tercer ritmo, el ritmo-tríptico es el que surge del montaje de las imágenes, de su puesta en serie. Bacon tenía una fascinación por el cine y un interés particular por el funcionamiento operatorio de la cámara. Ya hemos señalado la inclusión de la cámara cinematográfica en el tríptico “Estudios del cuerpo humano 1970”, en el cual, de cierta manera, la cámara es tomada como una prótesis de la mirada, que modifica la percepción abriendo otras posibilidades de experiencia, otros puntos de vista, otras formas de ver que han dado lugar a otras formas de sensibilidad, a otras perspectivas del mundo no sólo en las artes sino en la vida en general. En este sentido, es en el que podemos decir que la estructura tríptico o el ritmo-tríptico es como un montaje, discontinuo y simultáneo: experimental. El propio Bacon expresa:

“Yo creo que podría hacer una película. Podría hacer una película de todas las imágenes que me han llenado el cerebro, que recuerdo y no he usado.”¹¹⁹

Los planos y los ritmos coexisten pero en un solo espacio y en una misma materia: la carne como pantalla del devenir.

¹¹⁹ *Entrevistas con Francis Bacon*; p. 141.

II

“Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal.”

Francis Bacon.

Bacon pinta figuras y las rodea de un ambiente, pero el ambiente está contaminando, lleno de instrumentos-prótesis que son parte de la estructura material que abren un segundo plano, siendo puntos de fuga cuya acción interviene al primero: cuerpo intervenido, cuerpo protésico. Así, para Deleuze, la estructura material jugará un rol de espejo virtual, paraguas o lavabo virtual en donde estos puntos de fuga se convierten en puntos de deformación,¹²⁰ en interfaces que se conectan a la figura. Movimiento de inmersión de la figura en la estructura material, desvanecimiento y confusión de planos. De esta manera Bacon dirá:

“Quiero registrar una imagen, con el registro de la imagen, claro está, luego una atmósfera, porque uno no puede hacer una imagen sin que ésta cree una atmósfera.”¹²¹

Ahora bien, como hemos venido insistiendo, la atmósfera se hace figura y la figura se hace, se configura, confundiéndose con la atmósfera, creando un efecto de inmersión que supone un punto entre las dos dimensiones o planos, punto entre la atmósfera y la figura que es el punto que captura la imagen. Nos parece sugerente particularmente la implementación de algunos de estos órganos-prótesis, que atraviesan o salen del cuerpo confundiéndose con la carne; así el uso de paraguas como en: “Pintura 1946”, donde el paraguas aparece como parte de los elementos materiales. En cambio,

¹²⁰ Cf. *logique de la sensation*; p. 26.

¹²¹ *Entrevistas con Francis Bacon*; p. 20.

adquiere un carácter de punto de fuga en el tríptico “Estudios para el cuerpo humano 1970” cuyo panel central muestra a una mujer-paraguas, como cuerpo protésico y “Tríptico de mayo-junio 1974”, en donde el paraguas abre otra dimensión desplegándose y alisándose hasta convertirse en una pared negra por la que la figura se fuga y comienza a desvanecerse.

También es importante señalar la presencia de espejos en donde acontece el devenir, la desfiguración como apertura a dos planos que coexisten en la imagen, el de la figura y el del reflejo de la figura distorsionada a través del espejo: imagen bizarra. En cierta forma, la pintura de Bacon lo que mostraría no es una serie de figuras realistas sino las figuras deformadas por el reflejo de estos espejos que lo que devuelven son imágenes desfiguradas, deformadas en un efecto de anamorfosis. A través de la pintura de Bacon experimentamos lo que esos espejos ven, lo que el espejo-Bacon ve. Lo que ofrece la imagen en el espejo es una imagen bizarra, una imagen desenfocada, imagen-movimiento, el transcurso del tiempo, capturando el efecto del paso del tiempo en los cuerpos. Por otra parte, los espejos operan como puntos de vista, como la captación de una variación, la apertura de perspectivas múltiples dentro de la imagen, lo cual podemos ver expresado en el tríptico “Tres estudios para espalda masculina 1970” y en la pintura “Estudio de Georges Dyer en un espejo” y particularmente en el tríptico “Estudio del cuerpo humano 1970” sobre el que ya hemos comentado, hay un juego especular dentro del cual aparece como una cámara cinematográfica como órgano-prótesis, que sugiere la existencia de al menos cuatro puntos de vista, cuatro perspectivas en el cuadro, la de la cámara, la del hombre de la

cámara, la del espejo y la de la figura que se desvanece, y un punto de vista virtual, el nuestro.¹²²

Por otra parte, encontramos la utilización de lavabos y retretes como puntos de abyección por donde se escapa el cuerpo, como en el “Tríptico de mayo-junio 1973”, cuerpo contorsionado, desencajado, movimiento de la abyección, de su fuga por los órganos-prótesis; así lo que vemos en los cuadros de Bacon es la lucha, la tensión entre los instrumentos-prótesis y el cuerpo, tensión en la cual se producen órganos-prótesis, y en donde todo devenir es una lucha que se sitúa en el cuerpo, en la tensión del cuerpo con los paraguas, espejos, retretes o lavabos, que operan como interfaces del devenir, puntos de fuga a través de los cuales acontecen los devenires, instrumentos para hacer un cuerpo sin órganos, de carne y nervio, abriendo una realidad intensiva con umbrales y niveles de sensación. De esta manera, señala Deleuze retomando a Artaud:

“<<No boca. No lengua. No dientes. No laringe. No esófago. No estómago. No vientre. No ano>>. Toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona.”¹²³

Destruir no sólo la figuración, sino la organización del cuerpo. Bacon aparece, entonces, no sólo como un pintor de la carne, sino también como un pintor de cabezas. Bacon deshace el rostro, lo deforma, lo desfigura, marcando sobre él trazos animales de la cabeza, haciéndole rasgos animales al rostro; lo animal es a su vez trazo y rasgo (*trait*) a partir del cual Bacon abre una zona de indiscernibilidad *entre* el

¹²² El uso de espejos en la obra de Bacon se relaciona con la admiración que el artista tenía de la obra de Velázquez. Por nuestra parte, nos parece importante señalar el papel de los espejos en la obra cinematográfica de Fassbinder, papel que nos parece estar en consonancia con la importancia de este elemento en la pintura de Bacon.

¹²³ *Lógica de la sensación*; p. 52.

hombre y el animal: *Interzona* en la cual la cabeza aparece como una pieza de carne (*viande*), una cabeza sin rostro, de hueso y carne, en donde no se trata de mostrar lo óseo sino de deshuesar la carne. El rostro es una forma de organización, una estructura espacial que recubre a la cabeza, mientras que la cabeza es cuerpo-carne. De lo que se trata es de romper la organización, hacer un cuerpo sin órganos en el movimiento de deshuesamientos de la cabeza, entre la carne (*chair*) y la pieza de carne (*viande*). Lo que muestran los retratos de Bacon no son rostros sino la diferencia entre el rostro y la cabeza, el movimiento de des-rostrificación, imagen en devenir imagen-schok, imagen que ataca y transgrede la percepción desautomatizándola, imagen-sensación.

Deleuze hace énfasis en este aspecto de la pintura de Bacon, ya que para él, el concepto de rostro supone un sistema pared blanca-agujero negro. El rostro es una superficie a partir de la cual se hace una sobrecodificación del cuerpo. Dicho sistema de superficie-agujeros no es meramente animal pero tampoco es completamente humana, tiene algo de inhumano que se diferencia a su vez de la cabeza-cuerpo, haciendo un sistema volumen-cavidad. Desfigurar el rostro, desarticularlo:

“Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar del rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino, no por un retorno a la animalidad, ni tan siquiera por retornar a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales, por extraños devenires que en verdad franquearán la pared y saldrán de los agujeros negros, que harán que hasta los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro, pecas que huyen hacia el horizonte, cabellos arrastrados

por el viento, ojos que uno atraviesa en lugar de mirarse en ellos o de mirarse en el taciturno cara a cara de las subjetividades significantes.”¹²⁴

En los retratos de Bacon opera la deformación como proceso de deshacer el rostro, expresión de flujos de devenir, que se compone haciendo pasar las fuerzas sobre el rostro para que éste busque su línea de fuga, su fisura, de ahí la importancia de la boca, ya sea como sonrisa o grito, ambas formas en las cuales no sólo se desencaja el rostro sino que expresa la intensidad de las fuerzas la pérdida del habla. La sonrisa más que expresión de una emoción es un ácido que cae sobre el rostro y lo corroe desfigurándolo, es el trazo del paso de un afecto por el cuerpo; sonrisa histérica como la que se muestra en “Pintura 1946”. Para Deleuze el papel de la boca en la pintura de Bacon, ya sea como sonrisa o como grito es el de un agujero a través del cual el cuerpo se escapa y por cuyo efecto se escurre la carne. La boca adquiere un poder de ilocalización,¹²⁵ punto *entre*, que es el paso de toda cabeza sin rostro hacia un devenir pieza de carne.

Bacon pasa del mero horror, que sería todavía figurativo, al grito como desfiguración, juego-tensión en donde se borra, se desvanece el rostro, proceso que es captado como imagen-movimiento. Así en el tríptico “Tres estudios de cabeza humana 1953”, en donde lo que se capta en los tres paneles es el esfuerzo, la fuerza que desfigura el rostro, los trazos del devenir sobre el rostro: sonrisa-grito, en un frenético devenir no-humano, pérdida del habla, expresión de una dimensión que escapa al lenguaje, que escapa a la significación: afasia.

¹²⁴ *Mil mesetas*. “Año cero-Rostridad”; p. 176-177.

¹²⁵ Ver, *Logique de la sensation*; p. 32 (la version en español p. 34)

III

“(...) yo creo que el hombre comprende hoy que es un accidente, que es un ser absolutamente fútil, que tiene que jugar hasta el final sin motivo.”

“La vida tiene tan poco significado que deberíamos intentar ser extraordinarios.”

Francis Bacon.

Para Deleuze el rostro, como hemos señalado, supone un sistema pared blanca-agujero negro. El rostro es producido por una máquina abstracta de rostrificación que es la que da su significante a la pared blanca y la subjetividad al agujero negro.¹²⁶ A las preguntas ¿Cómo deshacer el rostro? ¿Cómo salir del agujero negro y traspasar la pared blanca?, la respuesta de Deleuze será trazando líneas de fuga: líneas de escritura, líneas picturales o líneas musicales.

“Pues gracias a la escritura se deviene animal, gracias al color se deviene imperceptible, gracias a la música se deviene duro y sin recuerdos, a la vez animal e imperceptible: amoroso.”¹²⁷

Sin embargo, el arte sólo es un instrumento para trazar estas líneas de vida, a través de las cuales llegamos a lo asignificante, a lo asubjetivo, lo sin rostro. Para Deleuze y Guattari se trata de conocer el propio rostro para buscar nuestros agujeros negros y nuestros muros blancos, y así trazar sobre ellos líneas de vida. De esta manera, también hay que conocer el funcionamiento de la máquina abstracta, que opera creando estratos que son desterritorializaciones relativas o absolutas pero que son

¹²⁶ Cf *Mille plateaux* ; “Année Zero-Visagéité.”p. 207 (version español 174)

¹²⁷ *Mil mesetas*. “Año cero-Rostridad.” p.191.

negativas, son flujos negativos ya que la máquina abstracta de rostridad orienta los flujos hacia la significancia y la subjetivación, haciendo nudos de arborescencia y agujeros de abolición. Por otra parte, en el funcionamiento de la máquina abstracta también opera el diagrama como forma de desterritorialización, esta vez positiva, ya que se desarrolla en un plano de consistencia, que puede dar lugar a nuevas máquinas abstractas pero ahora de desrostrificación, liberando cabezas buscadoras (*têtes chercheuses*):

“(...) que deshacen a su paso los estratos, traspasan las paredes de significancia y hacen brotar agujeros de subjetividad, abolen los árboles en provecho de verdaderos rizomas, y dirigen los flujos hacia líneas de desterritorialización positiva o de fuga creadora.”¹²⁸

Podemos decir que en la pintura de Bacon la cabeza-pedazo de carne (*tête-viande*) es un devenir animal del hombre, siendo ésta una cabeza buscadora, que se dirige hacia un devenir imperceptible. Así en “Tres estudios para figuras al pie de una crucifixión” en sus dos versiones la de 1944 y la de 1988, en donde la sonrisa histérica y el grito dan lugar a unas figuras literalmente desquiciadas, histéricas, devenir desorganizado, cuerpo sin órganos, o desvanecimiento de la figura pura cabeza-pedazo de carne en el tránsito a un devenir-imperceptible como en “Cabeza I” y “Cabeza II”.¹²⁹ Piel de rinoceronte, un Sahara en donde se traza un diagrama, surgiendo esta zona de indiscernibilidad: *Interzona* del devenir no-humano, zona de desvanecimiento de la figura, inmersión en un devenir imperceptible, ya que según Deleuze:

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 193-194.

¹²⁹ Encontramos variaciones de estas figuras de Cabezas de Bacon, en la obra de Giger pero también en la obra de Lynch de lo cual hablaremos en el capítulo final. Con respecto a los retratos de Bacon como imagen-bizarras, deformada encontramos una sintonía con la obra de la fotógrafa estadounidense Diane Arbus quien a través de la fotografía captura imágenes bizarras del rostro, en donde el aparato de captura opera como máquina abstracta de desrostrificación.

“Más allá del rostro, todavía hay otra inhumanidad: no la de la cabeza primitiva, sino la de las “cabezas buscadoras” en las que los máximos de desterritorialización devienen operatorios, las líneas de desterritorialización devienen positivas absolutas, formando devenires nuevos extraños, nuevas polivocidades. Devenir-clandestino, hacer por todas partes rizoma, para la maravilla de una vida no humana a crear.”¹³⁰

Para lo cual hay que deshacer el rostro, haciendo pasar por los agujero negros líneas de fuga para devenir cabeza buscadora. En la pintura de Bacon opera una máquina abstracta de desrostrificación, de mutación, que lleva a cabo una desterritorialización del rostro, lo descodifica trazando sobre él líneas de fuga, trazo de un diagrama, de un espacio liso que, como hemos señalado es el espacio de las mutaciones, de los devenires. El devenir es la zona del afecto, de la sensación, zona de indeterminación, del paso de la materia por una sensación, tránsito que el arte captura. Así en la pintura de Bacon, el paso a esta *Interzona* se expresa como desfiguración del rostro, deformación en el trazo de rasgos animales, pero también como cuerpo sin órganos hacia un devenir-imperceptible, en donde la deformación ya no es sólo la distorsión o creación de figuras bizarras sino que ahora la distorsión se expresa como disolución de la figura en la materia; de esta manera en su último periodo Bacon pinta cuadros en los que se lanza sobre el agua, la arena y la sangre, disolviendo la forma y el fondo, superponiendo los planos: percepción háptica; así según Deleuze:

“Le correspondería al pintor hacer que se vea una especie de unidad original de los sentidos, hacer que aparezca visualmente una figura multisensible.”¹³¹

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 194.

¹³¹ *Lógica de la sensación*; p. 49.

Devenir-imperceptible, que Bacon ensaya ya en pinturas de la década de los 50 como “Hombre arrodillado sobre la hierba” de 1952 y “Dos figuras en la hierba” de 1954, en donde asistimos y somos arrastrados a un devenir-hierba, como tránsito a un devenir-imperceptible. En la primera de estas obras, se expone como el título señala, un hombre arrodillado sobre la hierba, en un proceso de mutación, de devenir-hierba, figura central acompañada por una figura-testigo que ya ha devenido hierba y transita el umbral a un devenir-imperceptible.

Bacon logra mostrar la experiencia de inmersión, la experiencia del devenir en un cuerpo sin órganos, viaje *in situ*, percepción háptica que no tiene que ver con la perspectiva del plano sino con su espesura, con su densidad. En este sentido lo háptico no sólo es una posibilidad de la mirada diferente de lo visual, sino la irrupción de una potencia vital que desborda la sensación meramente visual: el ritmo. Cuerpo sin órganos, que es un cuerpo histérico vector de la sensación, cuerpo vibrátil paso de un lado a otro de un estrato a otro, constituyendo un umbral de intensidad. Así la vibración como ritmo de la figura, es lo que aparece en la pintura a nivel visual y lo que en la música se da a nivel auditivo.

“En cierto modo, la música comienza ahí donde la pintura acaba, y es eso lo que se quiere decir cuando se habla de superioridad de la música. se instala sobre líneas de fuga que atraviesan los cuerpos, pero que encuentran su consistencia en otra parte. Mientras que la pintura se instala en lo alto, allí donde el cuerpo se escapa, pero, escapándose, descubre la materialidad que lo compone, la pura presencia de que esta hecho y que no descubriría de otro modo. En pocas palabras, la pintura es quien descubre la realidad material del cuerpo, con su sistema líneas-colores, y su órgano polivalente, el ojo.”¹³²

¹³² *Ibíd.*, p. 56.

Creación de un tercer ojo, un ojo háptico que surge del hecho pictórico. La visión háptica del ojo que surge del diagrama y de la imagen-schok, en la conjunción de lo táctil y lo óptico, imagen que ataca directamente al sistema nervioso, con perceptos que son paisajes no humanos de la naturaleza: agua, arena, sangre y afectos los devenires no humanos: animal-imperceptible.

Devenir-imperceptible, devenir agua, arena, sangre o hierba, confusión de la figura con la materia o inmersión, disolución, así en “Duna de arena, 1981” y “Duna, 1983”, duna dentro de un redondel, una montaña de arena en un flujo disolvente, expansivo, flujo de fuerza que la hace regarse por el suelo y escapar de la estructura; también “Chorro de agua 1988” expresión del flujo, de la fuerza del agua, la fuerza de la vida y la afirmación del azar y la multiplicidad: agua en agua, arena en arena. Bacon señalará al respecto del proceso de creación de este cuadro que:

“Tire lo que esperaba que fuera una ola, y no hizo una ola... más bien parecía un chorro de agua, y en vista de eso lo convertí en chorro de agua.”¹³³

Efecto que también encontramos en “Sangre en el suelo 1988”; tensión de fuerzas que se expresa no sólo en el movimiento a través del cual se desvanece la figura en la materia, mostrando el carácter figural de la materia sin-forma, de la mancha, color, grano y la textura, sino al mismo tiempo por la sobreposición de planos apertura a una percepción háptica. Devenir-imperceptible puro percepto, puro afecto, modificación de la percepción, percepción háptica-molecular, disipada, distraída, des-centrada.

¹³³ *Entrevistas con Francis Bacon*; p. 162.

3. TERCERA VARIACIÓN: MÁQUINA MUSICAL

3.1 PENSAMIENTO VIBRATÍL: RESONANCIA Y VARIACIÓN

I

*“(...) les principes en philosophie sont des cris autour desquels
les concepts développent de véritables chants.”*

Deleuze

La filosofía, como hemos insistido en los capítulos anteriores, es creación de conceptos, mientras que por su parte el arte crea perceptos y afectos, que a su vez se conectan con los conceptos generando una máquina experimental, máquina de sensación que traza líneas de fuga en un espacio liso. Así la línea de fuga de la pintura se sitúa en donde el cuerpo se escapa, en la fisura, como es el caso de la pintura de Bacon, exponiendo la materialidad del cuerpo, la carne que es donde adquiere consistencia el cuerpo. Por su parte, la música traza una línea que ya no expone los cuerpos sino que los atraviesa y cuya consistencia está en otra parte. La música expresa la intensidad de la fuerzas trazando una línea mutante. Por lo tanto, para Deleuze la pintura será un arte histérico, mientras que la música es un arte esquizofrénico. Las artes esquizoides plantean un movimiento de desterritorialización hasta el borde, como paso de un umbral de intensidad a otro, umbral por donde atraviesan flujos de multiplicidad, de devenir.¹³⁴

En el capítulo anterior hemos tratado de tejer los vínculos entre la filosofía y la pintura, planteando la consistencia material del pensamiento, su plasticidad;

¹³⁴ Cf. Deleuze, Gilles. *Derrames*. Op. cit; p. 110

consistencia como una articulación peculiar de color, línea y textura a partir de las cuales se expresan ideas estéticas, ideas de sensación. Por otra parte, el presente capítulo propone deambular entre las conexiones que surgen de la filosofía como pensamiento nómada hacia la música, y cuyo hilo conductor es la pregunta ¿cómo es posible el pensamiento musical? Cuestión que a la vez plantea ¿cómo los gritos se convierten en cantos? ¿cómo hacer audibles las fuerzas que por ellas mismas no lo son? ¿cómo hacer una máquina musical? Un ensamble sonoro de perceptos, afectos y conceptos, cómo alcanzar la materialidad del sonido, la vibración, que se opone a la materia sonora, al bloque sonoro para liberar moléculas sonoras: ruido y silencio.

Tanto en filosofía, como en pintura y música no se trata de representar o reproducir el mundo sino de captar fuerzas. Las fuerzas son la sensación entendida como conjunto de perceptos y afectos. De esta manera, la pintura hace visibles las fuerzas mientras que el trabajo de la música es hacerlas audibles y el trabajo de los conceptos es hacerlas pensables. La filosofía rompe con el esquema de la representación para devenir creación e invención, el arte por su parte rompe con la representación al dejar de ser figurativo. La música es el arte no figurativo por excelencia, adquiriendo consistencia como material sonoro, material por el cual se hacen audibles las fuerzas que no lo son por ellas mismas, deviniendo sensación: tiempo, duración e intensidad, una concepción de la música que a la vez supone la sustitución de la pareja materia-forma (*matière-forme*) por la pareja material-fuerzas (*matériau-forces*) la materialidad de las fuerzas.¹³⁵

¹³⁵ Cf. Deleuze, Gilles. *Deux régimes du fous*. p. 148.

Para el pensamiento musical, no se trata de tener una oreja-oído absoluto sino de tener una oreja-oído imposible, que haga audibles las fuerzas como bloques sonoros o moléculas sonoras, así como en filosofía se trata de un pensamiento imposible, es decir, hacer pensables para un material de pensamiento las fuerzas que no son pensables por ellas mismas sino hasta que adquieren consistencia como conceptos: personajes conceptuales. En el caso de la música la consistencia se desarrolla en el ejercicio que el músico hace del material sonoro, introduciendo en él funciones de temporalización. El músico captura y hace sensibles las fuerzas del tiempo,¹³⁶ creación de seres musicales (*êtres musicaux*) que son individuaciones sin identidad, seres de variación, creaturas rítmicas que se ensamblan para producir bloques sonoros.

Para Deleuze, la tarea común de las artes, música, pintura, cine y de la filosofía, no sería sólo la de inventar aparatos de captura o Máquinas de Guerra para captar las fuerzas, sino principalmente hacer pensable el tiempo, tarea que en el caso de la música nos remite a conceptos tales como: ritmo, duración e intensidad, a partir de los cuales se construye la obra musical.

Así, para hablar del ritmo recurriremos a la lectura que hace Deleuze de la obra de Spinoza, quien hace del ritmo una figura de pensamiento para ejemplificar las nociones comunes, ya que :

*“El ritmo es una noción común al menos a dos lados: no existe el ritmo del violín, existe el ritmo del violín que responde al piano y el ritmo del piano que responde con el violín. Eso es una noción común, la noción común de dos cuerpos, el cuerpo del piano y el cuerpo del violín, bajo tal o cual aspecto.”*¹³⁷

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 278.

¹³⁷ Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Anexo Spinoza y la certidumbre de la creación. Op.cit., p.289

El ritmo es una noción común pues es una noción relacional, una relación de composición, de consistencia, de ensamble; el sonido ritmado constituye un plano de composición estética en donde se mueven y habitan seres musicales que son potencias de afectos y perceptos. Este plano de composición/consistencia trazado por la música será precisamente el acto que produce lo consolidado, tanto de sucesión como de coexistencia, en el cual operan tres factores: los intercalados, los intervalos y la superposiciones-articulaciones.¹³⁸ La consistencia es el proceso de consolidación y a su vez la consolidación es el movimiento creativo que comienza entre dos: *intermezzo*. Creación como operación maquínica, como síntesis de elementos heterogéneos, orden, espacio y cualidad, tomados como material expresivo. Lo maquínico para Deleuze, es diferente de lo orgánico y lo mecánico; ya que más bien, lo maquinico es un sistema de relaciones, un ensamble de vesinaje entre términos heterogéneos: armonía.

Lo maquínico es armónico en el sentido que Deleuze extrae de la filosofía de Leibniz, una relación de expresión y una expresión de relación. También encontramos una resonancia de la noción de composición de Spinoza, composición en el sentido de concretización.¹³⁹ Por otra parte, la armonía se refiere también a la estructura musical y en este sentido a una forma de estratificación.

¹³⁸ Cf. Deleuze, G y Guattari, F. *Mil mesetas*. “1837 Del ritornello”. Op.cit., p.405.

¹³⁹ Cf. Deleuze, Gilles. *La exasperación de la filosofía*. P. 371. Esta idea de concretización, no deja de tener para nosotros, una resonancia con el planteamiento de Simondon sobre la concretización, concepto a partir del cual crea su mecanología, ya que los objetos técnicos operan por procesos de concretización, es decir a través de relaciones de multifuncionalidad dentro de ensambles o redes. Consideramos que es importante pensar la música a la luz de dicho planteamiento, ya que hay una dimensión maquínica de la música también en el sentido de que siempre está ligada a un instrumento o máquina de producción sonora. Para conocer a detalle el planteamiento de Simondon remitimos a su libro: *Du mode d'existence des objets techniques*. Hay traducción al castellano: *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo. Buenos Aires, 2008..

Las máquinas son llaves singulares que abren o cierran agenciamiento o territorios, las máquinas y los agenciamientos no son lo mismo pero se implican ya que:

“Una máquina es un conjunto de máximas que se insertan en un agenciamiento en vías de desterritorialización para trazar en él las variaciones y mutaciones.”¹⁴⁰

A través de los agenciamientos la materia y la forma producen nuevas relaciones expresivas, lo material deja de ser contenido para devenir material de expresión así como la forma deja de dar contención a las fuerzas del caos para devenir un ensamble de fuerzas de la tierra, dando lugar a nuevas relaciones con el mundo y con la vida.¹⁴¹

Los agenciamientos son diferentes de los estratos aunque se forman como cristales sobre los estratos, en los bordes de los mismos. Los estratos son fenómenos de esparcimiento sobre la tierra (*espaisissement*), esparcimientos y espaciamentos molares, pero también moleculares, con mutaciones, coagulaciones, sedimentaciones, plegamientos y desplegamientos¹⁴²

La estratificación es un movimiento de creación continua y renovada, es la articulación del contenido y la expresión: composición. Un agenciamiento, por su parte, es un ensamble de líneas. En el caso de la música se trata de un ensamble que por medio del sonido marca un territorio, al tiempo que traza líneas de fuga.

“Al nivel de las líneas de fuga, el agenciamiento que las traza es del tipo máquina de guerra. Las mutaciones remiten a esa máquina, que no tiene verdaderamente la guerra por objeto, sino la emisión

¹⁴⁰ *Ibíd.*, “1837 del ritornello”; p 338.

¹⁴¹ *Cf.*, *Ibíd.*

¹⁴² Hay tres tipos de estratos los físico-químicos, orgánicos y antropomórficos, para mas detalles revisar la conclusión de *Mil mesetas*.

de cuantos de desterritorialización; el paso de flujos mutantes (en ese sentido toda creación pasa por una máquina de guerra).”¹⁴³

La Máquina de Guerra es una máquina de creación, de invención, de mutación y no de destrucción. La Máquina de guerra sólo tiene fines bélicos cuando es apropiada por el aparato de Estado, cuando deja de ser maquina para convertirse en mecánica u orgánica. La música es una Máquina de Guerra en tanto máquina de devenir: animal, intenso, imperceptible, que a su vez es una máquina de desterritorialización, de producción de un espacio liso nómada.

II

“ Una filosofía es una especie de sintetizador de conceptos.

Crear un concepto no es ideológico. Un concepto es una bestia. “

Deleuze

Como hemos visto, la filosofía es creación de conceptos, trazo de un plano de inmanencia/consistencia sobre el caos. Por su parte, el arte crea bloques de sensación, trazo de un plano de consistencia/composición estética. En el caso de la música hablaríamos más bien de un plano de composición/consolidación como operación de la Máquina de Guerra sobre un espacio-tiempo liso. Sí la tarea del arte en general es expresar, es decir, exprimir y extraer los perceptos de las percepciones a la vez que arrancar afectos a las afecciones, la cuestión será aquí, cómo expresa la música, cómo se construyen los bloques sonoros, pero también cuáles son los vínculos entre el

¹⁴³ *Mil mesetas*. “1933 micropolítica y segmentariedad”; p.233.

pensamiento y la música. ¿Cómo se producen ideas musicales? ¿Cómo se despliega un pensamiento vibrátil? En este sentido, señala Deleuze:

“No se trata de someter la filosofía a la música ni tampoco de lo contrario. Se trata, una vez más, de una operación de plegado: “pli selon pli”, como hace Boulez con Mallarme.”¹⁴⁴

Movimiento de plegado análogo al que hará el propio Deleuze con Boulez y Cage. Se trata pues de colocarse en la línea de fuga musical, en el espacio liso, que es el espacio de las mutaciones.

La música abre una zona de afecto, zona de la sensación, zona que es un espacio indeterminado, un espacio *entre: intermezzo*. La creación de este espacio *entre* es lo que en la pintura es la operación del diagrama, que consiste en el trazo de una *Interzona*, que en la música deviene *intermezzo*, conjunto operatorio de líneas y zonas vibrátiles-musicales, en donde el diagrama opera como un modulador de la sensación, generando una especie de sinergia cristalizada en un bloque sonoro.

“El bloque sonoro es el intermezzo. Cuerpo sin órganos, anti-memoria, que pasa através de la organización musical y, con mayor motivo, sonoro.”¹⁴⁵

Así la Máquina de Guerra es un dispositivo lineal montado sobre líneas de fuga. Como hemos señalado, la operación de la Máquina de Guerra no tiene la guerra como objeto sino el espacio liso que compone, habita y extiende. En este sentido, la Máquina de Guerra es más bien una máquina revolucionaria o artística. La Máquina de Guerra viene de fuera, es de origen nómada, trazando una línea abstracta mutante.

¹⁴⁴ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*; p. 257.

¹⁴⁵ *Mil mesetas*. “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”; p. 297.

Estas líneas son no-figurativas, son líneas de fuga, líneas de desterritorialización que se oponen a las líneas de segmentariedad (blandas o duras). Línea abstracta, línea que no hace contorno, que pasa *entre*. Por eso es una línea mutante, no es geométrica sino vital y creadora, aunque la abstracción real es la de la vida no orgánica, siendo la vida no orgánica la vida del concepto. Sobre estas líneas también hay líneas destructivas, líneas de muerte que nos arrojan a agujeros negros, que cierran o clausuran agenciamientos. Solo las líneas vitales y creadoras abren agenciamientos.¹⁴⁶

La idea musical condensa intensidad, vibración y resonancia del pensamiento; hace del pensamiento una Máquina de Guerra, poniéndolo en relación con el Afuera, con la exterioridad, con el espacio liso, consolidando un pensamiento sin imagen.

“Pero la forma de la exterioridad sitúa al pensamiento en un espacio liso que debe ocupar sin poder medirlo, y para el que no hay método posible, ni reproducción concebible, sino únicamente etapas, intermezzo, reactivaciones. El pensamiento es como un vampiro, no tiene imagen, ni para crear modelo, ni para hacer copia.”¹⁴⁷

Pensamiento vibrátil, que como la música está ritmado con diferentes tiempos y variaciones de temas, pensamiento nómada que se despliega en un espacio liso: estepa, desierto, mar. La Máquina de Guerra es una invención nómada. Es exterior al aparato de Estado y está constituida por tres aspectos: especial-geográfico, aritmético o algebraico y un aspecto afectivo. Así también el espacio nómada, el espacio liso es un espacio háptico, más sonoro que visual, espacio localizado no delimitado, una de sus expresiones es para nosotros el espacio musical afectivo-intensivo.

¹⁴⁶ Cf. *Deux regimens du fous*; p. 164.

¹⁴⁷ *Mil mesetas*. “Tratado de nomadología”; p. 382.

“El afecto es la descarga rápida de la emoción, la respuesta, mientras que el sentimiento siempre es una emoción desplazada, retardada, resistente. Los afectos son proyectiles, tanto como las armas, mientras que los sentimientos son introceptivos como las herramientas.”¹⁴⁸

Los afectos son armas que producen agenciamientos. La Máquina de Guerra opera con líneas de fuga cuyo flujo desencadena movimientos de desterritorialización dando lugar a rizomas y mesetas (*plateaux*) que son continuums de intensidad, zonas de continuidad intensiva, poblados de *heccéités*, seres de fuga que son modos de individuación, no de subjetivación, ensamble de relaciones de velocidad y lentitud, sin principio ni fin, sin origen ni destino, que están siempre en medio, sin hacer puntos, solo líneas rizomáticas: experimentales. En este sentido, la filosofía crea continuums conceptuales mientras que la música crea continuums sonoros. Siendo el afecto la línea continua común tanto al pensamiento, como al sonido, la existencia y el devenir.

El plano de consistencia tanto de la filosofía, como de la pintura o de la música, es un plano fijo pero en movimiento, ya que está conformado por velocidades y lentitudes. Es el plano de las *heccéités*, de los modos de individuación, de los seres de fuga. Así el plano de consistencia está constituido por *heccéités*, esencias nómadas, continuums de intensidad o *plateaux* que fluyen y se conectan en el espacio liso. La consistencia es una operación de síntesis, en donde el pensamiento opera de manera musical.

“La filosofía, no como un juicio sintético, sino como un sintetizador de pensamiento, para hacer viajar el pensamiento, hacerlo móvil, convertirlo en una fuerza del cosmos (de igual modo se hace viajar el sonido).”¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p.402. Para Deleuze, la tarea de la música es crear afectos; estos nos atraviesan, invaden y arrastran ya sea como efecto de hipnosis que supone la caída en el agujero negro, o bien un éxtasis como apertura al cosmos,. En este sentido, los afectos abren o cierran agenciamientos.

La consistencia es la síntesis material en donde lo que se sintetiza, lo que se mezcla es una material molecular que se pone en relación con fuerzas a captar, siendo esas fuerzas, las fuerzas del cosmos. Conceptos, sonidos, colores e imágenes son intensidades, estas son las que constituyen la vida no-orgánica, los protocolos de experimentación, los devenires o el cuerpo sin órganos.

“En lugar de sujetos y formas, sobre el plano de composición se encuentran agujeros, interferencias, vacíos; y positivamente se encuentran latitudes, longitudes, afectos, experimentaciones. No podrán hacer pasar sujetos o interpretaciones, esas simplemente no forman parte del plano de consistencia.”¹⁵⁰

El plano de consistencia musical contiene dos valores, el plano de expresión y el plano de contenido, pero el contenido musical son los devenires: niño, mujer, animal, imperceptible, molecular. Devenir no-humano: *ritornello*.

¹⁴⁹ *Mil mesetas*. “Del ritornello”, p. 347.

¹⁵⁰ *Derrames*, p. 316.

III

*“Les intensités, c’est l’affaire du modes de vie,
et de prudence pratiqué expérimentale. C’est elles qui
constituent la vie non-organique.”*

Deleuze.

Los bloques sonoros son máquinas de experimentación, que trazan líneas de fuga, líneas “entre”: *intermezzo*. Estas, a su vez, son líneas mutantes, líneas de desterritorialización y líneas de devenir. Para Deleuze la operación creativa y activa de la música consiste en desterritorializar el *ritornello*. El *ritornello* es el canto aún no musical, el “tra-la-la” la tonadilla que surge de un agujero negro efectuando una territorialización de la voz. En este sentido, el *ritornello* es la voz que marca un territorio. El *ritornello* es la voz territorializada mientras que la música surge de la desterritorialización de la voz, de una operación sobre la voz.

“La voz es maquinada, la notación musical entra en un agenciamiento maquínico, forma ella misma un agenciamiento. Mientras que en el ritornello la voz todavía está territorializada pues se agencia con otras cosas. Cuando la voz en estado puro es extraída y produce un agenciamiento propiamente vocal, entonces surge como voz sonora desterritorializada.”¹⁵¹

Como gritos o los sonidos guturales. De esta manera, la *heccéité* que produce el *ritornello* es territorial, territorializada o territorializante, mientras que la música busca trazar sobre el plano de contenido y sobre el plano de expresión líneas de fuga desterritorializantes para alcanzar un *ritornello* desterritorializado. Así como en la pintura de Bacon acontece una desterritorialización del rostro, una desrostrificación,

¹⁵¹ *Derrames*, p. 322.

en la música acontece un movimiento análogo, esta vez como desterritorialización de la voz. El *ritornello* es un bloque de contenido musical, que posee tres aspectos: el caos-agujero negro que tiene como fin fijar un punto o centro; la andadura (punto) o agujero negro-casa y por último la salida del agujero negro.¹⁵² Entre el caos y el ritmo acontece el *ritornello*, el material sonoro. El ritmo no está en el mismo plano que lo ritmado. El ritmo, como hemos dicho, es la acción que se produce en medio, *intermezzo*; lo rítmico es irrupción de la diferencia en la repetición, la acción de la línea de fuga. El ritmo marca los intervalos del devenir que separa a los personajes rítmicos unos de otros.

“El ritornello es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, - y han devenido expresivos puesto que son territorializantes -.”¹⁵³

Territorializante automovimiento de las cualidades expresivas. El *ritornello* es el ensamble de materias de expresión que trazan un territorio desplegándose como motivos y paisajes territoriales. De esta manera, existen *ritornellos* no sólo sonoros sino también gestuales, motrices y ópticos. Los motivos territoriales forman personajes rítmicos mientras que los paisajes territoriales devienen personajes melódicos.

En este sentido, el *ritornello* es un agenciamiento territorial. El trazo de un territorio por efecto de la voz es el primer agenciamiento, que a su vez nos lleva a otros, ya sean infra-agenciamientos como son los carteles o pancartas como marcas de un territorio o los intra-agenciamientos los motivos y contrapuntos que es donde se

¹⁵² Aquí podemos señalar una analogía respecto al punto gris de Klee sobre el cual hemos expuesto en el capítulo anterior de esta investigación.

¹⁵³ “1837 del *ritornello*”, p.323.

desarrollan - mas no se fijan - las marcas territoriales; el *ritornello* como agenciamiento territorial es una consolidación de espacio-tiempo, de consistencia y sucesión.¹⁵⁴

Para Deleuze y Guattari hay cuatro tipos de *ritornello*. Los de medios, en donde dos puntos se responden uno al otro como el piano al violín. Los *ritornellos* de lo natal, que son *ritornellos* de territorio en donde una parte se pone en relación con el todo. Los *ritornellos* populares o folklóricos, los cantos del pueblo y los himnos nacionales. Por último están los *ritornellos* molecularizables, el mar y el viento, los *ritornellos* que capturan las fuerzas del cosmos. Los *ritornellos*-cosmos sustituyen las materias de expresión por un material de captura, en donde las fuerzas a captar son las del cosmos, las fuerzas sonoras: ritmo, duración e intensidad. El *ritornello*-cosmos es un prisma, un cristal de espacio-tiempo: *glass harmonico*. Una fábrica de tiempo, ya que el *ritornello* es la forma *a priori* del tiempo (sentido interno) que a su vez produce diferentes formas de experimentación del tiempo, un tiempo implicado; el *ritornello* es un agenciamiento animal y musical que:

*“Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ella vibraciones, variadas, descomposiciones, proyecciones y transformación.”*¹⁵⁵

La meta de la música es producir un *ritornello* desterritorializado lanzado al cosmos, haciendo de la repetición, de los *loops* una serie de variaciones, creando seres musicales, individuaciones sin identidad, llegar a expresar el sonido en sí mismo rompiendo el bloque sonoro.

¹⁵⁴ Cf. *Ibíd.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 351

La máquina musical opera como sintetizador de material sonoro, síntesis material que mezcla un material molecular: sonido, ruido, silencio, conectándolo con las fuerzas a captar, es decir, la duración y la intensidad. Esta síntesis es la operación de consistencia musical, el ritmo. La máquina musical traza líneas de fuga, alisa el espacio y crea paisajes sonoros, personajes rítmicos y sonidos audibles.

El espacio liso es el espacio de las mutaciones, donde acontecen los devenires, espacio experimental y experiencial, espacio intensivo con cualidades táctiles y sonoras. Deleuze retoma la distinción entre espacio liso y espacio estriado del músico Pierre Boulez, así como la idea de serialidad como estructura musical. Según la interpretación deleuziana la distinción entre lo liso y lo estriado propuesta por Boulez supone la comunicación, la alternancia y la superposición entre ambos espacio-tiempos, la relación *entre* lo liso y lo estriado, su comunicación es un bloque de transformación.

“Al nivel más simple, Boulez dice que en un espacio-tiempo liso se ocupa sin contar, y que en un espacio-tiempo estriado se cuenta para ocupar. Hace así sensible o perceptible la diferencia entre multiplicidades no métricas y multiplicidades métricas, entre espacios direccionales y espacios dimensionales. Los hace sonoros y musicales.”¹⁵⁶

El espacio liso es el espacio del *nomos*, del *son´art* mientras que el espacio estriado es el espacio del *logos* del *op´art*. Para Boulez la fuerza de la música radica en su “no significación”. La música es un producto híbrido entre una actividad intelectual y una actividad artesanal. Las ideas musicales surgen de la música misma y tienen que ver con las formas de tiempo y su modulación como expresión en duración y sonido; la

¹⁵⁶ *Mil mesetas*. “Lo liso y lo estriado”, p. 486.

música es forma y gesto. La forma es el conjunto conceptual mientras que el gesto es lo propio del intérprete, lo que está fuera del diagrama-partitura. Para Boulez la partitura es un diagrama en donde se organiza serialmente la materia sonora. Las series operan o bien como función de frecuencia, ó bien de duración, ó bien de intensidad. La estructura serial busca deshacerse de nociones como melodía, armonía y contrapunto para introducir el azar como elemento aleatorio que opera en el montaje sonoro en donde:

“Se termina con el andamiaje fijo; la partitura ofrece una suma de posibilidades de montaje, de las que podría excluirse en la medida necesaria, la homogeneidad del tiempo.”¹⁵⁷

Música experimental, abierta al azar y al acontecimiento. El método serial es propio de las superficies, del lenguaje intensivo, de los espacios lisos heterogéneos, amorfos, informales. Para Deleuze:

“Lo liso es la variación continua, es el desarrollo continuo de la forma, es la función de lo armónico y de la melodía en beneficio de una liberación de los valores propiamente rítmicos, (...).”¹⁵⁸

Desterritorializar el *ritornello* es el grito de la música. La música desterritorializa el *ritornello* al introducir el azar, con la improvisación abriendo la dimensión aleatoria de la música.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Gedisa. Barcelona, 1984; p 120.

¹⁵⁸ “Lo liso y lo estriado”, p. 487.

¹⁵⁹ Por su parte, Cage criticará la noción de música aleatoria de Boulez, ya que si bien se incluye el azar se trata de un azar controlado, sometido a la estructura musical de la cual viene a formar parte, Cage concibe un azar puro, total, fuera de cualquier estructura y que rompe cualquier estructura, el azar como indeterminación, concepto que desarrollaremos en la segunda parte de este capítulo.

IV

“Rappelons-nous l’idée de Nietzsche: l’éternel retour comme petite rengaine, comme ritournelle; mais qui capture les forces muettes et impensables du Cosmos.”

Deleuze-Guattari.

El espacio estriado es un espacio visual homogéneo, mientras que el espacio liso es más bien, un espacio táctil-sonoro heterogéneo, espacio nómada, móvil, espacio de los devenires y de las intensidades; ambos espacios, como hemos señalado, siempre están relacionados en un continuo flujo que circula de uno a otro, dando lugar a un pasaje de experimentación, a bloques de transformación como tránsito de un afecto a otro, aumento o disminución de fuerzas, de vibración, materia-flujo musical. Mientras que las estrías hacen de la expresión material organizado, el alisamiento es la expresión musical que deviene organización del tiempo. Así señalara John Cage, retomando la idea de Satie, que la música es organización de los sonidos en el tiempo (duración), espacio liso con potencias desterritorializantes, efecto de la operación de la línea de fuga.

“El espacio liso está ocupado por acontecimientos o heccéités, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan la material, en el liso los materiales señalan fuerzas que sirven de síntomas.”¹⁶⁰

¹⁶⁰ “Lo liso y lo estriado”, p. 487. Conservamos el concepto de Deleuze “heccéités” en lugar de su traducción.

El espacio estriado es el espacio en el cual las líneas se subordinan a los puntos, siendo un espacio dimensional, territorial, extensivo, espacio visual cuya figura es la urbe o ciudad; por su parte, el espacio liso es un espacio trayectivo, direccional, traza líneas de mar, desierto, estepa. Se trata de un espacio intensivo, que posee cualidades táctiles y sonoras, es un pasaje, un umbral, una *Interzona*. El espacio liso no solo está poblado por multiplicidades sino que es una multiplicidad no métrica, acentrada, direccional dentro del cual se abren zonas de indicernibilidad propias del devenir: viaje *in situ*.¹⁶¹

El artista a la manera nietzscheana es un sintomatólogo. La obra esta construida con síntomas tirados, encontrados, acontecidos, sobre los cuales se precipita y transforma, rompiendo la máquina de interpretación, la máquina de representación, para crear una máquina de experimentación, máquina de los devenires de los viajes *in situ*.

Para Boulez los conceptos de lo liso y lo estriado no sólo son conceptos espaciales sino temporales. Así, hay un tiempo pulsado que es el tiempo estriado, el tiempo cronológico, pero también hay un tiempo no-pulsado, amorfo, liso. Conectados estos conceptos a los de Deleuze tenemos que el tiempo pulsado, al ser un tiempo medible, determinable, medurado es el tiempo de Cronos, mientras que el tiempo no pulsado, al ser indeterminado es el tiempo de Aion. El tiempo pulsado es el tiempo territorial cuya forma musical más simple es el *ritornello* ya que :

¹⁶¹ Sobre el viaje en los diferentes espacios, sea liso o estriado Deleuze pone como ejemplo la película "En el curso del tiempo" de Win Wenders (Alemania, 1976), en donde se expone la diferencia entre dos tipos de viaje el de la territorialización, que es el que se hace al estriar el espacio, el viaje cultural, memorial o educativo, mientras que por otro lado estaría el viaje de experimentación, el de la amnesia y el olvido, el viaje sin sentido (*non sens*), puro devenir en un espacio liso.

“Se trata de un tiempo pulsado porque es fundamentalmente la manera en la que una forma sonora, tan simple como sea, marca un territorio. Cada vez que haya marcación de una territorialidad, habrá pulsación del tiempo.”¹⁶²

Sus rasgos son la desterritorialización, la emisión de partículas y las hecceidades entendidas como moléculas sonoras. De esta manera, el tiempo no pulsado, supone la construcción de un plano de consistencia, un continuum de intensidad: *plateau* en donde se conectan los flujos sonoros como operación de la Máquina de Guerra cuyo efecto son agenciamientos que emiten partículas con relaciones de velocidad/lentitud. El tiempo no pulsado es un tiempo flotante (*temps flottant*), una duración liberada de la medida, que nos coloca ante una multiplicidad de duraciones heterocrónicas, cualitativas que no coinciden y no se comunican, puras moléculas sonoras que atraviesan los cortes de duración, los cortes rítmicos. Estas son singularidades, *heccéités*, personajes rítmicos que habitan el tiempo no pulsado en donde devienen ellos mismos personajes interiores a la música, seres musicales.¹⁶³ Los paisajes sonoros, los colores audibles y los personajes rítmicos son los aspectos sobre los cuales el tiempo no-pulsado produce sus individuaciones. La duración, el sonido y el timbre son considerados como colores audibles que se superponen a los colores visibles. Las moléculas sonoras son los ruidos y los silencios que atraviesan y rompen la estructura musical, la armonía. Son *heccéités* con longitud y latitud de intensidad, formas de individuación dinámica en un tiempo flotante sobre el cual trazan las líneas flotantes de Aion, las líneas del acontecimiento. *Héccéités* compuestas por

¹⁶² Ibid., p. 315. Para Boulez el tiempo pulsado es el tiempo estriado, mientras que el tiempo amorfo, el tiempo no-pulsado es un tiempo liso. La noción de liso en música es análoga a la noción de lo figural respecto a la pintura. Lo liso es la dimensión nómada de la música, su ser sin descanso, sin cesar sobre el mismo lugar, el vagabundeo. La creación musical entendida como disolución, descomposición de todo lo que obstaculiza los flujos sonoros, nomadizar la música: proceso de alisado. Para un análisis profundo de la idea del nomadismo musical remitimos al libro de Daniel Charles: *Musiques Nomades*. Editions Kimé. Paris, 1998.

¹⁶³ Ver: *Deux regimens du fous.*, p. 144.

grados de potencia, con un poder de afectar y de ser afectados, afectos activos o pasivos, intensidades, vibraciones y resonancias, línea flotante del devenir: animal, imperceptible, molécula sonora.

Para Deleuze, la forma en la que opera la línea flotante musical, es la improvisación, la inclusión del azar en la estructura musical, cuyo ejemplo es el jazz o la música aleatoria de Boulez. Por el contrario, para John Cage la música aleatoria de Boulez supone la operación de un azar conveniente y determinado, un azar subordinado a la estructura musical. De ahí que Cage piense, que en la música aleatoria lo que acontece es más bien el drama entre lo determinado y lo indeterminado. Para Cage la moléculas sonoras, silencio y ruido se conectan por operación del azar, pero esta operación en la música de Cage es indeterminada, experimental. En este sentido, Cage opina que el jazz también sigue siendo una forma lineal, ya que parte de una base y de una estructura en cambio el rock sí propone un proceso de experimentación, ya que aunque parece conservar cierta regularidad esta desaparece con la amplificación del sonido. En el rock ocurre una modificación de la percepción, la apertura una percepción háptica en donde:

“Ya nadie tiene por delante un objeto sacudido rítmicamente, como un juguete. Uno está en el objeto, y se da cuenta de que ese objeto es un río... El rock trae un cambio de escala: uno se precipita en la corriente. El rock lo arrastra todo”¹⁶⁴

Con la irrupción del azar acontece una desterritorialización del sonido, un descentramiento de la percepción. La música deja de ser comprendida como estructura para entenderse como un proceso, como flujo, devenir; que es el concepto

¹⁶⁴ Cage, John. *Para los pájaros*. Monte Ávila. Venezuela, 1971; p. 215.

de música experimental que explora John Cage, en donde se deja de lado la armonía para afirmar los valores rítmicos y las moléculas sonoras: duración e intensidad, silencio y ruido. Liberación de las potencias musicales. En este sentido, señala Deleuze que: “*La música tiene sed de destrucción, todo tipo de destrucción, extensión, destrucción, dislocación.*”¹⁶⁵

Dislocación de la armonía y del yo, desterritorialización del gusto, la memoria y la emoción; música experimental como música nómada.

¹⁶⁵ *Mil mesetas*. “1730 Devenir-intenso, Devenir-animal, Devenir-imperceptible”, p. 298.

3.2. MÚSICA NÓMADA: AZAR, INDETERMINACIÓN Y DEVENIR.

I

*“No imponer nada. Dejar ser. Permitir que cada persona,
igual que cada sonido, sea el centro del mundo.”*

John Cage

El *ritornello* posee tres aspectos simultáneos: la cancioncilla del niño en el fondo del pozo-agujero negro, aspecto del *ritornello* que se dirige a las fuerzas del caos; el segundo aspecto, que es el territorial, la casa o armadura al rededor del agujero negro, que es el aspecto dirigido a las fuerzas terrestres caosmicas y el último aspecto, que es el dirigido a las fuerzas cósmicas, que es la improvisación como desterritorialización, trazo de líneas de fuga, que son líneas de errancia que salen del agujero negro. La improvisación, para Deleuze, es la actividad de unirse al mundo, de confundirse con el mundo, devenir fuerza sonora: duración e intensidad. En este sentido, el *ritornello* es un agenciamiento sonoro, los agenciamientos son puntas del devenir en donde se condensan y enfrentan las fuerzas del caos, las fuerzas de la tierra y las fuerzas del cosmos. Las fuerzas de la tierra son la forma y la materia de expresión, mientras que la fuerzas del cosmos son más bien un material de captura. De ahí que el problema que enfrentan las fuerzas del cosmos sea un problema de consistencia o consolidación, el cómo consolidar o dar consistencia a las fuerzas cósmicas, cómo captar las densidades y las intensidades de las fuerzas. En este sentido la pregunta deleuziana será:

“¿Cómo consolidar el material, hacerlo consistente, para que pueda captar esas fuerzas no sonoras, no visibles, no pensables?”¹⁶⁶

La música surge del *ritornello* territorial, para producir un *ritornello* sonoro, el *ritornello* cósmico que es la Máquina de Guerra musical. Máquina musical cuya operación es maquinaica y no mecánica, maquinaico quiere decir, operación de síntesis de elementos o fuerzas heterogéneas. En el caso de la máquina musical, como ya hemos señalado, se trata de un sintetizador de material/fuerza, síntesis material en que se mezcla un material molecularizado, las moléculas sonoras: silencio y ruido; en relación de fuerzas a captar: la duración y la intensidad llevando a cabo una operación de consistencia: bloque sonoro.

“Qué no otra cosa puede hacer la obra de arte, sino retomar siempre el camino que va de los ruidos a la voz, de la voz a la palabra, construir un Musik für ein Haus, para encontrar en ella siempre la independencia de los sonidos y fijar allí esta fulguración de lo unívoco, acontecimiento recubierto demasiado rápidamente por la trivialidad cotidiana, o por el contrario por los sufrimientos de la locura.”¹⁶⁷

Hacer un *ritornello* territorializador de los ruidos con la maquinación de la voz, es el movimiento inverso al que realizará John Cage, movimiento de desterritorialización de los sonidos musicales por el cual devienen moléculas sonoras: silencio y ruido. En este sentido, pensamos, que la aproximación deleuziana al pensamiento musical no es del todo afortunada, ya que los bloques sonoros siguen respondiendo a la estructura musical, es decir a la armonía, por lo que su concepción de la música sigue siendo moderna (romántica), concepción en donde la composición musical está basada en la

¹⁶⁶ “Del *ritornello*”; p. 347.

¹⁶⁷ *Lógica del sentido*; p. 251.

relación entre el sonido y el silencio. No hay que olvidar que el planteamiento deleuziano parte de la propuesta de Pierre Boulez; sin embargo para nosotros es más importante señalar las resonancias y las posibles conexiones entre el pensamiento deleuziano y el del músico John Cage, quien más bien planteará lo que sería una destrucción de los bloques sonoros para liberar los flujos sonoros, *ritornello* desterritorializado, máquina musical que sintetiza el ruido y el silencio, moléculas sonoras a partir de las cuales se expresan la duración y la intensidad de las fuerzas.

Para Cage la música más que composición es una organización del sonido, organización o disposición sonora en un plano de inmanencia. Los flujos sonoros son procesos que rompen con las estructuras, un puro devenir de las fuerzas sonoras: duración e intensidad. Así para Cage si el sonido posee tono, volumen, timbre y duración, por su parte el silencio posee sólo duración. Así la duración aparece como el elemento fundamental de la expresión musical, a partir del cual la música hace sensible el tiempo. Como señala Carmen Pardo:

*“El tiempo como duración, es la extensión en la que el sonido y el silencio se manifiestan en igualdad de condiciones.”*¹⁶⁸

El tiempo es la dimensión esencial de la música y su medida radical. Cage libera otra dimensión del tiempo musical, tiempo en el que los sonidos aislados recurren sobre sí mismos, ya no transcurren. Tiempo intensivo, no pulsado, tiempo en el que las moléculas sonoras devienen el centro del mundo. Cage vincula la música a la vida. La composición deja de responder a una estructura musical para devenir un proceso musical-sonoro: acontecimiento. Cage rompe con la estructura armónica, ya que esta

¹⁶⁸ Pardo, Carmen. *La escucha oblicua*; p. 35.

supone una gramática de los sonidos. Esta ruptura con lo que sería el lenguaje musical es a la vez la ruptura con las formas de representación musical dando lugar a una música experimental no representativa, lo cual significa dejar de pensar al arte como forma de expresión de emociones o sentimientos, para ahora pensar el arte como experimentación, como proceso: devenir maquínico de las moléculas sonoras. Música experimental en donde irrumpe el azar, proceso de composición indeterminada respecto a la interpretación, sin partitura, cuya interpretación en sí misma también es indeterminada.

Para Deleuze lo que opera en la máquina musical de Cage es la redefinición del percepto en función del ruido, ruido entendido como un sonido bruto y complejo.¹⁶⁹ Así como también potencia el carácter creador del silencio en este sentido señala que:

“Para mí va de suyo que el silencio es un elemento creador y uno de los más creadores formando parte de la máquina musical; fuera de la máquina musical no hay en absoluto silencio. En la máquina musical tienes todo tipo de elementos en relaciones variables, y uno de los productos de esos procesos de desterritorialización es el silencio.”¹⁷⁰

El silencio y el ruido trazan líneas flotantes en un tiempo no-pulsado. El hallazgo de Cage es justamente el darse cuenta de que el silencio no es la ausencia de sonido ya que el silencio siempre está poblado, retomando la idea de Thoreau de que “ los sonidos son burbujas en la superficie del silencio”. Así pues lo importante es saber

¹⁶⁹ Ver: *Qu'est-ce que la philosophie?* P. 185. Cuando decimos que Cage rompe con la estructura armónica, rompe a la vez con la noción clásica de sonido, en donde sonoridad se refiere a una materia formal, a la forma armónica del sonido, que se diferencia del ruido ya que este último es algo no formado. Así la materia sonora, el sonido es diferente a las moléculas sonoras que son el silencio y el ruido entendidas como material-fuerza.

¹⁷⁰ *Derrames*; p. 343.

cuántas burbujas habitan sobre el silencio. El descubrimiento del silencio como molécula sonora es lo que llevará a Cage a romper con la estructura musical: la armonía. Proceso que narra en su libro *Para los pájaros*.

“Si el silencio no existe, sólo tenemos sonidos. Pero, en ese momento, uno empieza a darse cuenta de que ya no tiene necesidad de estructura. Poco a poco quebre toda estructura.”¹⁷¹

La estructura armónica es una obstrucción del flujo sonoro. Al romper con la estructura el sonido, entendido como materia formal organizada, deja de ser una obstrucción para el silencio y a su vez el silencio deja de ser una mera pantalla para proyectar el sonido, la no-obstrucción supone la liberación del flujo sonoro. Paso de la música como estructura a la música como proceso. Operación análoga a la que se realiza con la incorporación de los ruidos dentro de la pieza sonora, Cage incluye en la música elementos que no tienen lugar dentro del “lenguaje musical” tradicional, haciendo de dichos elementos (silencio, ruido), potencias que devienen en el proceso que es la obra y que a su vez ponen en cuestión no sólo la estructura sino la creación musical.

¹⁷¹ *Para los pájaros*; p. 37.

II

“A finales de los años cuarenta descubrí gracias a un experimento
(fui a la cámara anecoica de la universidad de Harvard) que el
silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad.
un vuelco decisivo. Le dedique mi música.”

John Cage.

Para Cage, la música deja de ser una estructura para devenir un proceso, flujo sonoro. La estructura musical supone pensar los sonidos como objetos, mientras que para la música como proceso lo que hay son flujos sonoros, que a su vez son flujos de tiempo: duración. Las moléculas sonoras no son objetos, sino multiplicidades que en términos deleuzianos, son elementos singulares que se relacionan o se conectan en devenires y dan lugar a acontecimientos, *heccéités*, individuaciones en un espacio-tiempo liso, sobre el que trazan un plano de composición. La multiplicidades se conectan en un *plateaux*, es decir, en una zona de intensidad continua con vectores de desterritorialización. La moléculas sonoras trazan un plano de composición cuyos elementos, como hemos señalado, son las *heccéités*, las esencias nómadas, los continuums de intensidad, los devenires y los espacios lisos.

En el pensamiento, un movimiento análogo a la operación de la moléculas sonoras sería el aforismo que, concebido en términos de Nietzsche, tiene que ver con un juego de fuerzas exteriores las unas respecto de las otras. El aforismo busca hacer del pensamiento una potencia nómada (*puissance*), una Máquina de Guerra; en el caso de las moléculas sonoras se trata de hacer de la música una Máquina de Guerra, trazar

mapas sonoros, flujos nómadas, creadores de tierra, hacer de las moléculas sonoras potencias de vida.¹⁷²

En este sentido, Cage marcará una diferencia entre su música entendida como música de cambio, música de devenir frente a una música continua o discurso musical. La música de cambio parte de una liberación de los sonidos, en donde lo importante es el proceso que no tiene objeto, sentido o meta sino que es un movimiento de desterritorialización, mientras que la música continua es una subordinación del sonido a la voluntad del compositor conformando una música objeto, así la música de Cage busca:

“Dejar que los sonidos sean ellos mismos y no los vehículos de ideas creadas, por el hombre, o la expresión de sentimientos humanos.”¹⁷³

Dar lugar a una no-música, una música sin objeto, sin objetivo, sin sentido (*non-sens*), no-intencionalidad del compositor, sino llevar a cabo una operación de desterritorialización, creación de un espacio no determinado, discontinuo, en donde el sonido, el ruido y el silencio se organicen azarosamente. Cage transforma las nociones de creación, interpretación y pensamiento musical. Para él, la música es una forma de pensamiento que no comunica nada ya que la comunicación es ajena al sonido. La música es expresión pero no de sentimientos, emociones o ideas sino la

¹⁷² Para poner un ejemplo concreto de como la música deviene máquina de Guerra recomendamos el documental musical: “Check point rock. Canciones desde Palestina” dirigida por el músico vasco Fermín Muguruza (España, 2009), en donde traza un mapa sonoro a lo largo de Palestina, exponiendo como los músicos palestinos de diferentes regiones crean una tierra Palestina por efecto de la máquina musical, Máquina de Guerra que rompe con los estratos, que atraviesa las fronteras y los *check points*, trazando líneas de fuga. Devenir clandestino. Otro ejemplo interesante es el filme de Win Wenders “Historia de Lisboa” (Alemania/Portugal, 1994), que pone en relación el trabajo de un sonidista de cine con la música de Madreus, reflexión de como el sonido y la música trazan un territorio o abren una zona.

¹⁷³ Citado por Nyman en : *Música experimental*. Documenta universitaria. Girona, 2006. P. 82, sobre este punto remitimos también al libro de Cage: Para los pájaros; cuarta conversación.

expresión de los sonidos. Dejar ser al sonido dejar ser la multiplicidad sonora; la música es el pensamiento sobre nada, que es justamente la dimensión de apertura a la multiplicidad, a la experiencia: devenir no-humano.

De esta manera, si para Cage la música no es un acto de comunicación, es porque el pensamiento en la comunicación impone una idea fijada en un movimiento discursivo. En cambio, el acto musical es más bien una conversación, una experiencia, un devenir, movimiento de la vida que ya no tiene que ver con las intenciones, ni con la expresión sino con un proceso de autoalteración, autoafectación, la desestructuración del yo, ya que para Cage:

“Esa es la función del arte actual; protegernos de todas esas reducciones lógicas que estamos tentados de aplicar a cada instante al fluir de los acontecimientos. Acercarnos al proceso que es el mundo.”¹⁷⁴

En sentido deleuziano la música de Cage es una Máquina de Guerra, cuyo efecto no sólo lleva a cabo una desterritorialización del sonido, sino a la vez un movimiento de desestratificación de la música, del yo y del mundo. Los estratos pueden ser molares o moléculares, ya sea físico-químicos que tienen que ver con la materia u orgánicos que comprenden la vida como organismo, pero también están los estratos antropomórficos o aloplásticos, así señala Deleuze que:

“Por supuesto, no hay razón para pensar que los estratos físico-químicos agotan la materia: hay una materia no formada, submolecular. Tampoco los estratos orgánicos agotan la vida: el organismo es más bien lo que la vida se opone para limitarse, y hay una vida tanto más intensa, tanto más poderosa,

¹⁷⁴ *Para los pájaros*, p. 91.

*cuanto que es anaorgánica. Así mismo hay devenires no humanos del hombre, que desbordan por todas partes, los estratos antropomorfos.”*¹⁷⁵

Un estrato es una articulación entre un contenido y su expresión, en el caso de la música la armonía es una forma de estratificación del sonido, en cambio las moléculas sonoras, silencio y ruido buscan salir de los estratos, ya que no tienen forma, no son sustancias, no están organizadas, no poseen un contenido y, por lo mismo, no son expresión de nada sino de ellas mismas. La desestratificación es una forma de no-obstrucción de los flujos sonoros.

Desestratificar, desterritorializar flujos sonoros nómadas, *nomos* más que *logos*, valores ritmicos más que armonía, línea abstracta; las moléculas sonoras son fuerzas, potencias intensivas que expresan la potente vida no orgánica, que escapa a los estratos y atraviesan los agenciamientos.¹⁷⁶ Las moléculas sonoras son individuaciones, intensidades. La intensidad, para Deleuze, no sólo es la razón y el ser de lo sensible sino la forma de la diferencia en este sentido:

*“Toda individualidad es intensiva: por consiguiente, es como una cascada, como esclusa, comunicante, abarcadora y afirmando en sí la diferencia en las intensidades que la constituyen.”*¹⁷⁷

La máquina musical de Cage, traza un plano de composición justamente porque traza un mapa sonoro, una cartografía de las intensidades.

¹⁷⁵ *Mil mesetas*. “Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas”; p. 513

¹⁷⁶ Ver, *ibíd.*, p. 633.

¹⁷⁷ *Diferencia y repetición*; p. 367.

III

“(…) cuanto más se descubre que los ruidos del mundo
exterior son musicales, más música existe.”

John Cage

Para Deleuze, Cage re-define el percepto a través del ruido, trazando un esquema, una cartografía para la música electroacústica. En efecto, para Cage se trata de romper con la estructura, romper con la forma y con el discurso musical, en donde la música es comprendida como un objeto separado de la vida; así en la “conferencia sobre nada” señala que “ *La estructura sin vida está muerta. Pero la vida sin estructura es invisible.*”¹⁷⁸ La música no es estructura sino un proceso, devenir, flujo de las fuerzas vitales. La música hace audible las fuerzas que por sí mismas no lo son. La música da sonido a las fuerzas haciéndolas perceptos cuyo efecto son los devenires: niño, animal, pájaro y todos los devenires no-humanos; pero también da lugar a zonas de intensidad, éxtasis y líneas de fuga. La música es organización de los sonidos pero una organización maquínica, una máquina experimental en donde se mezcla y se disuelve la diferencia entre el ruido y el sonido, que es una limitación de la experiencia sonora, para dar paso a la creación de un sonido no intelectualizado: ruido; y con él, la apertura a la dimensión del azar, ya que su integración dentro de la pieza sonora no es intencionada, sino que es la irrupción de la violencia, la irrupción de las fuerzas de la vida. Cage utilizará los ruidos como instrumentos musicales para generar nuevas experiencias sonoras, la creación musical deviene anarquía lúdica, experimental. En este sentido también el silencio es concebido como un elemento indeterminado.

¹⁷⁸ Cage, John. *Silencio*. Árdora ediciones. Madrid, 2002

Cage rompe con la estructura armónica así como con las tres características de la comprensión clásica del sonido: tono, timbre y altura, para quedarse con la duración como único material de trabajo ya que, como hemos señalado, la duración es la característica común tanto al sonido como al silencio. En este sentido insiste Cage:

*“Repitamos: un sonido tiene cuatro características: frecuencia, amplitud, timbre y duración. El silencio (ruido ambiental) tiene solamente duración. Una estructura musical cero debe ser simplemente un tiempo vacío.”*¹⁷⁹

La concepción que Cage propone de ruido se distancia de la propuesta por Pierre Schaeffer, considerado como el padre de la música concreta, quien comprende el ruido como un objeto musical, un objeto sonoro, utilizado en la organización musical, de esta manera el ruido será un elemento que se integra de manera conciente en el discurso musical y cuya acción es controlada.¹⁸⁰ Por el contrario, para Cage tanto el ruido como el silencio tienen que ver con la irrupción del azar, con la indeterminación del proceso musical, con una experiencia de desautomatización de la escucha. Si para Schaeffer la música surge de una relación de sonidos cuya elección es abstracta y mecánica, para Cage la música brota al tomar los sonidos en sí mismos, sin relación en un proceso de liberación de los sonora. La organización del sonido, es decir, la composición en términos de Cage es una conexión azarosa, una conexión rizomática, experimental, maquínica y no mecánica en donde cada molécula sonora (ruido, silencio) abre una zona de movilidad intensiva. Flujo nómada, sin sentido, sin estructura, música del olvido y no de la memoria, de la variación más que de la repetición. Música de cambio, en donde hay una libertad de los sonidos, del proceso

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p.80.

¹⁸⁰ Ver: Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música. Madrid, 1996.

sonoro que rompe con la música continua, con la subordinación de los sonidos a la voluntad del compositor o música objeto.

*“ (El arte (...), es acción criminal. No se conforma a ninguna regla. Ni siquiera a las suyas propias. Cualquiera que escuche o mire o lo que sea, una obra de arte es tan culpable como el artista. No se trata de compartir la culpa. Cada uno tiene toda la culpa). ”*¹⁸¹

La máquina musical Cage, está dirigida a destruir la obra de arte como objeto, lo que supone la destrucción del gusto, de la memoria y de la emoción. Modificación de una experiencia contemplativa del arte a una experiencia del arte como autoalteración, como mutación, devenir que es el sentido de lo experiencial, en consonancia Deleuze señala que:

*“El problema del arte, el problema de lo correlativo a la creación, es el de la percepción, y no el de la memoria; la música es pura presencia y reclama una ampliación de la percepción hasta los límites del universo. ”*¹⁸²

En el caso de Cage, se trata de la redefinición del percepto a través del ruido y el silencio, las moléculas sonoras, a partir de lo cual no sólo rompe con el discurso, con el continuum sonoro, sino que al mismo tiempo rompe con la identidad fijada en la memoria, en los hábitos de escucha, para dar lugar a una individuación sin identidad: seres musicales. La música de Cage más que construir series de variación abre zonas de mutación ya que su música no se mueve en la lógica de la repetición-variación sino que introduce el *entre*, la noción de lo otro que no se relaciona ni con la repetición ni con la variación: el azar.

¹⁸¹ Cage, John. *Del lunes a un año*. Era. México, 1974; p. 70.

¹⁸² *Dos regímenes de locos*. Pre-textos. Valencia, 2007; p. 266.

“Nueva música: nueva actitud al escuchar. No un intento de comprender algo que se dice pues si algo se dijera se daría a los sonidos forma de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos.”¹⁸³

Música experimental, organización de los sonidos sin propósito, irrupción del azar como indeterminación, de ahí su carácter experimental y no aleatorio como el azar controlado de Boulez. Al respecto del sentido o propósito de la composición musical Cage señala:

“Uno es, por supuesto no ocuparse de propósitos, sino de sonidos. O quizás la respuesta deba darse en forma de paradoja: una falta de propósito intencionado o un juego sin propósito. El juego sin embargo, es una afirmación de vida – no un intento de extraer orden del caos ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola.”¹⁸⁴

La creación es anarquía lúdica. Para Cage componer es dar lugar a flujos sonoros sin intencionalidad, construir sonidos liberados de las intenciones, siendo esta una forma de desterritorialización de los sonidos. Ya que en la música no hay representación, no hay discurso, lenguaje o gramática musical, así tampoco hay proposiciones musicales. Lo que hay es un flujo sonoro, el sonido como unidad sensible: percepto. Dichos perceptos requieren de un oído abierto, es decir, un cambio o modificación de la escucha, paso de una escucha contemplativa atenta, a una escucha desintelectualizada, una escucha descentrada o como señala Carmen Pardo una escucha oblicua, abrir los oídos, ya que según Cage:

¹⁸³ Cage, John. *Silencio*; p. 10.

¹⁸⁴ *Ibíd*; p. 12, “música experimental”.

“En un oído abierto a todos los sonidos, ¡todo puede entrar musicalmente! No sólo las músicas que juzgamos hermosas, sino la música hecha por la vida misma. Gracias a la música la vida tendrá cada vez más sentido.”¹⁸⁵

Abrir los oídos a los sonidos, antes que a la lógica, antes que a los conceptos o ideas, oído abierto al mundo y a la vida, ya que tanto la música como la vida están liberadas de propósito u objeto: *non-sens*. No-música, destrucción de las estructuras para afirmar los vínculos entre arte y vida, los sonidos en tanto carecen de intención expresan la vida en su literalidad.¹⁸⁶ Sonido como flujo, como proceso que da lugar a individuaciones fluidas, en devenir, individuaciones nómadas.

Nuestro oído es asimétrico y la escucha es un afecto, es la sensación en donde se desterritorializan las intenciones. Para Cage existen dos formas diferentes de escuchar, la que emerge y la que provoca inmersión. La música que emerge es en la que se escucha todo, es la escucha descentrada u oblicua, mientras que la música cuyo efecto es la inmersión es donde cada quien oye lo suyo, es una forma de escucha intelectualizada o contemplativa. En este sentido, la forma en que se escucha influye en la manera en la que se hace música. La omni-atención, no contemplativa o descentramiento, supone una actividad de dispersión o disipación de la escucha, que Cage pone en juego en *Musicircus* (1968 en el campo urbano, Illinois y 1970 Halles de Baltand, Paris) en donde al mismo tiempo se ponen en marcha una serie de eventos, música, danza, teatro, etc. sin intención, ya que no hay una sincronización o

¹⁸⁵ Cage, John. *Para los pájaros*; p. 65.

¹⁸⁶ Ver. Cage, John. *De lunes a un año*; p. 129. Un ejemplo de este vínculo entre música y vida lo podemos encontrarlo en la película de Alan Corneau “Todas las mañanas del mundo” (Francia, 1991), en donde se expone no sólo el problema de la creación musical sino también, como la vida, la naturaleza se expresan musicalmente.

un acuerdo previo. Sólo se acuerda el lugar y la hora en que se llevarán a cabo la multiplicidad de acciones, creando una suerte de anarquía lúdica, una máquina de experimentación que al no tener intención se libera de la máquina de interpretación. En este sentido la operación de la máquina musical es descubrir cual es la situación, no manipular la situación. El *musicircus* es una exposición simultanea de obras distintas, multiplicidad de acontecimientos interpenetrantes sin centro de atención en un puro proceso sin intenciones, indeterminado.

IV

*“La verdadera disciplina no es aprender con el fin
de dejar de lado sino más bien con el fin de
dejarse de lado a uno mismo.”*

John Cage.

Dejar de lado los gustos, las intenciones, la memoria en un ejercicio de desautomatización de la percepción, devenir un experimentador. Escuchar es un afecto, una sensación a través de la cual se desmaterializan las intenciones, devenir-molécula, imperceptible, clandestino. Para Deleuze, como hemos apuntado, la música traza dos planos, el plano de contenido y el plano de expresión. El plano de contenido está atravesado por devenires-mujer, devenires-animal, devenires-niño y devenires-moleculares en donde lo imperceptible se hace audible como molécula sonora.¹⁸⁷ Así para Deleuze, el plano de consistencia sonora de la máquina musical es doble, crea dos bloques en una dimensión; por un lado el plano de expresión y por

¹⁸⁷ Cf. *Mil Mesetas*. “1730 Devenir-intenso, Devenir-animal, Devenir-imperceptible”; p. 253-254.

otro el plano de contenido. La expresión es la maquinación tanto de la voz como de los sonidos exprimidos, arrancados a los instrumentos musicales, por otra parte el contenido propiamente musical está en los devenires, que no imitan, ni reproducen. Proceso de doble captura cuyas mutaciones son efectos de desterritorialización: devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal, que en el caso de la música de Cage opera un devenir-molecular, devenir-grano de arena o gota de agua, molécula sonora, silencio o ruido. De esta manera, hay una máquina abstracta musical cuyo proceso de desterritorialización se expresa en máquinas concretas, siendo uno de sus productos el silencio.¹⁸⁸

Devenir-niño potencia del olvido que diluye la memoria, el gusto, las emociones; el olvido es la condición de la experimentación, el niño en sentido nietzscheano es la figura de la inocencia, el olvido, la afirmación en la risa, el juego y el devenir. Para Cage, en el mismo sentido, se trata de hacer del olvido una fuerza activa. Devenir-no-humano: nada-en-medio, hacer de cada sonido el centro del mundo. Los devenires tienen como meta demoler el Yo, proceso por el cual el pensamiento deviene vibración, silencio o ruido, destrucción del concepto y de la proposición. Demoler el Yo es demoler las emociones, la afectación interior de los gustos y la afectación exterior de la memoria, demoler el Yo significa fluir, devenir, proceso de no-obstrucción, nada-en-medio, nada entre los sonidos y nosotros, pero también despojarse de los deseos para “*dejar de ser sordo y ciego al mundo que nos rodea.*”¹⁸⁹

La música deja de ser entendida como un medio de comunicación de ideas o sentimientos, deja de ser un acto de creación, para ser ahora proceso de autoalteración

¹⁸⁸ Cf. Deleuze, Gilles. *Derrames*; p. 357.

¹⁸⁹ Cage, John. *De lunes a un año*; p. 180.

para devenir en y con el mundo. El carácter experimental de la música no se refiere sólo a la implementación de medios técnicos sino principalmente a que el músico, el compositor, no sabe que va a devenir en el proceso musical. La música como proceso es un acontecimiento, *event* en donde coexisten y se dan lugar el azar, la anarquía, la práctica y la multiplicidad. El azar como elemento indeterminado no se relaciona ni con la variación, ni con la repetición sino con lo otro, lo que adviene. El azar es lo virtual que irrumpe en el flujo musical, para Cage en cada instante se superponen capas de azar, siendo el azar no sólo una fuerza activa sino afirmativa, experimental justamente porque acontece sin intención.¹⁹⁰

Para Cage la música no expresa nada, no hay un contenido propiamente musical sólo en tanto que experimental, en tanto flujo acontecimental: devenir. Se trata pues, no de componer estructuras musicales sino de dar lugar a procesos sonoros: duración e intensidad, poniendo en relación la música con la anarquía, para generar una música indeterminada, sin palabras, sin notación, sin dirección: *non-sens*. La pregunta aquí sería cómo opera esta máquina musical indeterminada. La música experimental opera con el azar en donde la composición es indeterminada respecto a la interpretación. Una composición sin partitura, la distribución de fragmentos independientes para cada interprete y, por último, la interpretación que en sí misma es indeterminada.

La elaboración de la partitura es *a posteriori*, y sólo tiene la función de observación explicativa, instrucciones para operar la maquinaria, partiendo de la idea de que una hoja en blanco está llena de sonidos posibles. No se trata de marcar puntos sino de trazar líneas: líneas de fuga nómadas. La máquina musical Cage, es una caja de

¹⁹⁰ Ver. *Para los pájaros*.

música del acontecimiento, cuyo efecto produce un plano fijo sonoro, una continuidad de inmovilidad, dispositivo para percibir todo, escucha oblicua, según Deleuze:

*“ John Cage es sin duda el primero que ha desplegado lo más perfectamente posible ese plano fijo sonoro que afirma un proceso frente a toda estructura y génesis, un tiempo flotante frente al tiempo pulsado o el tempo, y en el que tanto el silencio, como el reposo sonoro señalan el estado absoluto del movimiento. ”*¹⁹¹

Música flotante, maquínica con velocidades y diferencias dinámicas, tiempo flotante que es el tiempo no-pulsado, indefinido en donde las velocidades se dividen en *déjà là* y un *pas-encore-là* simultáneos. Este tiempo no-pulsado o flotante es el tiempo de Aion el tiempo del Acontecimiento, que se diferencia del tiempo pulsado de la música formal, del tiempo pulsado de Cronos, tiempo territorializante. Aion es el tiempo incorpóreo, movimiento de desterritorialización con velocidades y lentitudes propias, con cadencias de movimiento y reposo, tiempo de los afectos y de las pasiones, de ahí su carácter intensivo, tiempo de los devenires, tiempo virtual del Acontecimiento.

En sentido musical los rasgos del tiempo no-pulsado son la desterritorialización, la emisión de partículas o moléculas sonoras y las *heccéités* las individuaciones en un devenir nómada. El tiempo no-pulsado traza un plano de consistencia, un continuum de intensidades en donde se conjugan flujos que dan lugar a agenciamientos con emisión de partículas que se relacionan entre si a su propia velocidad o a su propia lentitud.¹⁹²

¹⁹¹ *Mil mesetas*. “1730 Devenir-intenso, Devenir-animal, Devenir-imperceptible”; p. 270.

¹⁹² Cf. *Derrames*; p. 360.

El tiempo de Aion es un entre-tiempo que para Deleuze se da como “(...) *ilimitado devenir que se divide hasta el infinito en pasado y futuro esquivando siempre el presente.*”¹⁹³ Simultaneidad del devenir en donde no hay un antes ni un después así como tampoco una línea que separe el pasado del futuro, tiempo paradójico en donde se afirman los dos sentidos a la vez. Aion es el tiempo del devenir que tira siempre en dos sentidos, tiempo tensional de los acontecimientos. Así Aion es, por un lado el tiempo de los cuerpos o mejor dicho el tiempo que atraviesa, rompe, desgarrar los cuerpos como afectos y pasiones pero, a la vez, es el tiempo como instancia indivisible con efectos incorporales a la vez que efecto de las acciones y pasiones de los cuerpos. Aion conectado a la música de Cage es lo que acontece en un *Musicircus* en donde:

*“Se está entre uno y dos. No es posible elegir: todo sobreviene a la vez en el sentido de la simultaneidad temporal.”*¹⁹⁴

Entre-tiempo simultáneo, discontinuo con efectos de superficie, acontecimiento de una multiplicidad simultánea. En este sentido, para Cage no sólo se trata de destruir el gusto, la memoria, las emociones y los objetos sino la obra de arte. Dar lugar a un anti-arte quiere decir, dar lugar a Acontecimientos en donde se confundan el arte y la vida.

*“En un Musicircus se permite acercar entre sí todas las músicas que de costumbre se separan. Pero ya no se trata por así decirlo, de lo que se escuchará. Deja de haber un problema estético.”*¹⁹⁵

¹⁹³ Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*; p. 25.

¹⁹⁴ Cage, John. *Para los pájaros*; p. 248.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 52.

El problema es ahora vital, experimental y experiencial, dar lugar a lo que adviene, al azar, que es lo que da su carácter de indeterminación a “la obra”.¹⁹⁶ Otro ejemplo lo encontramos en las piezas silenciosas de Cage “4:33” y “0:00” en donde la música acontece como flujo de sonidos que advienen intempestivamente dentro de la sala.

*“Lo que importa es que en un proceso el momento mismo el sonido se transforme y sea restituido ;pero irreconocible! Renace. Se trata del renacimiento o de la reencarnación perpetua: de la vida. El tiempo esta en los sonidos, nace en cada sonido. Nace con cada sonido. Y eso no tiene fin.”*¹⁹⁷

El flujo sonoro es el flujo de la vida que discurre en un eterno retorno de la diferencia, en donde el azar actúa como potencia selectiva. Música ecológica, música para habitar el mundo de otras maneras, habitar el desierto, el océano, las montañas, habitar sin marcar, de manera nómada, hacer de la música una Máquina de Guerra, trazo de líneas de fuga en un espacio liso. La línea de Aion es la del instante que se divide al infinito en futuro-pasado, línea paradójica que se disloca, línea mutante. Si la música de Cage es una música indeterminada es porque justamente reconoce y expone al tiempo como dimensión esencial de la música: hacer audible el tiempo. La máquina musical como hemos señalado, tiene como meta captar las fuerzas sonoras: duración e intensidad, haciéndolas audibles como moléculas sonoras por cuyo efecto el pensamiento deviene vibración. La máquina musical es una máquina de tiempo, tiempo intensivo, en este sentido para Cage:

¹⁹⁶ Carmen Pardo en su excelente libro *La escucha oblicua*, marca una distinción entre Azar e indeterminación dentro de la obra de Cage señalando que Azar se refiere a la integración de elementos conocidos en el flujo sonoro, esto en el sentido que Boulez da a lo aleatorio que hemos tratado más arriba, mientras que indeterminación sería lo desconocido, lo que no es objeto, ni unidad lo que tampoco es una obra sino un Acontecimiento. Por nuestra parte siempre que hablamos de Azar dentro de la música de Cage nos referimos al carácter indeterminado del Acontecimiento sonoro.

¹⁹⁷ *Para los pájaros*; p. 168.

“Antes de hablar de un “juego del tiempo”, preferiría decir que lo importante es lo que adviene, y lo que adviene es el orden de la celebración no del juego.” En donde “No somos nosotros los que celebramos. El celebrante es eso que adviene.”¹⁹⁸

Lo que adviene es el Acontecimiento. Si Cage opone la idea de fiesta o celebración a la de juego es precisamente porque el juego está constituido por reglas siendo la tarea del artista la de transgredir las reglas, mientras que en la fiesta, la celebración es indeterminada oscilando entre la continuidad y la discontinuidad: Acontecimiento.

La línea de Aion es ilimitada como futuro-pasado pero limitada como instante. Así hay un presente del Aion, como instante que es el tiempo del músico, del bailarín, del pintor, del actor, efecto de superficie que se diferencia del presente denso y profundo de Cronos. Aion es el tiempo no-pulsado, el tiempo del Acontecimiento, expresión del tiempo puro, vacío “0:00”, sin sentido, devenir molecular, grano de tiempo: vibración e intensidad. En este sentido, para Delueze:

“Aion es la verdad eterna del tiempo: pura forma vacía del tiempo, que se ha liberado de su contenido corporal presente, y, con ello, ha desenrollado su círculo, se extiende en una recta, quizá tanto más peligrosa, más laberíntica, más tortuosa por esta razón.”¹⁹⁹

Tiempo vacío que se expresa en la pieza silenciosa de Cage “0:00”, tiempo cero, que acontece cuando no medimos o no advertimos el paso del tiempo. Tiempo no-pulsado, tiempo experiencial del devenir. La línea de Aion es la línea del instante atípico-paradójico: Acontecimiento como efecto de una serie de relaciones expresivas

¹⁹⁸ *Ibíd.*, 262.

¹⁹⁹ *Lógica del sentido*; p. 173.

que es el proceso de la vida. La expresión se funda en el Acontecimiento. Música y vida, liberación de los propósitos y las intensiones, *non-sens*.

“El acontecimiento es la identidad de la forma y del vacío. El acontecimiento no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto expresado o expresable, nunca presente, sino siempre ya pasado o aún por venir (...).”²⁰⁰

Lo que adviene es lo que para Cage pertenece al orden de la celebración, al azar y la indeterminación, flujo sonoro, efecto vibrátil del flujo de la vida. No obra, no objeto sonoro sino paisajes imaginarios, modificación de la experiencia perceptiva: percepción háptica, escucha descentrada u oblicua en donde sonido y escucha transcurren y se despliegan en el tiempo de la vida; música experimental como liberación de potencias y dimensiones rítmicas de un devenir no-humano: animal, imperceptible, clandestino. Un sonido y una escucha que transcurren en el tiempo de la vida, no-obstrucción sino interpenetración de la escucha y el sonido. El oído no sólo es asimétrico sino que esta hecho de virtualidades, acontecimientos y singularidades. La música es lo que emerge e invade, vibración que desarticula el cuerpo, lo disloca y diluye en la continuidad del flujo de la vida: viaje *in-situ*, devenir molécula sonora, paso de los paisajes sonoros a los paisajes imaginarios, de la máquina musical a la máquina cinematográfica.

“La vida es una. Sin principio, sin centro, sin final. El concepto: principio, centro y propósito vienen de un sentido de ser uno mismo que se separa de lo que considera es el resto de la vida. Pero esta actitud es insostenible salvo que insistamos en frenar la vida y llevarla a su fin.”²⁰¹

²⁰⁰ *Ibíd*; p.147.

²⁰¹ Cage, John. *Silencio*. “Conferencia sobre algo”; p. 134, hemos suprimido los espacios ocupados por el silencio en el escrito.

4. CUARTA VARIACIÓN: IMAGEN Y PENSAMIENTO

4.1. IMAGEN-MOVIMIENTO - IMAGEN-TIEMPO

I

*“La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica
fue inaugurada por Nietzsche y debe ser proseguida hoy
con la renovación de algunas otras artes, como el teatro y el cine.”*

Deleuze

Para Deleuze la filosofía es un modo peculiar de expresión: expresión de pensamiento a partir de la creación de conceptos; concepción que al mismo tiempo plantea la necesaria vinculación entre la filosofía y las artes, con lo cual se busca renovar los medios de expresión filosófica. Esta contaminación figurativa es la que da lugar a dos conceptos claves: imagen-movimiento e imagen-tiempo, desarrollados en los *Estudios sobre cine*, en donde Deleuze traza una serie de conexiones entre el pensamiento filosófico y lo que vendrá a ser el pensamiento cinematográfico, poniendo en relación y conectando los conceptos con las imágenes: filosofía del cine o pensamiento en imágenes en donde de lo que se trata, es de ver y de hacer ver cómo operan los conceptos de la filosofía con y en las imágenes cinematográficas, pero también ver como operan las imágenes cinematográficas como conceptos filosóficos; lo cual implica la creación de conceptos propiamente cinematográficos a través de los cuales, se pueda construir una filosofía, una estética del cine, ya que:

“El cine 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.”²⁰²

De esta manera, los *Estudios sobre cine* deleuzianos construyen una historia natural del cine que sirve como base para la creación de una estética del cine. Invención de conceptos que den cuenta de lo que constituye la especificidad del arte cinematográfico y de la imagen cinematográfica, sin recurrir a las categorías, ni a los discursos o teorías sobre las otras artes: literatura, teatro, pintura, fotografía, etc.; a partir de los cuales se había pensado el cine hasta entonces.

“La teoría del cine no trata sobre el cine sino sobre las conceptos del cine, que no son menos prácticos, efectivos o existenciales que el cine mismo.”²⁰³

Los *Estudios sobre cine* no son una historia del cine sino una historia de cómo el cine ha logrado su especificidad artística, sus propias formas de creación y sus propios recursos expresivos, que es a su vez, la historia de cómo se ha emancipado de las otras artes, para construir un discurso original que introduce nuevos elementos; montaje, imagen, sonido, efectos especiales, etc.; que a su vez requieren de una conceptualización propia, es decir, la creación de nuevas categorías: filosofía o estética del cine.

Como ya señalamos esta estética del cine tiene como base los conceptos de Imagen-movimiento e Imagen-tiempo. Imagen-movimiento no significa lo mismo que imagen en movimiento, para Deleuze Imagen-movimiento quiere decir imagen

²⁰² *La Imagen-tiempo*; p. 371.

²⁰³ *Ibid.*, p. 370.

cinematográfica entendida como corte ya en sí mismo móvil, un tipo de imagen a la cual le es intrínseco e inseparable el movimiento, lo cual la diferencia de la imagen fotográfica, que es un corte inmóvil al cual se le añadiría después el movimiento. Podríamos decir que la producción de la imagen cinematográfica pone en juego una técnica distinta de la que da origen a la imagen fotográfica haciéndola independiente de ella. Ya que la fotografía como el cinematógrafo, debido a las limitaciones propias de su técnica de producción, sólo podían dar luz a imágenes inmóviles, estáticas a las cuales posteriormente se les podía añadir el movimiento suponiendo que captaban y exponían un decurso temporal. Por su parte, lo que definirá en un primer momento a la imagen cinematográfica será precisamente que es ya movimiento.

“La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevado a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil.”²⁰⁴

Una de la especificidades de lo que será la imagen-cine es que, a diferencia de la toma fija del cinematógrafo y la cámara fotográfica, ésta surge siendo ya imagen-movimiento, lo que define al arte cinematográfico en un primer momento, es la invención del montaje, con lo cual no sólo se dota a la imagen de una dimensión espacial sino principalmente temporal. La imagen-movimiento se erige como un bloque de espacio-tiempo efecto de la conjunción del plano y el montaje. Así, para Deleuze, el cine no sólo es un dispositivo, una maquinaria de reproducción del movimiento sino también de extracción del movimiento de los vehículos o de los cuerpos que se proyectan como imágenes-movimiento.

²⁰⁴ *La Imagen-movimiento*; p. 16.

“Si aislamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo.”²⁰⁵

El encuadre o campo es todo lo que aparece en la imagen, todo lo que el ojo ve en la pantalla, el campo señala la dimensión espacial de encuadre, la disposición de los objetos, personajes, decorados, iluminación, etc. Mientras que el fuera de campo nos señala una dimensión temporal, la cara vuelta al todo, que da al montaje, en donde según el planteamiento de Aumont:

“El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento; lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente.”²⁰⁶

En el mismo sentido, para Deleuze, el espacio fuera de cuadro o campo (*décadrage*) o también llamado espacio *off*, remitirá a otra dimensión de la imagen, por un lado, a lo que de manera efectiva queda fuera de campo, lo que está atrás o en derredor en el plató o mejor en el *plateau*, pero al mismo tiempo a la virtualidad inscrita en la imagen, a lo que insiste o subsiste fuera del tiempo homogéneo, ya que la virtualidades son discontinuas y heterogéneas.

Este *plateau*, funciona trazando un plano de inmanencia, produciendo una imagen, un corte móvil, en el que se conjugan movimiento y duración. De esta manera, el trazo siempre se realiza desde una perspectiva temporal. La imagen como plano de inmanencia es un bloque de espacio-tiempo que opera en el cine de la misma manera que en que operan los conceptos en filosofía.

²⁰⁵ *La Imagen-tiempo*; p. 56.

²⁰⁶ Aumont, Jacques. *El ojo interminable*. Paidós. Barcelona, 2000; p. 25.

“(...) del plano de inmanencia o plano materia podemos decir que es: conjunto de imágenes-movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio-tiempo.”²⁰⁷

Pero también el plano de inmanencia es la disposición maquinística de las imágenes-movimiento, disposición maquinística de líneas o figuras de luz que configuran series (secuencias) de espacio-tiempo: montaje.

II

“El arte cinematográfico solo puede existir mediante una traición bien organizada de la realidad.”

François Truffaut.

De los primeros filmes realizados por los hermanos Lumière a *“El hombre de la cámara”* de Vertov (URSS, 1929), aunque ambos tienen como propósito documentar o dar testimonio de la “realidad”, principio de lo que con el tiempo dará lugar al género documental, sin embargo entre una y otra forma de filme, no sólo surge la posibilidad de poder elegir el plano de la toma, pensando en que en las tomas de los hermanos Lumière tenemos sólo una cámara fija, sino también que el *“El hombre de la cámara”* se ha implementado el montaje. El montaje marcará así el paso de la imagen en movimiento de la toma fija a la imagen-movimiento. En este sentido señala Godard que: *“(...) el cinematógrafo nunca quizo elaborar / un acontecimiento/ sino en principio una visión/(...)”²⁰⁸*

²⁰⁷ *la Imagen-movimiento*; p. 94.

²⁰⁸ Godard, J.L. *Historia(s) del cine*. Caja negra. Buenos Aires, 2007; p.76.

Visión que se presenta como apertura de una ventana al mundo a través de la cual se puede observar la realidad. Concepción dentro de la cual, la cámara cinematográfica es utilizada como un medio de captación de lo real, aparato perfeccionado respecto a la fotografía, ya que la cámara cinematográfica agrega un plus a la imagen: el movimiento. Esta concepción, que es una concepción realista del cine, es puesta en cuestión con la invención del montaje, que posibilitará la irrupción de la potencia de lo falso en la imagen, mostrando que el movimiento de la imagen cinematográfica, es decir, la imagen-movimiento es un falso movimiento, diferencia entre lo que sería nuestra percepción natural del movimiento y la producción de movimiento operado por la cámara (percepción cinematográfica). Idea que Walter Benjamin desarrolla en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, texto en donde señala la diferencia entre lo que es visto por el ojo y lo que es captado por la cámara, surgiendo otras formas de ver, otras formas de percibir que son posibilitadas, en un primer momento por la cámara fotográfica y, posteriormente, con la cámara cinematográfica, pero también señala que con el surgimiento de la imagen cinematográfica o imagen-movimiento lo que acontece es una modificación de la percepción, a la cual prosiguió un proceso de acostumbramiento de la sensibilidad ante el flujo de imágenes.²⁰⁹

Volviendo al montaje, para Deleuze se trata de una composición de imágenes-movimiento organizadas en un guión técnico:

*“El guión técnico es la determinación del plano, y el plano la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto.”*²¹⁰

²⁰⁹ Cf. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca. México, 2003. Benjamin apuntará que gracias a esta modificación de la percepción se descubre el inconsciente óptico, efecto del montaje y del schok que un primer momento produce el flujo y la proyección de las imágenes cinematográficas.

²¹⁰ *La Imagen-movimiento*; p. 36.

Que es a lo que Noël Burch llama *découpage*, planificación, proceso que “*consiste en descomponer una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa antes del rodaje.*”²¹¹ Para Burch el *Découpage* es lo que da autonomía formal al cine y está constituido por un *découpage* espacial y un *découpage* temporal. Dicho proceso comprende al filme como una sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio, en este mismo sentido para Deleuze:

*“El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta por cuanto se la infiere de la imágenes-movimiento y sus relaciones.”*²¹²

El montaje como procedimiento es un movimiento que implica, por un lado, la relación entre partes y, por el otro la afección del todo. El todo es lo que cambia, lo abierto, la duración; el montaje como movimiento de la imagen es la expresión del cambio de articulación en la duración. Si el asunto del montaje es la mostración de una idea, es porque en él se expresa la duración como tiempo efectivo, logrando una imagen indirecta del tiempo: imagen-movimiento,²¹³ como señala Rancière:

*“La imagen-movimiento sería la imagen organizada según la lógica del esquema sensoriomotor, una imagen concebida como elemento de un encadenamiento natural con otras imágenes en una lógica de conjunto análogo a la del encadenamiento intencional de percepciones y acciones.”*²¹⁴

²¹¹ Burch, Noël. *Praxis del cine*. Fundamentos. Madrid, 1972; p.13.

²¹² *La Imagen-movimiento*; p. 51.

²¹³ Deleuze distinguirá entre cuatro tipos de montaje: Orgánico, que es un montaje activo, empirista propio del cine norteamericano cuyo ejemplo será el cine de Griffith. Dialéctico, tipo de montaje orgánico-material propio del cine soviético. Cuantitativo o psíquico que plantea una ruptura con el montaje orgánico y que será empleado en el cine francés. Intensivo o espiritual que es el implementado por el expresionismo alemán, como expresión de una vida no orgánica y no patológica. ver, *La imagen-movimiento*. No abundamos en dichas distinciones por no considerarlas parte fundamental del este trabajo.

²¹⁴ Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Paidós. Barcelona, 2005; p. 130

Con el montaje, lo que se introduce en el cine es un falso movimiento, que es lo que diferencia y modifica la percepción natural por una percepción cinematográfica. Sin embargo, en un primer momento la Imagen-movimiento esta organizada o mejor dicho montada, de acuerdo a la lógica del esquema sensoriomotor que se corresponde con la lógica de la estructura narrativa, a la lógica de la temporalidad cronológica o tiempo que transcurre, por lo que sólo alcanza a mostrar una imagen indirecta del tiempo (tiempo supeditado al movimiento). Esto, a su vez responde a la censura cinematográfica que subsiste en el cine clásico, de proteger al espectador de lo que no quiere ver o de aquello que afecta o violenta su confort físico o psíquico con lo que se cancela y excluye el carácter experimental del cine.

Por su parte, para Deleuze: *“La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa captada en el movimiento como función continua. La imagen-movimiento es la modulación del objeto mismo.”*²¹⁵No es una representación del objeto,. La imagen-movimiento plantea una relación de analogía con el objeto, pero no entendida en términos de semejanza o copia, sino precisamente como modulación o variación;²¹⁶el montaje efectúa un trabajo de modulación de los planos en los cuales introduce un ritmo a partir del cual se encadenan las secuencias. Dicha modulación opera como variación, como transformación, devenir del objeto a las imágenes: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción.

²¹⁵ *La imagen-movimiento*; p. 46.

²¹⁶ El concepto de modulación lo retoma Deleuze de Simondon, para quien, la modulación es una forma de sinergia, de influencia mutua entre dos energías, movimiento de moldeado perpetuo y continuo y variable, por su parte, la modulación deleuziana será una forma del devenir, un proceso de doble captura. Simondon, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Aubier. Paris, 2007.

III

*“El cine implica una subversión total de los valores,
un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva,
de la lógica.”*

Artaud.

La primera forma de la imagen-cine es un agenciamiento maquínico de las imágenes-movimiento. Dicho agenciamiento supone una triple identidad entre la imagen, el movimiento y la materia, identidad en donde se exponen las cualidades de ésta primera forma de la imagen-cine: materia y dinamismo. Pero también las dos formas del movimiento, el movimiento extensivo, el movimiento en y sobre el espacio, que traza partes del espacio; y el movimiento intensivo, el movimiento de los cuerpos, los grados, los afectos y las fuerzas.

La Imagen-movimiento traza un plano de inmanencia en donde se expresan una serie de igualdades materia/luz (imagen-movimiento-materia-luz). El plano de inmanencia es un bloque de espacio-tiempo del cual surgen dos formas de la Imagen-movimiento: imagen-movimiento como movilidad pura, la movilidad del movimiento y la imagen-luz, la modulación pura. Estas dan origen a las dos figuras de la Imagen-movimiento: la cinecronía y la cromocromía.

La cinecronía es la primera figura del tiempo, compuesta por imágenes-movimiento en extensión, siendo a la vez la primera figura de la imagen indirecta del tiempo, en donde el tiempo es el resultado de la Imagen-movimiento con dos aspectos; el tiempo como intervalo de movimiento presente, intervalo como punto o fragmento de tiempo

y un tiempo cine, el tiempo como todo, como inmensidad pasado-futuro. Por su parte la cinecronia, que es la segunda figura de la imagen indirecta del tiempo, esta compuesta de imágenes-luz, que son imágenes-modulación; imágenes-movimiento intensivo. La cromocromia se refiere a los grados de luz, a los colores que forman la imagen. El plano de la imágenes-movimiento y de las imágenes-luz es un centro de indeterminación con tres aspectos: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección.²¹⁷

Las dos figuras de la imagen-movimiento, son una materia flujo que se despliega trazando un plano de inmanencia, estas imágenes se desarrollaran en el cine clásico en sus tres aspectos: Imagen-percepción, imagen-afección o imagen-acción. Modulaciones de la imagen-movimiento producidas por la implementación de ciertos tipos de planos, de esta manera la imagen-percepción es efecto del plano de conjunto; la imagen-afección del primer plano y la imagen-acción se logra con la utilización del plano medio. La imagen-percepción, aparece así como una imagen semisubjetiva, plano de conjunto que supone una toma semisubjetiva indirecta libre: “(...) *que sería una suerte de reflexión de la imagen en una conciencia de sí-cámara.*”²¹⁸ Ejemplificada en el cine-ojo de Vertov, dentro del cual la cámara opera como una prótesis de la mirada por medio de la cual se registra, se capta el mundo.

Por su parte, la imagen-afección, imagen en primer plano, se enfoca en el rostro como lugar de expresión de la potencia, como lugar en donde se sitúan y se manifiestan los afectos, como intensidad y cualidad: rostridad.

²¹⁷ Para mayor detalle sobre las dos figuras de la imagen tiempo remitimos a : www.webdeleuze.com, en donde se encuentran una serie de cursos que dicto Deleuze sobre el cine.

²¹⁸ *La Imagen-movimiento*, p.116

Rostridad, es un concepto que Deleuze desarrolla, junto a Guattari, en *Mil mesetas*, concepto que expone al rostro como un sistema pared blanca-agujero negro. El rostro como máquina abstracta de rostrificación, es decir, máquina de significación y subjetivación, que en el cine se expresa en el primer plano.

*“El primer plano cinematográfico trata, fundamentalmente, el rostro como paisaje, así se define, agujero negro y pared blanca, pantalla y cámara.”*²¹⁹

La pared blanca es una pantalla, mientras que el agujero negro es lo que capta y no deja salir, así de lo que se trata es de romper con la máquina abstracta de rostrificación, limar el muro, fisurarlo, haciendo pasar una línea de fuga, una línea de luz que salga del agujero negro.

*“En el cine el primer plano de un rostro oscila entre dos polos: hacer que el rostro refleje la luz o, al contrario, marcar las sombras hasta hundirlo (...).”*²²⁰

La ruptura de la máquina abstracta de rostrificación es el paso a la Máquina de Guerra, paso del cine del rostro al cine de los cuerpos.

*“Un rasgo de rostreidad no es menos un primer plano completo que un rostro entero. Es solamente otro punto del rostro, y un rasgo expresa tanta intensidad como el rostro entero expresa cualidad.”*²²¹

Para Deleuze, en la imagen-afección se expone dos aspectos del rostro; el rostro-rasgo y el rostro-contorno. El rostro-rasgo es el polo potencial intensivo, el rostro que siente-desea, que ama u odia en una serie intensiva. Por su parte, el rostro-contorno es

²¹⁹ *Mil mesetas*, “Año cero rostridad”; p. 179.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 174.

²²¹ *Ibíd.*, p. 143.

el polo cualitativo, el rostro que admira-refleja, que piensa y reflexiona, serie reflexiva en donde el rostro refleja y es reflejado por la luz. De esta manera, la imagen-afección:

“(...) es la cualidad-potencia expresada por un rostro a un primer plano, o cualidad-potencia expuesta o exhibida en un espacio cualquiera.”²²²

Con la imagen-afección acontece una desterritorialización de la imagen-cine, que los afectos son abstraídos del espacio-tiempo, del estado de las cosas. Cine del rostro, en donde la rostredad niega la corporalidad al considerarla menos expresiva, menos intensa y menos reflexiva, privilegio del gesto del rostro sobre el gesto del cuerpo. En este sentido, la imagen-afección es idealista y se opone a la imagen-acción que es realista.

“Así es la imagen-afección: su límite es el afecto simple del miedo, y el borramiento de los rostros en la nada. Pero su sustancia es el afecto compuesto del deseo y del asombro, que le da vida, y el deseo de los rostros hacia lo abierto, hacia lo vivo.”²²³

La imagen-afección, aparece como una imagen fragmentaria, recorte de un estado de cosas que rompe con la lógica de la representación, del realismo que es constitutivo de la imagen-acción. La imagen-afección es una imagen desterritorializada porque se sitúa, se inserta en un espacio cualquiera del cual es un fragmento, mientras que la

²²² Deleuze, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Cactus. Buenos Aires, 2009.

²²³ *Ibíd.*, p.150. Un ejemplo filmico de lo anterior podemos encontrarlo en “Las alas del deseo” de Win Wenders (Alemania/Francia, 1987). Por su parte, para Bergson la materia es un conjunto de imágenes, cuya existencia se sitúa en la cosa (realismo) y la representación de la cosa (idealismo), de esta manera podemos decir que toda imagen posee este carácter doble; en este sentido define la afección como “(...) lo que en nuestro cuerpo mezclamos con la imagen de los cuerpos exteriores; lo que es necesario extraer en primer lugar de la percepción para encontrar la pureza de la imagen.” *Materia y Memoria*; p. 71. Mientras que la sensación es la impureza que se mezcla con la afección.

imagen-acción presenta o actualiza un estado de cosas. De esta manera, la imagen-acción opera bajo la lógica de la representación, que es la lógica del esquema sensoriomotor y que a su vez es la lógica de la temporalidad cronológica que conforma la estructura narrativa.

El sentido de la imagen-acción descansa en la construcción de un relato, ya sea como gran forma (Historia) o como pequeña forma (historia). La gran forma, en términos nietzscheanos se refiere a la Historia monumental, que se ocupa de los grandes relatos, donde el pasado es mostrado revestido con un velo de idealidad, cuyo ejemplo cinematográfico se encarna en la obra de Griffith. Mientras que la pequeña forma, aparecerá como remedio contra la enfermedad histórica, como fuerza plástica, cuya forma es lo ahistórico, que es el arte y la fuerza de olvidar, arte monológico; pero también lo suprahistórico entendido como poder de desviar la mirada de lo que deviene hacia lo eterno e idéntico.²²⁴ La imagen-acción como pequeña forma, es una conjunción de lo ahistórico con lo suprahistórico, operación de una fuerza plástica cuyo efecto es la creación de bloques de espacio-tiempo ritmados en un montaje; en este sentido podemos decir, que la pequeña forma de la imagen-acción tendrá que esperar a la *Nouvelle vague* para alcanzar su máxima expresión en “Historia(s) del cine” de Godard, planteada por el mismo autor como:

*“(...) la invención de un pensamiento absolutamente original de la Historia; una historia mental, que recrea, reescribe, reinventa y por último reemplaza virtualmente a la Historia en sí: una utopía puramente intelectual.”*²²⁵

²²⁴ Cf. Nietzsche. *Sobre la utilidad y prejuicio de la historia para la vida*.

²²⁵ Godard, J.L. *Historia(s) del cine*. Caja Negra. Buenos Aires, 2007; p. 140. Godard realiza entre 1988 y 1998 el proyecto cinematográfico de “Histoire(s) du cinéma”, dividido en ocho capítulos y con una duración de 268 min. “Histoire(s) du cinéma”, no sólo es una reflexión sobre la historia del cine, sino a la vez una reflexión sobre la Historia y su relación con el cine. Puesta en serie de las imágenes

La imagen-acción que opera dentro de la lógica del esquema sensoriomotor y de la temporalidad cronológica, logra exponer sólo una imagen indirecta del tiempo. Dentro de esta topología de las imágenes-cine, Deleuze sitúa entre la imagen-afección y la imagen-acción, una tercera imagen en donde por primera vez aparece una imagen-tiempo: la imagen-pulsión, imagen naturalista que remite a mundos originarios, en la cual el tiempo es comprendido y expuesto como destino de la pulsión y como devenir del objeto de la pulsión.

“Una pulsión no es un afecto, porque es una impresión en el sentido más fuerte, y no una expresión; pero tampoco se confunde con los sentimientos o las emociones que regulan o desarreglan un comportamiento.”²²⁶

La imagen-pulsión muestra el puro devenir de las fuerzas, su acción sobre los cuerpos, que irrumpe sobre un estado de cosas, al cual fractura señalando la existencia de mundos paralelos, de otras dimensiones simultáneas: las virtualidades del estado de cosas, cuyo ejemplo cinematográfico encontramos en la obra de Buñuel, “El ángel exterminador” (México, 1962), en donde construye una imagen-tiempo pensada desde un tiempo originario, el tiempo de la repetición o eterno retorno, como instante que insiste y repercute sobre sí mismo creando un relieve del tiempo.

“Es que el cine mas directamente aún que la pintura, da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo; expresa al tiempo mismo como perspectiva o relieve.”²²⁷

que producidas en el devenir cinematográfico, con las imágenes invisibles aún por crear. Palimpsesto visual en donde se conectan, las imágenes, los textos y el sonido.

²²⁶ *La Imagen-movimiento*; p. 185.

²²⁷ *La Imagen-movimiento*; p. 43.

Si el tiempo de la toma de vistas de la cámara fija era un tiempo concreto, el tiempo del montaje que da lugar a la imagen-movimiento multiplica las perspectivas del tiempo a: lo abstracto, lo intelectual, lo imaginario, lo onírico, lo alucinatorio y lo espectacular que en un primer momento serán experimentados con la implementación del falso *raccord* y del *flash back*, recursos gracias a los cuales se introducen perspectivas, relieves y discontinuidades de tiempo, de los que surgirá la Imagen-tiempo.

IV

“Toda imagen es interior a ciertas imágenes y exterior a otras; pero del conjunto uno no puede decir que nos sea interior ni que nos sea exterior; puesto que la interioridad y la exterioridad no son más que relaciones entre imágenes.”

Bergson.

Cuando Bergson habla de la imagen cinematográfica, ésta ya es pensada como Imagen-movimiento, Deleuze introduce un matiz diferencial que consiste en señalar que la imagen cinematográfica no es lo mismo que la Imagen-movimiento sino más bien un paso previo a ésta, y gracias al cual la Imagen-movimiento puede erigirse propiamente como imagen-cine o Imagen-tiempo. Por otra parte, es Bergson el que introduce la idea de que el automovimiento del concepto es lo que marcará el estilo en filosofía, de la misma manera que el cine introduce el automovimiento en la imagen. En este sentido la pregunta de Deleuze será “¿En qué condiciones puede haber un automovimiento o una auto-temporalización de la imagen?”²²⁸ El automovimiento de

²²⁸ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*; p. 195.

la imagen, se realiza con la Imagen-movimiento, que adopta la forma de la estructura narrativa que corresponde al esquema sensoriomotor, creando una imagen en la cual el personaje percibe (imagen-percepción), padece (imagen-afección) o reacciona (imagen-acción) en una circunstancia, que aparece como imagen indirecta del tiempo, se trata entonces de pensar que:

“(...) las imágenes cinematográficas tienen figuras que les son propias y que corresponden a sus propios medios (...).”²²⁹

Pensar la especificidad de la imagen-cine, supone pensar qué es lo que constituye la forma de figuración propia del cine, ya no parasitada o pensada a partir de su relación con las demás artes o con las categorías para pensar a las otras artes; pensar cuales son los medios de expresión propios al cine. En este sentido, la Imagen-tiempo, como autotemporalización de la imagen, que supone la expresión de la captación de la relación entre tiempos, la mezcla del pasado y el futuro en el presente sería una expresión de una cualidad propia del cine, expresar relaciones o conexiones de tiempo: entre-tiempo.

La especificidad de la imagen-cine se da como creación de formas de tiempo, creación no sólo de sentidos nuevos del tiempo, sino a su vez de otras experiencias del tiempo, ya que en la autotemporalización de la imagen se da una ruptura con la temporalidad cronológica. La imagen-cine se constituye como un ensamble de relaciones de tiempo, a través de la cuales de lo que se trata es de hacer sensible el tiempo, revelar una imagen del tiempo.

²²⁹ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*; p. 258.

Este paso de la Imagen-movimiento a la Imagen-tiempo, comienza con el Neorrealismo italiano, en donde según Deleuze, acontece una crisis de la imagen-acción, poniéndose en cuestión el esquema sensoriomotor, relacionado a la imagen indirecta del tiempo, para pasar a la creación de imágenes ópticas y sonoras puras, composición de opsignos y sonsignos que se conectan, se ensamblan directamente con el tiempo, creando una Imagen-tiempo.²³⁰

Lo que ocurre es una inversión, gracias a la cual el tiempo deja de ser la medida del movimiento, transformándolo en una perspectiva del tiempo. La Imagen-movimiento desaparece y queda como primera dimensión de una imagen que se potencia en tiempo. La Imagen-tiempo no sólo pone en cuestión y en crisis a la imagen-acción y al esquema sensoriomotor sino también al mundo de los tópicos a los cuales busca vencer.

“Para vencer no basta ciertamente con parodiar el tópico con hacerle agujeros y vaciarlo. No basta con perturbar los nexos sensoriomotores. Hay que <<unir>> a la imagen óptica-sonora fuerzas que no son las de una conciencia simplemente intelectual, ni siquiera social, sino las de una profunda ilusión vital.”²³¹

La imagen-cine, no sólo deja de ser imagen-acción con la cual rompe, sino que ahora es una imagen óptica-sonora y táctil pura, que abre, explora y expresa relaciones de fuerzas dejando atrás el mundo de los tópicos. Esta nueva imagen, gracias a sus opsignos y a sus sonsignos²³² hace sensible al tiempo y al pensamiento haciéndolos

²³⁰ Ver *La Imagen-tiempo*; p.38.

²³¹ *La Imagen-tiempo*; p. 37.

²³² Los conceptos de opsignos y sonsignos, los retoma Deleuze de Pierce, los opsignos son los signos visuales, la imagen-óptica pura y los sonsignos la imagen-sonora pura, el ensamble y la tensión entre ambas imágenes dará lugar a la Imagen-tiempo o imagen-cine.

visibles y audibles. Si bien la primera potencia de la imagen será la Imagen-movimiento; la segunda será la Imagen-tiempo como analítica de la imagen. La lectura de la imagen en su literalidad, puesta en escena, expresión del tiempo y del pensamiento, para llegar a constituir la tercera potencia de la imagen, la imagen-pensamiento. Deleuze elabora una tipología de estas nuevas imágenes en la cual la imagen-tiempo corresponde a cronosignos, la imagen-legible a lectosignos (expresión) y la imagen-pensante a noosignos, distinción que abordaremos mas adelante, regresando a la imagen-movimiento, Deleuze apunta que:

“La imagen-movimiento puede ser perfecta, pero sigue siendo amorfa, indiferente y estática sino está penetrada por las inyecciones de tiempo que meten en ella el montaje y alteran el movimiento.”²³³

La imagen-movimiento traza un plano y produce un intervalo cuyos dos extremos están constituidos por la imagen-percepción y la imagen-acción, mientras que la imagen-afección es el intervalo mismo; si la percepción esta constituida por la imagen, la imagen-percepción es la relación del movimiento con el intervalo de movimiento.

Para Vertov, que es el que crea y experimenta con un cine del intervalo, desarrollando toda una teoría del mismo, existen tres tipos de intervalos: uno espacial, que corresponde a la distancia entre dos puntos; otro temporal que corresponde a la duración entre dos instantes, mas un intervalo musical que opera como relación entre dos tonos, a partir de lo cual según Aumont:

²³³ Ibid., p. 65.

“Vertov propone un cine de los <<intervalos>>basado no ya en el movimiento por el espacio (extensivo) sino en la cualidad pura del movimiento (intensivo).”²³⁴

Es decir, el tiempo, el intervalo toma al tiempo como material plástico, formal; si la imagen-afección es un intervalo temporal es porque el tiempo :

“Es la forma bajo la cual nos afectamos a nosotros mismos, es la forma de la auto-afección. El tiempo es la afección de sí por sí.”²³⁵

En la imagen-cine se hacen visibles las relaciones de tiempo, la simultaneidad, la continuidad, la discontinuidad, la actualidad y la virtualidad.

El paso de la Imagen-movimiento a la Imagen-tiempo es el paso del cine clásico al cine moderno, el cual experimentará y construirá una nueva serie de relaciones temporales, introduciendo movimientos aberrantes y falsos *raccords*. Así, sí el cine clásico emplea los *raccords* como elemento de continuidad entre planos según la estructura del esquema sensoriomotor, el cine moderno con los falsos *raccords* y los movimientos aberrantes, proyecta una imagen directa del tiempo, de la discontinuidad y el carácter más bien aleatorio de la imagen.

“La imagen-tiempo directa es el fantasma que siempre acosó al cine. Pero se necesitaba el cine moderno para dar cuerpo a ese fantasma. Esta imagen es virtual opuestamente a la actualidad de la imagen-movimiento.”²³⁶

²³⁴ Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Paidós. Barcelona, 2004.

²³⁵ Deleuze, Gilles. *Kant y el tiempo*. Cactus. Buenos Aires, 2008; p. 45.

²³⁶ *La imagen-tiempo*; p. 64.

El que la Imagen-tiempo sea virtual mientras que la imagen-movimiento es actual no significa que una posea más realidad que la otra. Ambas son formas de lo real, mejor dicho, crean y expresan formas de lo real. La Imagen-movimiento expone la pulsión, lo actual, mientras que la Imagen-tiempo expresa lo virtual, los afectos. Si el falso *raccord* y los movimientos aberrantes son formas de la Imagen-tiempo es porque crean opsignos y sonsignos, que son ya en sí mismo presentaciones directas de tiempo. El falso *raccord* es una relación, no una localización, ni una situación en la cual se precipitan los personajes; la imagen deja de referirse a un espacio y a un movimiento dentro de un espacio, para constituirse por una topología y un tiempo: creación de bloques espacio-tiempo rítmicos.

V

*“Un œuvre est toujours la création d’espace-temps nouveaux.
Il ne s’agit pas de raconter une histoire dans un espace et un temps
déterminés, il faut que les rythmes, les lumières, les espaces-temps
deviennent eux mêmes les vrais personnages.”*

Deleuze.

Con la crisis de la imagen-acción dada con el surgimiento del cine moderno, no sólo se rompe con el esquema sensoriomotor, es decir con los hábitos perceptivos, sino a la vez se pone en cuestión la estructura narrativa clásica, proveniente de la literatura, la cual había estado parasitada en la imagen cinematográfica. La Imagen-movimiento se construye sobre la estructura narrativa, creación de situaciones que discurren en una temporalidad cronológica lineal. Mientras que, por su parte, la Imagen-tiempo es

propriadamente disnarrativa, crea narraciones falsificantes crónicas junto con descripciones ópticas y sonoras puras; desarrollando la potencia de lo falso a través de conexiones temporales, múltiples, en devenir; potencias que pasan de una a otra que se intercambian y se entrecruzan en un tiempo crónico: tiempo de Aion, como tiempo intensivo, que insiste y persiste en el instante. En este sentido podemos decir que la Imagen-movimiento es la imagen de Cronos, mientras que la Imagen-tiempo es la imagen de Aion ya que:

“Cronos es el presente que sólo existe, y que hace del pasado, y del futuro sus dimensiones dirigidas, de modo que va siempre del pasado al futuro, pero a medida que los presentes se suceden en los mundos o en los sistemas parciales. Aion es el pasado-futuro en una subdivisión infinita del momento abstracto, que se descompone sin cesar en los dos sentidos, esquivando siempre cualquier presente.”²³⁷

Cronos es el tiempo del presente, tiempo de las mezclas, de las incorporaciones, el tiempo en los cuerpos, que es el tiempo del estado de cosas. Mientras que Aion como pasado-futuro, es el devenir loco que esquivo el presente, tiempo que insiste y subsiste sin pasar, el tiempo de los acontecimientos, que se encuentra poblado de afectos. El tiempo de Aion como pasado-futuro es ilimitado, pero a su vez es finito como instante, es el efecto de superficie: expresión. Efectos incorpóricas, cuerpo sin órganos, el tiempo intensivo de las fuerzas y los devenires.

Si el cine moderno construye una imagen directa del tiempo es porque en ella se expresa el tiempo de Aion; la Imagen-tiempo o imagen-cine se proyecta como un arte de la superficie, una perversión del tiempo cronológico, que supone una ruptura, una

²³⁷ Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido*; p. 94-95.

dislocación de la estructura de la narración, que corresponde al esquema sensoriomotor. En este sentido, Deleuze opone el relato a la narración, entendido éste como relación entre, por un lado, una imagen objetiva, lo que ve la cámara, y por otro una imagen subjetiva: lo que ve el personaje.

“Podemos considerar entonces que el relato es el desarrollo de los dos tipos de imágenes, objetivas y subjetivas, su compleja relación, que puede llegar incluso al antagonismo pero que debe revelarse en una identidad del tipo yo=yo: identidad del personaje visto y que ve, pero también identidad del cineasta-cámara, que ve al personaje y lo que el personaje ve.”²³⁸

El relato, contrario a la narración, forma una imagen-legible en el sentido del diagrama no del lenguaje, cuyo rol es precisamente suprimir la narración, la figuración y la representación para devenir pura expresión: cronosignos, lectosignos y noosignos, que operan como elementos a montar en el discurso: filme.

Que el cine moderno rompa con la narración significa, comprender que la tarea del cine o lo propiamente cinematográfico no es contar una historia como la literatura, que la imagen-cine tampoco tiene que mostrar encadenamientos de situaciones por las cuales pasan unos personajes como es el caso del teatro, el cine no tiene que contar una historia; tiene que producir imágenes en las cuales se expresen los flujos de la vida y los flujos del pensamiento. El cine moderno hace estallar el esquema sensoriomotor, mostrando situaciones ópticas y sonoras puras que sustituyen a los personajes, provocando en el espectador efectos de shock, que operan como desautomatizaciones de la percepción. Dicho efecto shock es algo que ya Walter Benjamin advertía respecto a la imagen-cine, la posibilidad que existe en ella de

²³⁸ *La Imagen-tiempo*; p. 199.

producir modificaciones en la percepción; ya que con la imagen-cine se agrega otra cualidad a la imagen, mutación de la imagen que ya no sólo es audio-visual sino también táctil; que es precisamente con lo que experimentará el cine moderno en la construcción de imágenes ópticas y sonoras puras para lograr dicha cualidad táctil de la imagen o mostrar la tactilidad de la imagen.

“Si el movimiento se regula mediante un esquema sensoriomotor (si presenta a un personaje que reacciona ante una situación) entonces tendremos una historia. Al contrario, si el esquema sensoriomotor se desploma en provecho de movimientos no orientados, discordantes, entonces tendremos formas diferentes, devenires más que historias...”²³⁹

Lo que hace el cine moderno desde el surrealismo, la *Nouvelle vague* hasta la obra de Cronenberg, Lynch o Gillian es mostrar devenires, cuerpos atravesados por fuerzas, que devienen otros, crean imágenes-tiempo, en las cuales el tiempo aparece como acto, como afección, como intensidad en los cuerpos. De esta manera la imagen que construye el cine moderno es un ensamble de relaciones de tiempo, en donde el presente discurre pero como multiplicidad fragmentaria: rizoma. Donde las relaciones de tiempo ya no tienen que ver con la percepción ordinaria sino con la autotemporalización y el automovimiento de la imágenes, que hacen sensible y visibles las relaciones de tiempo que son irreductibles al presente.²⁴⁰

“Este presente de Aion, que representa el instante, no es en absoluto como el presente vasto y profundo de Cronos: es el presente sin espesor, el presente de actor, del bailarín, del mimo, puro <<momento>> perverso.”²⁴¹

²³⁹ *Conversaciones*; p. 98.

²⁴⁰ Cf. *Deux régimes du fous*; p. 270.

²⁴¹ *Lógica del sentido*; p. 175.

Perversión del tiempo como arte de superficie. El cine moderno, como arte de superficie, será así un cine de la piel, un cine del cuerpo, expresión de las potencias del tiempo y de las potencias de lo falso. Paso del cine narrativo, al cine de videncia.

4.2 CRISTALES DE TIEMPO: LO ACTUAL Y LO VIRTUAL.

I

“El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu esta cansado del juego de las representaciones.”

Artaud.

El cine moderno pone en operación los falsos *raccords* y los movimientos aberrantes dando lugar a una nueva forma de la imagen en la cual se expresan las potencialidades propias del arte cinematográfico; potencias de lo falso en imágenes directas del tiempo: imagen-virtual. De esta manera, la Imagen-tiempo construye situaciones ópticas y sonoras puras que, como hemos señalado, supone la ruptura con la estructura narrativa de la Imagen-movimiento y de la temporalidad cronológica. La Imagen-tiempo da lugar a nuevas formas de coexistencia, de serialización y de transformaciones del tiempo y en el tiempo. Nueva experiencia del tiempo: entre-tiempo y devenir.

Así, teníamos que la Imagen-movimiento era la descripción de un estado de cosas, a partir de una narración, cuya secuencia temporal es cronológica, de allí su carácter actual. Por su parte, la Imagen-tiempo es una imagen virtual-actual, que opera creando intercesores, potencias de lo falso gracias a las cuales nos situamos *entre* lo actual y lo virtual. El carácter virtual de la Imagen-tiempo, está en la creación de espacios-tiempo inconexos pero con infinitas posibilidades de conexión, siendo una

imagen que posee una autotemporalización y automovimiento como potencia. En este sentido, la Imagen-tiempo virtual muestra el tiempo como afecto, como poder de ser afectado por uno mismo, (sentido interno kantiano). Temporalización como autoafectación, como *pathos*.

La Imagen-tiempo virtual busca expresar el tiempo, hacer el tiempo sensible, como intensidad que atraviesa los cuerpos, experiencia de un tiempo crónico, tiempo intensivo de los cuerpos. Para Deleuze, como para Bergson, lo virtual es la forma de la duración; la vida, el movimiento no es lo actual sino lo virtual, de ahí que la imagen-cine como imagen-virtual sea la afirmación de la realidad del tiempo. “(...) *la afirmación de una virtualidad que se realiza y para la cual realizarse significa inventar.*”²⁴²

Lo virtual es el todo, porque más que comprender el tiempo como sucesivo, comprende al tiempo como grados coexistentiales, grados intensivos; lo virtual es el tiempo de Aion, el tiempo de los acontecimientos puros, aun todavía no, el puro devenir. La imagen-virtual expresa el tiempo como intensidad, intensidad que atraviesa y desborda los cuerpos, ya sea como percepciones, afecciones o pensamientos.

Hasta aquí, el desarrollo de la Imagen-movimiento hasta llegar a erigirse como Imagen-tiempo o imagen-cine, supone la ruptura con el esquema sensoriomotor y con ésta el paso de una imagen indirecta del tiempo a una imagen directa constituida por opsignos y sonsignos que dan una cierta literalidad a la imagen, que a su vez expresa pensamientos o mejor dicho relaciones de pensamiento, que son relaciones

²⁴² Deleuze, Gilles. *La isla desierta*. Pre-textos. Valencia, 2005; p. 42.

temporales, recordando que el acto principal del cine para Deleuze es el de crear una imagen del tiempo.

*“Según una fórmula de Nietzsche, nunca es al comienzo cuando algo nuevo, un arte nuevo, puede revelar su esencia, pero lo que era desde el comienzo no puede revelarlo sino en un recodo de su evolución.”*²⁴³

El recodo se alcanza, según el propio Deleuze, con la creación de una imagen-cristal, que es la primera imagen directa del tiempo, en donde se conecta lo actual y lo virtual y cuyo ejemplo estará en la obra de Fellini, Buñuel, la *Nouvelle Vague*, y que seguirá desarrollándose en el cine experimental hasta nuestros días con la obra de David Lynch.

La imagen-cristal es pura expresión, deja a un lado la narración, lo que expresa es la unidad indivisible entre la imagen-actual y la imagen-virtual. La imagen-cristal está constituida por dos lados; uno actual y uno virtual, uno real y uno imaginario, uno presente y uno pasado, lo cual da lugar a dos regímenes de la imagen, uno orgánico y uno cristalino. El régimen orgánico corresponde a la Imagen-movimiento, imagen-actual que opera por conexiones racionales y encadenamientos secuenciales a través de los cuales se proyecta un modelo de verdad: representación. Por otro lado, el régimen cristalino es el de la Imagen-tiempo, imagen virtual, que opera con conexiones irracionales y reconstrucción de encadenamientos, potencias de lo falso en un tiempo como devenir, que pone en cuestión todo modelo de verdad, toda la lógica

²⁴³ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*, p. 66.

de la representación.²⁴⁴La imagen-cristal es una afirmación de la imaginación, imaginar es crear, es fabricar no representar, ni copiar.

Por otra parte, el régimen orgánico opera por encadenamientos actuales y actualizaciones en la conciencia, creando un régimen cinético dentro del cual las descripciones no son independientes de su objeto. En cambio, el régimen cristalino es más bien crónico en cuya descripción el objeto no sólo es remplazado sino creado, re-creado multiplicándose. La narración orgánica desarrolla esquemas sensoriales en los cuales los personajes reaccionan ante situaciones o ponen situaciones al descubierto. Dichas narraciones pretenden ser verídicas y se ordenan en un tiempo cronológico. Por el contrario, en la narración cristalina que, para nosotros ya no correspondería a una narración sino más bien a una forma de discurso, a un discurrir no lineal sino aleatorio y desorganizado, fragmentario en donde los personajes son videntes, ven la situación y nos la hacen ver a través de ellos, los personajes son cristales, son intercesores, interfaces entre las fuerzas que los atraviesan y nosotros. Expresión de un tiempo crónico, intensivo cuyo efecto se proyecta como movimientos anormales, aberrantes y falsos movimientos.

*“Lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo en su desdoblamiento y su diferenciación.”*²⁴⁵

La imagen-cristal, revela y expone una imagen directa del tiempo, como flujo de pensamiento, flujos de memoria, experiencias imaginativas u oníricas, que se expresan en capas de pasado, puntas de presente y potencias de lo falso.

²⁴⁴ Cf. *Conversaciones*, 110-111.

²⁴⁵ *La Imagen-tiempo*, p. 126.

II

“No habrá un sector del cine que represente la vida y otro que represente el funcionamiento del pensamiento, porque cada vez, la vida, lo que nosotros llamamos vida, será más inseparable del espíritu.”

Artaud.

Las imágenes directas del tiempo, la imagen-cristal es expresión de un tiempo crónico, tiempo como todo en donde se conectan y coexisten capas de pasado y puntas de presente afirmando la potencia de lo falso. Desplegándose como formas de la Imagen-tiempo, que quiebran el tiempo empírico cronológico, para revelar otras formas de tiempo.

“Hablar de perspectivas temporales es decir únicamente que el movimiento en el espacio está ahora en condiciones tales que expresa la duración, es decir un cambio en el todo.”²⁴⁶

Expresión de un tiempo puro crónico, intensivo, el tiempo del instante, el tiempo como duración. La imagen-cristal con la que experimenta el cine moderno, pone en relación una imagen-actual con una imagen ya sea virtual, especular o mental, produciendo una imagen directa del tiempo.

“Lo que se ve en el cristal es el tiempo autonomizado, independiente del movimiento, relaciones de tiempo que engendran constantemente un falso movimiento.”²⁴⁷

²⁴⁶ *Cine I. Bergson y las imágenes*; p. 86.

²⁴⁷ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*; p. 110.

Relaciones de tiempo, *entre* capas de pasado y puntas de presente, *entre* duración y devenir, la imagen-cristal expresa el tiempo del acontecimiento, tiempo virtual de la multiplicidad y la diferencia; ya que el cristal es efecto especular en donde se condensan de forma indiscernible lo actual y lo virtual, lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo falso. La imagen-cine se constituye gracias al cristal como un ensamble de relaciones temporales. La materia del cine no sólo es la imagen sino también el tiempo, la imagen-cine expresa la plasticidad del tiempo a partir de la creación de formas de experiencia del tiempo.

Así, en el cine moderno se da una modificación de la función del montaje, que deja de operar como un mero encadenamiento de imágenes, ya que se deja de preguntar cómo se encadenan las imágenes para preguntarse que es lo que acontece en las imágenes, qué es lo que se proyecta en la imagen. De esta manera, la función del montaje se convierte en mostrar a partir de la creación de imágenes ópticas y sonoras, con lo cual aparecen otros tipos de imagen, que generan otras formas de percepción de la imagen, ya no como una cosa sino como una descripción de la cosa. Descripciones de imágenes actuales encadenadas a imágenes virtuales que hacen un circuito, en un primer momento experimentadas en el *flash back*, recurso gracias al cual se crea una relación entre la imagen actual y la imagen virtual que nos lleva del presente al pasado y del pasado al presente en un circuito cerrado.

Un ejemplo de este carácter plástico del tiempo expresado como imagen-cine lo encuentra Deleuze en la obra de Resnais, en la coexistencia de duraciones heterogéneas, una mezcla de capas de pasado, que se exponen en la creación de una imagen-memoria que se actualiza en una imagen-recuerdo.

Coexistencia del pasado y del presente, la imagen-virtual pertenece al pasado, pero a un pasado puro que es contemporáneo del presente en el cristal de tiempo. El carácter virtual de la imagen-cine supone estos grados de coexistencia temporal en donde la imagen directa del tiempo se expresa como imagen-duración: coexistencia de un antes y un después indiscernibles en la imagen. Para Deleuze, retomado el planteamiento de Bergson, la memoria es duración, coexistencia virtual; la duración es lo virtual que traza sus líneas de actualización.

“En resumen, lo propio de lo virtual es existir de tal forma que sólo se actualiza diferenciándose, que se ve forzado a diferenciarse, a crear sus líneas de diferenciación para actualizarse.”²⁴⁸

La duración se expresa así como una multiplicidad virtual que se diferencia por naturaleza, mientras que por su parte la memoria es la coexistencia de los grados de diferenciación en la multiplicidad, es decir, en la virtualidad. La duración es lo que se diferencia a cada instante, lo que difiere de sí mismo, la diferencia es el movimiento a partir del cual la virtualidad se actualiza. De nuevo, la imagen directa del tiempo, la imagen-virtual, es una imagen-duración porque en ella coexisten el antes y el después; en el “Año pasado en Marienbad” (Francia/Italia, 1961), coexisten el pasado y el presente como capas de pasado y puntas de presente. El pasado como recuerdo puro, como virtualidad que se actualiza en una imagen-recuerdo; pero la imagen-virtual como recuerdo puro, no expresa un estado psicológico o un estado de la conciencia, sino que existe e insiste más bien como tiempo en el cuerpo. En Marienbad, el pasado se constituye al mismo tiempo que el presente, desdoblamiento del tiempo a cada instante, escisión donde opera el cristal: tiempo paradójico.

²⁴⁸ Deleuze. *El bergsonismo*; p. 120.

“El recuerdo puro es cada vez una capa o un continuo que se conserva en el tiempo. Cada capa de pasado tiene su distribución, su fragmentación, sus puntos brillantes sus nebulosas; en síntesis, una edad.”²⁴⁹

Los “personajes” de “El Año pasado en Marienbad”, no se encuentran sobre la misma capa de pasado, no se mueven en la misma edad del mundo. Las capas de pasado son edades del mundo, son sentimientos que corresponden a un pensamiento no cronológico: atemporal, en donde se muestra que:

“La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo.”²⁵⁰

En la obra de Resnais, se da una disolución de la imagen-acción a partir de la creación de efectos de petrificación, repetición, vagabundeo por los que transitan los “personajes”, pero principalmente por la creación de imágenes-memoria, en donde se expresa ya sea la memoria de uno, la memoria de varios o la memoria edades del mundo en la cual coexisten diferentes capas de pasado como en “La vida es una novela”(Francia, 1983). La imagen-recuerdo puro o imagen-memoria existe e insiste en el tiempo como virtualidad diferenciándose de la imagen-recuerdo y de la imagen-sueño que son más bien sus formas de actualización. En este sentido, Deleuze hará una diferencia entre la imagen-recuerdo y la imagen-sueño, ambas son imágenes virtuales pero la imagen-recuerdo se actualiza en una imagen-percepción, mientras que la imagen-sueño se actualiza no directamente sino a través de una anamorfosis, como devenir, que da lugar a otra imagen, el ejemplo que da al respecto es el “Perro andaluz “ de Luis Buñuel (Francia, 1929), en donde se ve esta anamorfosis entre las

²⁴⁹ *La Imagen-tiempo*. p. 167.

²⁵⁰ *Ibíd.*, p.136.

imágenes-sueño e imágenes actuales. Anamorfosis que a su vez es un elemento expresivo de la obra de Buñuel.

La imagen-cine funciona como un cristal a través de cual se proyecta el tiempo, que a su vez revela nuestra interioridad al tiempo, ya que el tiempo no es interior a nosotros sino que somos nosotros los que somos interiores al tiempo, somos nosotros lo que habitamos en el tiempo. Como afirma Deleuze:

*“El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos.”*²⁵¹

El cristal refleja el carácter “*inténel*”²⁵² del tiempo, la contemporaneidad del tiempo como edades del mundo, fundación perpetua del tiempo, como juego entre:

*“Cronos y no Cronos. Es la poderosa Vida No orgánica que encierra al mundo. El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión.”*²⁵³

Tiempo paradójico, ilimitado, devenir infinito, pasado-futuro que esquivo el presente, captación doble del tiempo como coexistencia virtual en donde se introduce la repetición.

²⁵¹ *Ibíd.*; p. 115.

²⁵² Conservamos “*Inténel*”, ya que es un concepto propuesto por Deleuze en donde cristaliza el sentido del tiempo como interioridad y eternidad. Ver. *Cinéma 2. L'image-temps*. Les éditions de minuit. Paris, 1985.

²⁵³ *Ibíd.*, p. 114.

III

“Le cinéma me paraît inséparable de la notion qu’il a inventée:

spectacle permanent.”

Deleuze.

La imagen-cristal es una especie de *ritornello*, serie de operaciones perpetuas por las cuales un presente se desdobra, dando lugar a una coexistencia de pasado-presente, en donde se muestra el tiempo, pero el tiempo del retorno, tiempo en y de los cuerpos que se mueven en capas de transformación. En este sentido, el cine es un arte de la repetición en tanto que crea una imagen-memoria, que da lugar a una imagen-duración, que ya no tiene que ver con la imagen-narración. La imagen-cristal es una forma de *ritornello*, recordando que para Deleuze, la repetición no tiene que ver ni con la generalidad, ni con la semejanza, sino mas bien es una afirmación, es el humor, es la ironía, la transgresión, la excepción y la singularidad. La repetición es proceso de la creación selectiva, que no tiene que ver con el sentido sino con la paradoja.

La concepción deleuziana del cine como arte de la repetición, posee una resonancia en el teatro de la crueldad de Artaud, que para Deleuze es un teatro de la repetición como expresión de la potencia terrible de la vida, como experimentación de las fuerzas puras.

“Recordando la idea de Artaud: la crueldad es sólo la determinación, ese punto preciso en que lo determinado mantiene su relación esencial con lo indeterminado, ese línea rugosa abstracta que se alimenta de claroscuro.”²⁵⁴

²⁵⁴ Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*; p. 62.

Destrucción de las formas para tratar de expresar a partir del gesto lo que escapa a la forma: el flujo de la vida. De esta manera, el teatro de la crueldad, así como el cine de la crueldad tendrán un carácter plástico y físico más que psicológico; expresión corpórea de sentimientos, pasiones y actitudes. El teatro de la crueldad es la puesta en escena del acontecimiento, no de los individuos, y la crueldad es la fuerza, la vida que atraviesa a los individuos dislocándolos. La crueldad fisura la individualidad, cuerpo sin órganos. Por otra parte, el teatro de la crueldad plantea un ejercicio de síntesis conjuntiva entre el arte y la vida, que el propio Artaud señala:

*“Pues creo que la creación y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva a las cosas a su final ineluctable, a cualquier precio.”*²⁵⁵

La crueldad es amor *fati* y cuerpo sin órganos que en el cine se expresa como capas de transformación. La repetición es imaginación y la imaginación es el carácter diferencial de la repetición. La diferencia es el ser de lo sensible como efecto de movimiento y el arte expresa dicho movimiento como diferencia potencial: cualidad de la fuerza, pero a su vez como diferencia de intensidad teniendo como escenario el cuerpo. En el cine, los cuerpos dejan de aparecer como móviles y devienen reveladores del tiempo, son el lugar por donde transita y se expresa el tiempo, en donde se muestra el tiempo in-corporándose, dando lugar a un nuevo ensamble de relaciones temporales.

Cuerpo, *heccéité*, individuación más que subjetivación, que significa acceder a la vida como pura inmanencia neutra. En la imagen-cine, el cuerpo deviene plano de inmanencia, es virtual, así como los acontecimientos y las singularidades que lo

²⁵⁵ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Random house Mondadori. México, 2005; p. 115.

pueblan también son virtuales; en este sentido, la imagen-cine, no reproduce los cuerpos sino que los produce como granos de tiempo, granos de intensidad.²⁵⁶

Con la *Nouvelle vague*, se da una fractura, una separación de la acción y la situación, de la afección de los personajes a la afección de y en los cuerpos, mutación de la imagen a partir de la cual se crea un cine del cuerpo, imagen-cine como trazo de líneas de fuga, de trayectorias y devenires corpóreos. Para la *Nouvelle vague*, la imagen-cine que es ya imagen-tiempo, se transforma en cine del cuerpo, creación de una imagen en donde lo que se muestra es el trabajo del tiempo en los cuerpos, el cuerpo es la medida del tiempo en antes y el después, pero no como transcurrir sino como insistir, como intensidad de las fuerzas.

*“La actitud del cuerpo, es como una imagen-tiempo, la que mete el antes y el después en el cuerpo, la serie del tiempo; pero el gesto es ya otra imagen-tiempo, el orden o la ordenación del tiempo, la simultaneidad de sus puntas, la coexistencia de sus capas.”*²⁵⁷

Simultaneidad y coexistencia entre puntas de presente y capas de pasado, que dan lugar a capas de transformación, que son capas paradójicas en donde se muestra un pasado que no ha sucedido, que siempre está por advenir, expresión de la virtualidad del “aun no” o de un “todavía no”. Las capas de transformación son conexiones que atraviesan varias capas, trazando una trayectoria entre puntos; pero también puede conectar capas de distintas edades, así como en Marienbad, la capa de transformación opera como conexión, interface entre capas de pasado y puntas de presente.²⁵⁸

²⁵⁶ Ver. *Deux régimes du fous*; p. 217.

²⁵⁷ *La Imagen-tiempo*; p. 259.

²⁵⁸ Hay que recordar que “El Año pasado en Marienbad”, no sólo muestra la conexión entre las capas de pasado y las puntas de presente de la cual surgirán las capas de transformación, sino también la conexión entre la *Nouvelle vague* y la *Nouveau Roman*, conexión respecto a la cual Deleuze sugiere

De ahí que los “personajes”, las figuras de la *Nouvelle vague* no posean un carácter sino que más bien son cuerpos, entendidos como conjunto de fuerzas atravesados por otras fuerzas por las cuales devienen y cuyo efecto es el vagabundeo y la errancia, el sin sentido y la paradoja.

*“Devolver el discurso al cuerpo y, por eso, alcanzar al cuerpo anterior al discurso, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas: el <<nombre>>, e incluso antes del nombre.”*²⁵⁹

En “Prénom Carmen” (Francia, 1983), Godard se preguntará qué es lo anterior al nombre (*prénom*), que es lo que viene antes del nombre, y lo que viene antes del nombre es el cuerpo. El imagen-cine al introducir el cuerpo se convierte en una afirmación de la creencia en el mundo a partir de la cual se tiende un vínculo con el mundo; la ilusión cinematográfica introduce una creencia en el mundo, una afirmación de la vida que a su vez es una creencia en el cuerpo, en las potencias del cuerpo, de ahí la importancia de la mutación de la transformación de la imagen-cine en un:

*“Cine de la crueldad que Artaud decía que <<no cuenta una historia, sino que desarrolla una serie de estados de espíritu que se deducen unos de otros como el pensamiento se deduce del pensamiento>>.”*²⁶⁰

La *Nouvelle vague*, rompe con la forma de lo verdadero, del buen sentido, con el régimen de la representación y pone en juego las potencias de la vida transformándolas en potencias cinematográficas: potencias de lo falso. Operación de

que Resnais la concibió como capas de pasado, mientras que Robbe Grillet más bien como puntas de presente, acontecer de un perpetuo presente que imposibilitaría cualquier forma de recuerdo o memoria ya que según el propio Robbe Grillet: “Es un mundo sin pasado que se busca a sí mismo en cada instante y que se desvanece luego.” *Por una Nueva novela*. Seix barral. Barcelona, 1973; p. 170

²⁵⁹ *La Imagen-tiempo*; p. 231.

²⁶⁰ *La Imagen-tiempo*; p. 233.

la cual surge otra relación entre la ficción y la realidad. Ruptura con el sistema de la verdad, con el sistema del juicio, en donde lo que se juzga es la vida y desvío hacia la creación de imágenes en donde se afirma la aparición como apariencia: el mundo devenido fábula, en donde la vida es tomada como inocencia en el devenir. El devenir es la potencia de lo falso, la virtud que da. Con la nueva imagen-cine, asistimos no a la presentación de una forma sino a la transformación a la ruptura de la forma. En donde el relato, como potencia de lo falso no cuenta una historia sino que muestra cuerpos atravesados por fuerzas por cuyo efecto devienen: intercesores.

La imagen-cine, opera como imagen-cristal, que pone en juego potencias de lo falso, en términos deleuzianos, descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas y narraciones falsificantes crónicas. La imagen-cine, produce un efecto shock en el pensamiento, desautomatización que revela el carácter emocional, táctil del pensamiento. En este sentido, para Deleuze, lo que pone en marcha la máquina cinematográfica de Godard es el pensamiento, en donde la imagen-cine lo que intenta es pensar lo no pensado en el pensamiento: el afuera como potencia de lo falso que se expresa en una imagen-cristal, según Godard:

“Las películas de verdad en mi opinión, son las que tienen algo invisible, que puede verse - o discernirse - a través de la parte visible y únicamente porque la parte visible se ha dispuesto de determinada manera. En cierto sentido, lo visible es un poco como un filtro que, cuando se coloca en cierto ángulo, permite que traspasen determinados rayos de luz y permite ver lo invisible.”²⁶¹

Lo invisible es el *entre*, el intersticio entre lo virtual y lo actual, lo real y lo imaginario; el cine de Godard es un cine del intersticio, de la(s) fisura(s) *entre*

²⁶¹ Tirard, Laurent. *Lecciones de cine*. Paidós. Barcelona, 2003; p. 216-217.

imágenes y la(s) fisura(s) *entre* imagen y sonido, las cuales ya no se encadenan, ni dependen unas de otras, imagen-fractal, en donde ya no se trata de pensar qué hay en las imágenes sino qué hay *entre* las imágenes, hacer visible lo invisible. Mostrar lo invisible, lo increíble y lo imaginario, lo que acontece en la(s) fisura(s).

IV

“Hay una hermosa formula de Godard:

no una imagen justa, sino justamente una imagen.

También los filósofos deberían decir y hacer lo mismo:

no ideas justas, sino justamente ideas.”

Deleuze.

Para Deleuze, el cine de Godard no sólo es un cine del intersticio, un cine de la fisura, sino principalmente un es un cine del pensamiento; un cine que produce imágenes de pensamiento o, mejor dicho, un pensamiento en imágenes: cine de ensayo. Godard rompe con la idea clásica del montaje entendido como encadenamiento de imágenes que dependen y se suceden unas de otras, modificándolo por la idea de un montaje entendido como serie de imágenes en las cuales lo que se ve potenciado es su conexión, lo que sucede entre las imágenes. El montaje es entendido como un juego *entre* imágenes, que consiste en hacer ver una imagen con otra, en colocar las imágenes unas delante de las otras, haciendo un corte intersticial, en donde se producen mutaciones en la conexiones efectuadas. A partir de lo cual, de lo que se trata es de pensar qué es lo que hay, qué es lo que acontece *entre* las imágenes y que a su vez queda fuera de la imagen.

“Lo que Blanchot diagnostica por doquier en la literatura aparece eminentemente en el cine: por un lado la presencia de un impensable en el pensamiento y que sería a su vez como su fuente y su barrera; y por otro, la presencia al infinito de otro pensador en el pensador, que quiebra todo monólogo de un yo pensante.”²⁶²

Imagen que ahora proyecta lo pensando y lo pensante a la vez: el pensamiento y la vida. Para el cine moderno, aunque sería mejor hablar de cine experimental, desde Artaud hasta la *Nouvelle vague* el objeto del cine es el pensamiento. Para Artaud, el cine muestra el proceso de pensamiento automático, el automovimiento del espíritu, revelando la impotencia del pensamiento: irrupción de lo no pensado en el pensamiento y que al mismo tiempo es lo que fuerza a pensar. Lo que da qué pensar es la vida, el cuerpo, como lugar en donde surge el pensamiento. Lo cual dará lugar a otra especificidad del cine respecto a las demás artes, lograda a partir de que el pensamiento y el funcionamiento del pensamiento se convierten en el objeto del cine.

La *Nouvelle vague* filma las categorías de la vida como actitudes, posturas y gestos del cuerpo, la tarea del cine, del cine moderno, será que a partir de estas categorías, de esos cuerpos y de las sensaciones de esos cuerpos, devolver la creencia en el mundo. Afirmación del vínculo entre el hombre y el mundo, la vida y el amor, que es a su vez la creencia y la afirmación de lo imposible y lo impensable. En este sentido, para Godard, los sonidos y los colores expresan actitudes del cuerpo y son las categorías del cuerpo. Según Deleuze, Godard inventa un cine del cuerpo, mientras que Resnais hará un cine del cerebro sin embargo hay que tener en cuenta que:

²⁶² *La Imagen-tiempo*; p. 225.

“No hay menos pensamiento en el cuerpo, que choque y violencia en el cerebro. No hay menos sentimiento en uno y en otro.”²⁶³

El cine moderno que, como hemos señalado, para Deleuze estaría ejemplificado en la *Nouvelle vague*, traza tres coordenadas nuevas dentro de las cuales se mueve la imagen, que son: la formación de cristales, lo actual y lo virtual; la fuerza del tiempo, tiempo crónico intensivo y por último la potencia de lo falso; elementos gracias a los cuales la imagen busca expresar el pensamiento: pensamiento automático como afecto del cuerpo.

“Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente el sistema nervioso y cerebral.”²⁶⁴

Creación de cronosignos y noosignos, a partir de los cuales se configura una nueva imagen. Los cronosignos como potenciadores de una imagen-tiempo directa son de dos tipos; los del “orden del tiempo” cuya forma es topológica, se aplica a la coexistencia de capas de pasado, a la memoria mundo y cuyo ejemplo, como ya hemos señalado es el “Año pasado en Marienbad”. La otra forma de cronosigno es la forma *cuántica*, expresada como simultaneidad de puntas de presente. A las cuales, según Deleuze, Godard añadirá una tercera forma de cronosigno, el que produce “*el tiempo como serie*”, que es el devenir como potencialización, puesta en cuestión de la verdad y afirmación de la potencia de lo falso, cine del cuerpo, en donde se expone el tiempo en serie.

²⁶³ *La Imagen-tiempo*; p. 272.

²⁶⁴ *La Imagen-tiempo*; p. 209.

El cuerpo como intercesor no sólo de los cruces del tiempo, sino también de las conexiones de los flujos de pensamiento. Sí la *Nouvelle vague* plantea una nueva relación entre la ficción y la realidad expresada en la potencia de lo falso, es porque lo que se busca filmar es el pensamiento en marcha, el pensamiento en su devenir, en su discurrir, en su fragmentariedad y su desorganización, que es lo que lleva a Deleuze a afirmar que:

*“(...) Godard ha transformado el cine, ha introducido el pensamiento en él. No hace pensamiento sobre el cine, no introduce en el cine un pensamiento mejor o peor, sino que hace que el cine piense por vez primera. En definitiva Godard sería capaz de filmar a Kant o a Spinoza, la Crítica o la Ética, y no se trataría de cine abstracto ni de adaptación cinematográfica.”*²⁶⁵

Pensamiento en imágenes. Intersticio entre el cuerpo y el cerebro, expresar qué es lo que piensa en el cuerpo y qué es lo que siente en el cerebro, qué es lo que puede un cuerpo, cuáles son las potencias del cuerpo; cine del cuerpo, cine del cerebro o, mejor aún, cine del cuerpo-cerebro que se expresa en la creación de noosignos, que son por un lado, los cortes irracionales, que dan lugar a nuevas series y nuevas conexiones entre imágenes. Estas conexiones ya no tienen que ver con la secuencia, ni con el montaje en términos clásicos de encadenamiento, ya que más que encadenar hay conexión, pero ésta es discontinua y aleatoria: rizomática. Es una grieta, una fisura que es el lugar del intersticio.

El intersticio es ese corte irracional disyuntivo en donde se muestra, aparece o se proyecta la tensión que pervive en la imagen-cine, el *entre* la imagen y el sonido, el *entre* adentro y afuera. Imagen de un contacto absoluto *entre* el afuera y el adentro

²⁶⁵ *La isla desierta*; p. 184.

contacto asimétrico y no totalizable, doble movimiento en donde se experimenta la reversibilidad de la sensación adentro-afuera.

Los noosignos, no sólo expresan una nueva imagen del pensamiento, sino que ponen en escena un pensamiento en imágenes: espectáculo del pensamiento. Sensación, pensamiento, exterioridad, algo que Godard plantea como:

“El doble movimiento que nos proyecta hacia el otro a tiempo que nos lleva al fondo de nosotros mismos define físicamente al cine. Insisto sobre el término: físicamente tomado en su acepción más simple. Casi podríamos decir: táctilmente, para establecer la diferencia con las otras artes.”²⁶⁶

Para Deleuze, como nos hemos ocupado en el capítulo I, el pensamiento no es exclusivo de la filosofía, también es materia de las artes, sólo difieren en los medios de expresión del pensamiento de una a otra; así, sí la filosofía piensa con conceptos, la música con sonidos, silencios y ruidos, la pintura con colores, texturas y diagramas, el cine piensa en imágenes-movimiento y más propiamente en imágenes-tiempo.²⁶⁷ En este sentido, el cine trabaja sobre ideas, lo que se filma es un concepto o el devenir de un concepto como flujo de pensamiento. Cine de ensayo (*repetition*), en donde no sólo se filman ideas, es decir imágenes que dan que pensar, sino que éstas a su vez expresan y producen efectos y afectos: sensación. El trabajo del cine como trabajo del cuerpo, trabajo de la sensación, la imagen-cine es una máquina que produce sensaciones, con lo cual:

²⁶⁶ Godard, J. L. *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*. Barral editores. Barcelona, 1969; p. 228.

²⁶⁷ Ver: *La imagen-movimiento*; p. 12.

“Finalmente, la imagen se convierte en pensamiento, es capaz de expresar los mecanismos del pensamiento, al mismo tiempo que la cámara asume diversas funciones que actúan como verdaderas funciones proposicionales.”²⁶⁸

En esta imagen-cine no sólo hay autotemporalización y automovimiento sino también, y esa es su característica principal, se efectúa una modulación de voces, sonidos, luces y movimientos que operan como recursos expresivos del pensamiento: autoafección del cuerpo. Vagabundeos, devenires, trayectos, cine de ensayo, de la repetición, la insistencia y la recurrencia, de la intensidad y el flujos de las fuerzas.

“La cabeza es el órgano de los intercambios, pero el corazón, el órgano amoroso de la repetición. (Es cierto que a la repetición le concierne también a la cabeza, pero precisamente por su temor o su paradoja.”²⁶⁹

La repetición es la paradoja del cerebro, la paradoja del pensamiento, el cine moderno al experimentar con las potencias de lo falso se coloca y crea justamente un espacio paradójico, afirmación de la paradoja que supone la transgresión del sentido y la transgresión de la ley, la transgresión de la semejanza. Afirmación de la diferencia, del devenir, de la intensidad, donde no hay intercambio sino pura donación y robo, fuera de la ley, fuera del sistema del juicio.²⁷⁰

Esta nueva imagen-cine es pensamiento porque instauro nuevos circuitos cerebrales, que para Deleuze no significa sólo una mutación intelectual sino también emotiva y

²⁶⁸ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*; p. 87.

²⁶⁹ *Diferencia y repetición*; p. 22.

²⁷⁰ También hay otro sentido del cine como arte de la repetición, este tiene que ver con su origen como espectáculo permanente, ya que en principio, todo filme esta hecho para verse mas de una vez, algo que ya Benjamin señalo al hablar de la reproductibilidad técnica, gracias a esta cualidad técnica, que hizo posible las permanencias voluntarias en las salas, se gesto la *Nouvelle vague*, en un principio como crítica de cine, para después realizar un cine crítico: cine de la repetición.

perceptiva. La nueva imagen-cine da lugar a otras experiencias en donde no sólo se modifica nuestro pensamiento sino nuestra sensibilidad: nuevos afectos, nuevos perceptos y nuevas sensaciones.

“Sobre este asunto el problema fundamental atañe a la riqueza, a la complejidad; a la textura de estos dispositivos, conexiones, disyunciones y corto circuitos.”²⁷¹

V

“(...) il y a dans les œuvres créatives une multiplication de l’émotion, une libération de l’émotion, l’invention de nouvelles émotions que se distinguent des modèles émotifs préfabriqués du commerce.”

Deleuze.

Hay un carácter experimental del cine en dos sentidos; por un lado la experimentación entendida como exploración, invención e implementación de nuevas formas o medios expresivos, la innovación en la creación de nuevas técnicas que ayuden a producir o desencadenar ciertos efectos, los cuales al afectar la sensibilidad la modifican dando lugar a otras formas perceptivas,²⁷² siendo éste el segundo sentido de experimental, imágenes a través de las cuales o por cuyo efecto se generen otras formas de experiencia del mundo. En este sentido, Godard experimenta y se mueve en

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 100.

²⁷² Estamos pensando en los efectos especiales, caso interesante a pesar de que han sido implementados principalmente en la industria cinematográfica, sin embargo guardan, nos parece, una característica que va dirigida precisamente a lo experimental, ya que son producto de la innovación y la implementación de nuevas técnicas dirigidas a producir efectos que modifiquen la percepción, la sensibilidad al producir nuevas experiencias, otros espacios, otros tiempos y otros mundos. Los efectos especiales son un modo de la imaginación técnica.

la frontera entre la imagen y el sonido, provocando ciertos efectos perceptivos en el espectador, sobre lo cual Deleuze señala la función activa de la “Y” en el trabajo de Godard, ya que:

*“La Y no es uno ni otro, esta siempre entre los dos; es la frontera, porque siempre hay una frontera, una línea de fuga o de fluencia, aunque no se vea, aunque sea como es, lo menos perceptible. Ello no obstante, las cosas pasan siempre en esta línea de fuga, en ella tienen lugar los devenires y se replanean las revoluciones.”*²⁷³

Y, *entre*, intersticio en donde Godard explora no sólo la relación *entre* la imagen y el sonido, sino a su vez la relación *entre* la imagen y el pensamiento, la imagen y el lenguaje, introduciendo toda suerte de variaciones y modulaciones de sonido y de la imagen, mezclados con reflexiones, cortes, citas visuales, desconexiones y oposiciones *entre* la imagen y el sonido. Según Deleuze, la característica principal de estas imágenes es su reversibilidad, que tiene que ver con su heautonomía, la imagen-cine es pues heautónoma porque vale para sí misma y, a su vez, puede volverse sobre sí misma.

*“Son objetos de una organización perpetua donde una imagen puede nacer de cualquier punta de la imagen precedente.”*²⁷⁴

Estas nuevas imágenes poseen una cierta fractalidad, lo cual le permite la múltiple conectividad, el trazo de diferentes direcciones, sentidos y líneas; estas nuevas imágenes son las imágenes electrónicas, las imágenes digitales, gracias a las cuales podemos experimentar con aspectos no conocidos por la imagen-tiempo. Así, sí

²⁷³ *Ibíd.*, p. 74.

²⁷⁴ Deleuze. *La Imagen-tiempo*; p. 352.

Deleuze plantea en un principio que hay dos regímenes de la imagen: el régimen orgánico que es el de la imagen-movimiento y el régimen cristalino que es el de la imagen-tiempo, habría que agregar un tercer régimen, un régimen fractal o rizomático que sería el de la imagen-virtual, que surge de la imagen digital.

La imagen-fractal es otro tipo de imagen, que en principio se desprende de toda forma analógica. Si con la imagen-cine moderna se logra proyectar, es decir, se hace sensible el flujo del pensamiento al ponerse en escena, la expresión más acabada de este flujo se logrará con los recursos de la imagen-fractal, que sirve como interface entre lo pensado por el cineasta y lo proyectado en la pantalla. Con la imagen-fractal el aparato cinemático deviene máquina de sueños, máquina de proyección de imaginaciones, creación de imágenes en las cuales no sólo vemos el mundo, sino que nos sumergen en otro mundo. Paso de una percepción visual-táctil de la imagen a una percepción háptica, en donde ya no se contempla la imagen sino más bien se deviene con la imagen y en donde los “personajes” los cuerpos o figuras sirven más bien de interfaces, intercesores entre otros mundos y nosotros, a través de los cuales transitamos y devenimos otros. Cine de vidente en donde nos sumergimos dentro de:

“(...) puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe como responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga, en vagabundeo, en un ir y venir, vagamente indiferente a lo que sucede, indeciso sobre lo que debe de hacer.”²⁷⁵

Wenders en sus filmes desde “El estado de las cosas” (Alemania/Portugal/USA, 1982), “Falso movimiento” (Alemania, 1975) o “Alicia en las ciudades” (Alemania,

²⁷⁵ Deleuze. *La Imagen-tiempo*; p. 361.

1974), crea este tipo de imagen, *road movie*, en donde el devenir, los trayectos no van ninguna parte, el más puro sin sentido y vagabundeo, pura errancia en la cual se abren mundos dentro del mundo. Pero también en “Hasta el fin del mundo” (Alemania/Francia/Australia, 1991), sigue un recorrido, una serie de trayectos y devenires de los personajes que a su vez transitan por los avatares de la imagen, sus diferentes modificaciones hasta llegar a la imagen digital. Wenders es uno de los primeros directores en experimentar con la imagen digital, implementándola para proyectar imágenes oníricas, siendo también uno de los primeros cineastas en dar cuenta que con el surgimiento de la imagen digital habría que replantearse todas las categorías cinematográficas, desde el concepto de imagen y montaje, hasta el trabajo del actor, ya que lo que acontece es un cambio en la naturaleza de la imagen con lo cual se modifica el desarrollo de la imagen-cine.

“Cada pixel, cada mínima unidad gráfica, cada “átomo de imagen” se puede transformar, como ya no hay original, tampoco queda ninguna prueba de la “verdad”.”²⁷⁶

Pura potencia de lo falso, puro flujo imaginativo, creación de mundos paralelos, liberación de la imagen de su carácter representativo o referencial. La imagen digital es heautónoma, autorreferencial y autopoietica, con lo cual abre otra forma de montaje: montaje rizomático, que parafraseando lo que dice Deleuze respecto al libro, sería pensar el filme como una multiplicidad, un agenciamiento, una máquina de la cual nunca hay que preguntarse qué quiere decir ya que no hay nada que comprender:

²⁷⁶ Wenders, Win. *El acto de ver*. Paidós. Barcelona; 2005, p. 117.

“tan sólo hay que preguntarse como funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.”²⁷⁷

²⁷⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Rizoma*. Pre-textos. Valencia, p. 11.

5. QUINTA VARIACIÓN: CINE-MÁQUINA

5.1. IMAGEN-CINE Y MONTAJE RIZOMÁTICO

I

“¿Cuándo comienza el cine? Sin duda, como las otras artes, cuando se convierte en estilo. Pero entendámonos sobre el estilo porque el estilo es un asunto moral (...) El estilo... ¿Cómo decirlo? Es la realidad que se da a sí misma la conciencia.”

J.L. Godard.

Deleuze plantea el proyecto de hacer una historia natural del cine, proyecto que construye en los dos tomos que conforman sus *Estudios sobre cine*. En estos la pregunta deleuziana será ¿Cuál es la naturaleza de la imagen-cine? O lo que es lo mismo, cuál es la especificidad, las características y los conceptos “naturales”, es decir, propios del arte cinematográfico. Así, también la pregunta por ¿cómo opera una imagen-cine? Cuáles son sus potencias intensivas y sus potencias temporales, y una tercera pregunta dirigida a exponer cuáles son las relaciones que se dan entre las imágenes-cine y el pensamiento.

Para desarrollar esta historia natural, como hemos señalado, Deleuze utiliza dos conceptos centrales: Imagen-movimiento e Imagen-tiempo. La imagen-movimiento es el germen de lo que será propiamente la Imagen-cine, germen porque en ella el cine se encuentra todavía supeditado a la estructura narrativa, misma que obedece al esquema sensorio-motor, por lo que es aun sólo una imagen indirecta del tiempo de la cual nos hemos ocupado en el capítulo anterior. Por otra parte, la Imagen-tiempo

viene a romper tanto con la narración como con el esquema sensorio-motor, logrando proyectar una imagen directa del tiempo, revelando que la Imagen-cine tiene como potencias al tiempo y al pensamiento, ya que la imagen muestra, expone las relaciones del tiempo, tiempo como brotar, como devenir, como simultaneidad, velocidad, superposición o capas de tiempo. Así, en sentido estricto, la imagen-tiempo es la que dará lugar propiamente a la Imagen-cine, en donde se muestran las potencias del tiempo.

La Imagen-movimiento opera mediante un régimen orgánico, sostenido por una narración que se pretende verídica, cuya descripción de relaciones es localizable en encadenamientos actuales, causales y lógicos. La descripción orgánica se construye con situaciones sensorio motrices, cine de actante. Por su parte, el régimen cristalino, que es el propio de la Imagen-tiempo, es un régimen crónico, dado por una narración falsificante en donde se expresan potencias de lo falso. Las descripciones cristalinas muestran situaciones ópticas y sonoras puras, cine de vidente y no de actante. De esta manera en el régimen cristalino:

“(...) lo actual está separado de sus conexiones legales, y lo virtual, por su lado, se desprende de sus actualizaciones, comienza a valer por sí mismo. Los dos se reúnen ahora en un circuito donde lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual corren uno tras el otro, intercambian sus roles y se tornan indiscernibles.”²⁷⁸

²⁷⁸ Deleuze, Gilles. *La Imagen-tiempo*; p. 172. Un bello ejemplo de régimen cristalino podemos encontrarlo en “La doble vida de Verónica” de Kieslowski (Francia/Polonia/Noruega, 1991), en donde el azar da lugar a la bifurcación de la realidad. Por un lado tenemos a Weronika que vive en Polonia y por otro a Veronique que vive en Francia, una es el reflejo de la otra. Lo que nosotros vemos en la pantalla es paso de actual a lo virtual la construcción del circuito. Weronika es una vidente que ve el mundo siempre a través del cristal (una pelota transparente, es curioso resaltar como en la primera parte del film, Weronika aparece en varias escenas vista o viendo desde un cristal). Por su parte la virtualidad de Veronique esta marcada por el sonido, por la música ella es una escucha que revela lo virtual como efecto musical.

Por nuestra parte, agregaríamos un tercer régimen de la imagen, el régimen fractal como otra forma de la imagen-tiempo, que surge con el cine contemporáneo, y la imagen electrónico digital, que modifican la estructura y exposición del discurso cinematográfico. Tercer régimen de la imagen que trataremos de desarrollar a lo largo de este capítulo.

La imagen-tiempo para Deleuze es una imagen-cristal, ya que a través del cristal se muestra el surgir del tiempo, el tiempo en estado puro, tiempo no cronológico que es el tiempo del acontecimiento, tiempo simultáneo en donde se entremezclan cronosignos “capas de pasado” (aspectos) y “puntas de presente” (acentos). Cronosignos que, por un lado, apuntan al orden del tiempo, capas de pasado topológicas y puntas de presente cuánticas y, por el otro, apuntan a un tiempo como serie, tiempo serial que es el tiempo del devenir, pura potencia de lo falso, dimensión ficcional de un tiempo no-cronológico que es la apertura de un tiempo paradójico, en donde se contrae todo el pasado, todas las edades del mundo con el presente y el futuro. Que el cristal refleje una imagen directa del tiempo significa que:

“Ya no tenemos un tiempo cronológico que puede ser trastocado por movimientos eventualmente anormales, tenemos un tiempo crónico, no cronológico, que produce movimientos necesariamente <<anormales>>, esencialmente <<falsos>>.”²⁷⁹

La imagen-tiempo es una imagen autotemporalizada, que se revela como tiempo crónico, tiempo intensivo de los cuerpos, tiempo que atraviesa los cuerpos, pero a la vez, tiempo donde habitan los cuerpos. La imagen-cristal forma un circuito entre lo actual y lo virtual, circuito que permite la reversibilidad de ambos. Así, en el cristal

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 176.

lo actual y lo virtual son indiscernibles. Lo actual es el tiempo objetivo, el tiempo desdoblado, mientras que lo virtual es el tiempo subjetivo, la interioridad del tiempo, la duración, circuito en el cual las imágenes se intercambian y mutan, ya sea por efecto de las potencias del tiempo, capas de pasado y puntas de presente; ya sea por las series del tiempo, el devenir pero también por la liberación de las potencias de lo falso y lo imaginario, cuyo efecto es la abolición del régimen de la verdad.

La potencia de lo falso introduce una paradoja en la serie del tiempo, devenir paradójico, imágenes ópticas y sonoras puras. Tiempo en y de los cuerpos, abolición de los personajes ya que lo que aparece en el cristal son figuras que deambulan y entran en fuga (*ballade*)²⁸⁰, que ganan en vida lo que pierden en acción y reacción. Estas figuras son videntes no actantes. Film *ballade*, que es el que realizarán los miembros de la *Nouvelle vague*, sustituyendo las situaciones sensorio motoras por situaciones ópticas y sonoras puras, en donde la reflexión no es ya sobre el contenido de la imagen sino sobre la forma de la imagen, los medios, las falsificaciones y creaciones que surgen de las relaciones *entre* lo sonoro y lo visual.²⁸¹ ¿Qué es lo que queda después del derrumbamiento y la abolición del esquema sensoriomotor, qué queda después de la ruptura del tiempo cronológico y del régimen de la verdad?

*“Quedan los cuerpos, que son fuerzas, nada más que fuerzas. Pero la fuerza ya no se vincula con este centro, y tampoco enfrenta un medio o unos obstáculos, sólo enfrenta a otras fuerzas, se relaciona con otras fuerzas a las que ella afecta o que la afectan.”*²⁸²

²⁸⁰ Deleuze pondrá en juego los conceptos de “Ballade”(balada) y “Balade”(paseo) como formas de la imagen-cine, puesta en juego que desplegaremos en lo que sigue.

²⁸¹ Cf. *Ibíd.*, p.18.

²⁸² *Ibíd.*, p.188.

Así hay una ruptura con el régimen orgánico cinético del tiempo extensivo, espacial, de la imagen indirecta del tiempo o imagen-movimiento, paso a un régimen crónico, de un tiempo intensivo, movimientos de las fuerzas como vibración en el cuerpo. La imagen-cliché es una forma de la imagen-movimiento, un *ritornello*. La *Nouvelle vague* lucha contra el *ritornello* creando un cine de *balade*, una imagen en la que se expone un hecho diverso, un acontecimiento extraído de una realidad dispersiva, que se está haciendo y que no pertenece a quien le acontece. Ruptura del *ritornello*, trazo de una línea de fuga. Lo que aparece en la imagen son los cuerpos en su devenir, en la simultaneidad de instantes y flujos, la imagen traza una cartografía del devenir.²⁸³

II

*“Probablemente, como advertía también el propio Deleuze,
el pensamiento sea el habitante nómada de esa distancia
que separa hablar y ver.”*

Miguel Morey

La *Nouvelle vague* logra arrancar la imagen al cliché, logrando así una imagen directa del tiempo, régimen cristalino de las potencias de lo falso y las potencias del tiempo. Aunque la imagen siempre es un cliché, sin embargo, la imagen sale del cliché. Arrancar a los clichés una verdadera imagen es la tarea del cine moderno. Escapar del cliché, devenir visionario y vidente, construir una imagen-legible y una imagen-pensamiento. Así, pues, hay dos figuras del cine moderno: el cine del cuerpo y el cine del cerebro. El cine del cuerpo desarrolla las series del tiempo: el devenir

²⁸³ Ver: *Cine I. Bergson y las imágenes*.

movimientos de cuerpos atravesados por fuerzas cuyo efecto desencadena movimientos aleatorios, vagabundeos y errancias. Por su parte, el cine del cerebro desarrolla el orden del tiempo, la coexistencia de relaciones temporales: potencias del tiempo.²⁸⁴ Ambas formas ponen en operación un discurso dispersivo,²⁸⁵ diferente a la narración colectiva del esquema sensoriomotor, dejando de lado la totalidad de la historia para enfocar un hecho diverso, un acontecimiento extraído de una realidad dispersiva, cine de vagabundeo (bal(l)ade).

*“Es decir, la sucesión de acontecimientos que ya no están encadenados según una línea o una fibra de universo, según una situación matriz, sino que parecen encadenarse al azar del vagabundeo.”*²⁸⁶

Montaje fragmentario, rizomático, plano secuencia que expone la relación entre fuerzas variables inestables, aleatorias. Para Godard el montaje es una operación de diferenciación no de asociación, una operación discordante. Más que montar, se trata de mezclar. Mezcla más que montaje; concebir la imagen como proceso relacional, intersticio *entre* dos imágenes, dos acciones, dos afecciones, *entre* la imagen y el sonido.

*“(…) el cine es lo que ésta entre las cosas, no las cosas, y me doy cuenta de que... poco a poco ... el cine es lo que esta entre las cosas, no las cosas, es lo que hay entre una persona y otra persona entre tú y yo, y luego en la pantalla, esta entre las cosas.”*²⁸⁷

²⁸⁴ Cf. *La Imagen-tiempo*; p. 270.

²⁸⁵ Deleuze habla de un “relato dispersivo”, por nuestra parte nos parece más apropiado hablar de un discurso en lugar de relato, ya que así tratamos de conservar y resaltar la dimensión temporal, así como la relación entre el pensamiento y la imagen, un pensamiento que discurre en imágenes.

²⁸⁶ Deleuze, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Cactus. Buenos Aires, 2009; p. 480. Usamos bal(l)ade para conservar los dos términos y los dos sentidos de la imagen que trata de señalar – según nuestra interpretación - Deleuze, el de Ballade (balada) y Balade (paseo)

²⁸⁷ Godard, J.L. *Introducción a la verdadera historia del cine*. Ediciones Alphaville. Madrid, 1980; p153.

Montaje-mezcla, filmar entre las cosas, mostrar las cosas no ya decir las cosas. En este sentido, Deleuze piensa que la imagen no es un objeto, ni tiene que ver con los objetos o la representación de objetos, la imagen es un proceso, un tránsito, un devenir, un *entre*: *Interzona*. La imagen-cine es un ensamble de relaciones de tiempo, las cuales se hacen visibles como entre-tiempos. Ensamble *entre* lo visual y lo sonoro que opera a la manera de un rizoma, esto es por: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, cartografía y ruptura asignificante. Conexión aleatoria y por sí misma heterogénea, cuyo efecto es la producción de una multiplicidad, misma que al romper con la estructura narrativa significativa, rompe con el esquema sensoriomotor y con los estratos de sentido, dando lugar a relaciones transversales paradójicas, devenires moleculares más que molares, cuya figura es el mapa que posee múltiples entradas abriendo un espacio de navegación, espacio del viaje, espacio liso, nómada.²⁸⁸

La *Nouvelle vague* no adapta el escrito a las imágenes, no sigue un guión pre-escrito sino que juega con la heterogeneidad. La mezcla distribuye elementos sonoros y les asigna unas relaciones diferenciales con los elementos visuales. La *Nouvelle vague* experimenta con las potencias de la imagen, con lo audio-visual. Lo audio-visual es una potencia de la imagen-cine, potencia que a su vez constituye la especificidad de la imagen-cine. Audio-visual, señala la tensión, la no-correspondencia entre lo que se escucha y lo que se ve, entre hablar y ver, mostrando que “hablar no es ver”.

Cuando el cine se hace sonoro “hablar no es ver”, recordando que el papel que jugaban los intertítulos dentro de la imagen silente era justamente el de decir lo que la imagen muestra. Con la imagen audio-visual lo que acontece es una falla, una fisura

²⁸⁸ Cf. *Mil mesetas*. “Rizoma”.

entre ver y hablar, una no correspondencia entre ambos registros (visual y sonoro), que dará lugar a dos imágenes heautónomas una visual y otra sonora que en la imagen-cine mantienen una conexión tensional.

En este sentido, del cine silente al cine sonoro se da una mutación de la imagen, una mutación de lo visual. La implementación de la banda sonora: palabras, ruidos, música que abren otra dimensión de la imagen. Lo sonoro puebla, invade el fuera de campo llenando el espacio no visto, lo que escapa a la vista; el fuera de campo o la voz en *off* abren por un lado una relación actualizable con otros ensambles, así como una relación virtual con el todo. El continuum sonoro tiene dos vías, la de la palabra y la de la música.

“(...) el cine moderno ha dado muerte al flashbacks, tanto con a la voz en off y el fuera de campo. No puede conquistar la imagen sonora sino imponiendo una disociación entre esta y la imagen visual una disyunción que no debe ser superada; corte irracional entre las dos.”²⁸⁹

La fisura entre lo visual y lo sonoro. Sus relaciones son inconmensurables ya que ambos registros son irreductibles uno al otro. La imagen-cine plantea una síntesis disyuntiva entre la imagen-visual y la imagen-sonora. El cine moderno y contemporáneo explorará las posibilidades que brotan de la fisura, explorando las relaciones temporales que se introducen con los sonidos y los ruidos, poniendo el acento en las relaciones temporales que se introducen con la música, que hacen sensibles y visibles las fuerzas, como relaciones temporales.

²⁸⁹ *La Imagen-tiempo*, p.369. En “La doble vida de Verónica”; hay un doble cristal, por un lado el cristal de Verónica que como hemos señalado muestra las relaciones virtuales a partir de reflejos en los espejos, este sería un primer cristal, el cristal-visual, por otro lado el cristal-sonoro de Verónica en donde las virtualidades aparecen en forma de sonidos, ruidos o música

“Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, sino que están en la imagen cuando es creadora. La imagen hace sensible, visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente.”²⁹⁰

Para Deleuze, la imagen-cine, a diferencia de Serge Daney, no es una imagen en presente es, como hemos tratado de mostrar, un sintetizador de relaciones temporales, síntesis disyuntiva en donde coexisten relaciones de tiempo, simultaneidad, discontinuidad, superposición en capas de pasado y puntas de presente. También la imagen-cine es una especie de *ritornello*, una imagen autotemporalizada.

Que la imagen se autotemporalize quiere decir, que el tiempo en la imagen-cine no es un tiempo que transcurre, que corre como el tiempo cronológico. En este sentido, lo que se proyecta en la imagen no es un presente que se despliega. Para Deleuze que la imagen se autotemporalize significa que crea otro tiempo, crea su propio tiempo con lo cual abre otras formas del tiempo, otras temporalidades, otras series: heterocronía. Tiempo de la duración y de la coexistencia, cuyo efecto es la producción de movimientos anormales o falsos, relaciones crónicas, que son relaciones de intensidad y variación de las fuerzas construyendo una imagen directa del tiempo. Dicha imagen es una forma de *ritornello* visual y sonoro.

²⁹⁰ Ibíd, p. 26. Un ejemplo en donde se expone este punto esta en la película de Daniëlle Huillet y Jean Marie Straub, “Crónica de Anna Magdalena Bach” (R.F.A, 1968). Relaciona de manera tensional, la música, la palabra y la imagen.

III

“¿No habrá sido el cine una especie de trastorno que vuelve cada vez más imposible una separación de la imagen, la cual remitiría a una conciencia, y un movimiento, el cual remitiría a los cuerpos?”

Deleuze.

Para Deleuze, como hemos apuntado, hay dos figuras del cine moderno, el cine del cuerpo y el cine del cerebro. Ambas formas se construyen con la puesta en operación de la imagen-cristal, pero ahora el cristal es doble, no sólo reflejo, reflexión que pone en juego el circuito entre lo actual y lo virtual, sino también el shock a través de la tensión entre la imagen-visual y la imagen-sonora. Hay un cambio en la imagen-cine que a su vez modifica nuestra percepción y nuestro pensamiento, mejor dicho, la forma en que encadenamos nuestros pensamientos, montaje de ideas que transforma nuestra visión del mundo, ya que lo que se filma ahora es un concepto, la puesta en escena del proceso de pensamiento. En este sentido, la imagen-cine es un sintetizador no sólo de imágenes y sonidos sino también de ideas, una idea en el cine es crear una imagen que de qué pensar, así:

*“Los grandes cineastas son pensadores, en este sentido, tanto como los pintores, los músicos y los novelistas o los filósofos (la filosofía no tiene privilegio alguno).”*²⁹¹

La filosofía no tiene ningún privilegio sobre el pensamiento. El cineasta piensa, porque trabaja con ideas que son puestas en escena como flujos de pensamiento, como procesos y formas de pensamiento. El cineasta es un vidente cuando logra

²⁹¹ Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos*; p. 193.

arrancar las imágenes al cliché, cuando en la imagen se proyectan, haciéndose visibles, las relaciones de tiempo, los entre-tiempos, pero también cuando el pensamiento es inmanente a las imágenes. En este sentido, cuando decimos que la imagen es un proceso, tendríamos que completar diciendo que la imagen-cine es una evidencia del proceso de pensamiento, pensamiento proyectado en una pantalla-cerebro. El cine logra el automovimiento y la autotemporalización de la imagen diseñando y re-diseñando los circuitos cerebrales.

“El cerebro es un volumen espacio-temporal, corresponde al arte trazar en el nuevas vías de actualización. Puede hablarse de sinapsis, conexiones y desconexiones cerebrales: no hay las mismas conexiones, ni se trata de los mismos circuitos, por ejemplo en Godard y en Resnais. Pienso que la importancia o el alcance colectivo del cine depende de este tipo de problemas.”²⁹²

Todas las formas de creación, música, pintura, cine, filosofía crean un espacio-tiempo, es decir, son máquinas de experimentación que a su vez modifican, no sólo nuestra experiencia y nuestra percepción, sino también nuestro pensamiento. La pintura, como hemos visto crea bloques de líneas y colores, la música bloques de sonido y duración pero también moléculas sonoras y temporalidades múltiples y el cine, a su vez, crea bloques de movimiento y duración o imágenes-tiempo que son también imágenes-pensamiento.

Para Deleuze hay cuatro modos de pensamiento-cine o imagen-pensamiento: el modo imaginario, el cine de escena cuyo ejemplo sería el cine de Fellini; el modo didáctico como el cine de Rossellini; el modo crítico cuyo ejemplo sería el cine de Godard y el modo trascendental en donde las imágenes-tiempo son a su vez modos de

²⁹² Deleuze, Gilles. *Conversaciones*; p. 101. Aunque el cerebro puede ser una pantalla deficiente o una pantalla creadora.

pensamiento, el tiempo como modo de pensamiento y viceversa, el pensamiento como modo del tiempo, cuyo ejemplo esta en el cine de Resnais. A cada una de estas formas del pensamiento-cine, Deleuze les da un signo noético:

“Les llamo <<escenas>> para el modo imaginario. <<Eras>> -en el sentido geológico o de era histórica - para el modo didáctico (...). Quizá utilizaría la palabra <<proceso>> para el modo crítico de Godard, llamando <<proceso>> a todo modo de extracción de la imagen a partir de clichés; un proceso hecho de clichés. Y finalmente <<aspectos>> para la imagen-tiempo(...).”²⁹³

La Imagen-tiempo opera con cronosignos, con aspectos que se refieren a las capas de pasado, cuyo ejemplo está en el cine de Resnais quien pone en operación un método cartográfico, dentro del cual se dan una superposición de mapas, una coexistencia o ensamble de capas temporales que generan una capa de transformación, una capa paradójica con relaciones transversales, no localizables en un tiempo no-cronológico. Cada capa está poblada por sentimientos y afectos como forma de expresión del tiempo, como marca del tiempo, exposición de lo que queda de pasión en un cuerpo. Otro cronosigno son los acentos, las puntas de presente en donde también, podríamos decir, tiene lugar una punta paradójica, una punta intensiva o imagen-cristal. La imagen-cine se construye por relaciones crónicas entre las puntas de presente y las capas de pasado virtuales.

Justamente lo que constituye en un primer momento el efecto de lo sublime en el cine es la puesta en shock de la imaginación, la imaginación puesta al límite, obligar al pensamiento a pensar lo impensado, pensar la totalidad intelectual que sobrepasa a la

²⁹³ *Cine I. Bergson y las imágenes*; p. 574. Por nuestra parte agregaríamos otros ejemplos de los modos de pensamiento cine, en el modo imaginario estarían también cineastas como Tim Burton y Terry Gilliam; en el modo crítico Alexander Kluge y Harun Farocki y en el modo trascendental Christoffer Boe y David Lynch.

imaginación: *noochoc*. Si el cine es la proyección del pensamiento es porque el proceso intelectual es ya en sí mismo un montaje de ideas y el pensamiento es una forma del tiempo en el cuerpo: Montaje-pensamiento. En un primer momento el pensamiento-cine piensa y produce el shock como potencia del pensamiento, mostrando el proceso de pensamiento como un montaje o ensamble de ideas; en un segundo momento, el pensamiento-cine devuelve la dimensión emocional al proceso intelectual, afirmación de que lo que piensa en nosotros es el cuerpo.

La Imagen-cine no sólo se ocupa de la imágenes sino de la relación entre estas, la relación entre una imagen-virtual, en relación con una imagen-actual o una imagen-mental, o la relación entre estas y una imagen-especular. La Imagen-cine no sólo es un sintetizador de sonidos, imágenes y pensamientos sino también un modulador de los sonidos, las voces, la luz y los movimientos.

La forma en que empieza a gestarse la imagen-pensamiento es bajo la figura del autómatas espiritual y del recurso del monólogo interior. La figura del autómatas espiritual encarna la impotencia del pensamiento, el afuera, el advenir, el cuerpo, como señala Ranciére:

*“El autómatas, dice Deleuze, manifiesta lo impensable en el pensamiento: en el pensamiento en general, pero en primer lugar en el suyo y también sobre todo en el del cineasta.”*²⁹⁴

El autómatas espiritual expresa el pensamiento determinado por sus propias leyes, la necesidad, en sentido spinozista, es decir, las ideas adecuadas, siendo una idea

²⁹⁴ Ranciére, Jacques. *La fábula cinematográfica*; p. 143.

adecuada una idea expresiva.²⁹⁵El autómata muestra el proceso de pensamiento, el circuito que se forma con las imágenes: *noochoc*; proceso que Godard pone en pantalla através del recurso del monólogo interior. Según Deleuze:

*“(...) el monologo interior da paso a secuencias de imágenes donde cada secuencia es independiente y donde cada imagen de una secuencia vale por si misma en relación con la precedente y con la siguiente: una nueva materia signalética. Ya no hay acuerdos perfectos y <<resueltos>> sino únicamente acuerdos disonantes o con variaciones, porque ya no hay armónicos de la imagen sino únicamente tonos <<desencadenados>> que forman la serie.”*²⁹⁶

La imposibilidad del pensamiento es el fragmento, pero también el cuerpo. Las potencias del cuerpo que son las potencias de la vida. El autómata espiritual es una forma de pensamiento automático pero también es la desautomatización del pensamiento.

²⁹⁵ Ver: Deleuze, Gilles. *Spinoza y el problema de la expresión*.

²⁹⁶ *La Imagen-tiempo*; p. 244.

IV

“La frontera entre los efectos de sonido y la música

es la zona más hermosa.”

David Lynch.

Las figuras de cine moderno y contemporáneo son el cuerpo y el cerebro, en ambas figuras lo que aparece es el pensamiento, ya sea como flujo o como devenir. El cuerpo es lo que fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento: la vida. En este sentido, la Imagen-cine mostrará como lo que piensa en nosotros es el cuerpo a través de posturas, gestos, actitudes, siendo estas las categorías de la vida. De esta manera:

“Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas. Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento.”²⁹⁷

El cuerpo piensa y sus categorías son las posturas, los gestos y las actitudes por las que transita o pasa pero también las fuerzas, los afectos que lo atraviesan. Así, para Deleuze, el cine de Rivette será un cine de posturas, en tanto que el cine de Godard es un cine de actitudes. Cine del cuerpo: hacer una cartografía que señale los trayectos, los devenires, los desplazamientos corporales; marcar las oscilaciones, los vagabundeos, las velocidades, las pausas, pero también las intensidades, los flujos de fuerzas. La Imagen-cine no representa, ni reproduce los cuerpos, expone los cuerpos como granos de tiempo, moléculas audio-visuales.

²⁹⁷ *Ibíd.*, 252.

La música opera como un temporalizado de la Imagen-cine, siendo también un temporalizador del cuerpo, donde el tiempo se muestra exponiéndose y se hace sensible. El cine experimental creará un circuito entre las actitudes y los gestos (*gestus*). El *gestus* para Deleuze será el vínculo entre las actitudes, que no depende de una historia o de una narración sino del desarrollo de la actitud misma, proceso de desdramatización en donde los roles desaparecen, los personajes se diluyen, dando lugar a figuras que hacen las veces de intercesores.

Por otra parte el *Gestus* brechtiano en Godard o Rivette no sólo es social o político sino también bio-vital: flujos y devenires. En el cine experimental se da un proceso de desdramatización cuyos aspectos serían: la creación de espacios-tiempo peculiares y la exposición de los dinamismos a los que están sometidos o que atraviesan dichos espacios-tiempo; doble aspecto de diferenciación cualitativo y cuantitativo. El primero se refiere a las cualidades y extensiones, mientras que el segundo a los espacios y partes que lo componen; otro aspecto de la desdramatización es que da lugar a un sujeto larvario o embrionario, eso que hemos llamado figura como espacio para expresión de ideas.²⁹⁸ La dramatización supone una totalización de la situación, una orientación de las acciones, así como una selección, agrupación y distribución jerárquica de los acontecimientos. Por su parte, en la des-dramatización, la historia surge de la imagen, de los movimientos descentrados, cortes irracionales y flujos acontecimentales, el método de des-dramatización opera con:

²⁹⁸ Cf. Deleuze, Gilles. *La isla desierta*, “Método de dramatización”; hemos jugado un poco con los elementos conceptuales que plantea Deleuze para la puesta en escena de ideas filosóficas, aplicando algunos de estos elementos a lo que sería la des-dramatización cinematográfica como exposición de ideas, para no confundir está con la dramatización o la puesta en escena propia del teatro.

“La subordinación de la forma a la velocidad, a la variación de la velocidad, la subordinación del sujeto-tema a la intensidad o al afecto, a la variación intensiva de los afectos, son, a nuestro entender, dos metas que hay que lograr en el arte.”²⁹⁹

En la dramatización se encarna o se actualiza una idea, mientras que en la des-dramatización la idea es una virtualidad que no se encarna sino que des-encarna los cuerpos, los desborda, los atraviesa. La intensidad de las fuerzas, devenir molecular en donde el cuerpo deviene grano de tiempo. El actor deviene un operador o un indicador de velocidades. Así a lo que Deleuze llama dramatización del pensamiento, para nosotros, es la forma en la que opera la des-dramatización de la Imagen-cine ya que:

“ Se trata de dimensiones, determinaciones dinámicas espacio-temporales, pre-cualitativas, pre-extensivas, que <<tienen lugar>> en sistemas intensivos en donde las diferencias se reparten en profundidad, y cuyos <<pacientes>> son sujetos esbozados, siendo su <<función>> la de actualizar ideas.”³⁰⁰

Un ejemplo de lo que para nosotros sería la des-dramatización estaría no sólo en el cine de Godard sino también en el cine de Fassbinder, “El amor es más frío que la muerte” (Alemania, 1969), filme poblado por figuras desafectadas, cuyas relaciones están mediadas por juegos de espejos, relación especular, cuyo efecto es un reflejo que devuelve un extrañamiento del mundo y un alejamiento de la situación. El cine de Fassbinder se propone como un anti-teatro cuyo tema es el aprovechamiento y la

²⁹⁹ Deleuze, Gilles y Benne, Carmelo. *Un manifiesto menos*; p. 92-93.

³⁰⁰ Deleuze, Gilles; “Método de dramatización”, p. 143.

explotación de los sentimientos, pero también los transcurso temporales, señalando los puntos de atención con fundidos en blanco para generar un efecto de shock.³⁰¹

La des-dramatización es una forma del cine experimental en la que se producen cuerpos y no ya personajes, cuerpos que operan como figuras, como intercesores, puras potencias de lo falso. La Imagen-cine hace una cartografía de los cuerpos, trazando los caminos y los movimientos, Máquina de Guerra cinematográfica. Así la finalidad del cine de Godard es “ver las fronteras” y hacer ver las fronteras entre las imágenes, las cosas y los movimientos, en una especie de micropolítica, devenir molecular que nos sitúa *entre*, en el intersticio ya que:

*“Sabemos cuando menos que es ahí donde ocurren las cosas, en la frontera entre las imágenes y los sonidos, donde las imágenes se tornan demasiado planas y los sonidos excesivamente fuertes.”*³⁰²

Frontera que es el paso de la línea de fuga, línea activa y creadora, pensar la Imagen-cine como un acto de resistencia. Paradoja, síntesis disyuntiva que opera en el cine de los Straub en donde según Serge Daney se dan tres formas de resistencia: la que va del texto a los cuerpos, la que va de los lugares a los textos y, por último, la que va de los cuerpos a los lugares y quizá habría una cuarta forma de resistencia que iría del conjunto de las tres anteriores es decir, de la Imagen-cine al espectador.³⁰³

³⁰¹ Ver: Fassbinder, R.W. *La anarquía de la imaginación*. Paidós. Barcelona, 2002.

³⁰² Deleuze, Gilles. *Conversaciones*; p. 74.

³⁰³ Daney, Serge. *La rampe*. Cahiers du cinéma. Gallimard. Paris, 1983. Así, en “Crónica de Ana Magdalena Bach” (Alemania/Italia, 1968), la resistencia aparece en la tensión, en hacer ver *entre* las imágenes, lo que pasa *entre* las imágenes y las partituras, los paisajes, las escenas, las palabras y la música. Desfase entre la música y la voz, entre los gestos y las palabras, pero también la supresión de los elementos de dramatización ya que no hay actuación sino ejecución. Efecto de des-dramatización.

La resistencia es el proceso del devenir, el *entre*, ni lo uno ni lo otro, la no reconciliación, la diferencia que se afirma en la paradoja.

5.2. MÁQUINA EXPERIMENTAL E IMAGEN-FRACTAL

I

“No quiero tener acceso directo al cerebro, sistema nervioso y sensibilidad de mi público. Quiero que él tenga un acceso directo al mío... Entonces puede rechazarlo, absorberlo verse afectado por él o mal interpretarlo.”

David Cronenberg.

El cine moderno tiene como figuras el cuerpo y el cerebro, mismas que también serán el objeto del cine experimental. Experimental en dos sentidos: en que se experimenta con los elementos de la imagen-cine (sonidos, música, texto, imagen, video, imagen digital, etc.) y en el sentido en que esta Imagen-cine produce una máquina de experimentación, modificación de la percepción, paso a una percepción háptica cuyo efecto es la inmersión, forma de viaje *in situ*. Más que de los cuerpos, el cine experimental es un cine de las máquinas y de los devenires maquínicos: máquinas-deseantes, máquinas-delirantes, máquinas-paranoicas, máquinas-célibes. Esta forma de Imagen-cine, expone los devenires maquínicos y a la vez produce cuerpos sin órganos.

“El cuerpo sin órganos puede ser cualquier cosa, un cuerpo viviente, una tierra, lo que ustedes quieran, designa un uso. Suponemos que un cuerpo sin órganos es siempre experimental, por eso nunca esta dado.”³⁰⁴

Si la imagen-cine deviene máquina de experimentación es porque al romper con el esquema sensoriomotor, rompe a la vez con la máquina de interpretación; la máquina

³⁰⁴ Deleuze, Gilles. *Derrames*; p. 199.

de interpretación opera sobre y con representaciones mientras que la máquina de experimentación produce intensidades y devenires. La Imagen-cine experimental traza una cartografía y expone los flujos, el proceso del deseo. Esta imagen-cine es así una composición lineal sobre un plano de consistencia, Máquina de Guerra cuyo régimen es el de los afectos. Para Deleuze y Guattari una máquina es un sistema de corte de flujos, la imagen corta los flujos exponiéndolos, haciéndolos visibles, flujos de pensamiento, flujos de afectos, devenires más que historias:

“(...) el plano fijo cinematográfico puede ser llamado tanto movimiento absoluto. Sobre él se inscriben las formas de expresión cinematográfica, el rol de la voz del cine sonoro y los devenires correspondientes según las mutaciones de las formas de expresión con nuevas formas de contenido.”³⁰⁵

El plano fijo expone protocolos de experimentación. Un ejemplo lo encontramos en el cine de David Cronenberg, cuya obra parece dar respuesta a la pregunta deleuziana ¿Cómo se hace un cuerpo sin órganos? El plano fijo cinematográfico es el espacio de la mutaciones, la *Interzona*, cartografiada en los primeros filmes de Cronenberg, “Vinieron de dentro de” (Shivers, Canada,1975) y “Rabia” (Rage, Canada 1977), en donde se expone la idea de la mutación como proceso del deseo, cuerpo-mutante en cuyo devenir traza líneas de fuga. Así en “Shivers” Cronenberg juega con la idea de un virus erótico que se contagia por contacto sexual y cuyo efecto es la liberación del deseo, la producción de máquinas-deseantes. Por su parte “Rabia” traza el proceso del devenir no-humano de una chica que después de una intervención quirúrgica entra en un flujo mutante en un devenir-vampiro cuya mordida, provoca una liberación de la violencia, un devenir-zombie, cuerpo sin órganos poblado de intensidades, que no

³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 331.

es un soporte de las mismas. No hay nada que interpretar. Espacio intensivo más que extensivo, materia intensa no formada sino pura intensidad:

“El CsO es el campo de inmanencia del deseo, el plan de consistencia propio del deseo (justo donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a ninguna instancia externa, carencia que vendría a socavarla, placer que vendría a colmarla.”³⁰⁶

El deseo, al no carecer de nada, constituye y traza su propio campo de inmanencia, sus líneas de fuga, como fuerza y como potencia, el poder de la autoafección: placer. Cronenberg es un cineasta del cuerpo, de las mutaciones y posibilidades del cuerpo como zonas de experimentación, cuerpo experimental, maquínico que sigue sus propios flujos, que traza sus propias líneas, campo intensivo que se escapa de sí, que se fuga y deviene otro: cuerpo sin órganos, devenir-animal o devenir-no-humano. La obra de Cronenberg además de ser un cine del cuerpo es un cine de la experiencia, de la realidad como experiencia de y en el cuerpo, experiencia que se expone como un proceso de devenir que atraviesa el cuerpo, intensidades desterritorializantes por las cuales muta y se propaga diseminándose. En este sentido según Deleuze:

“El devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento trazar la línea de fuga en toda su posibilidad, traspasar el umbral, alcanzar un continuum de intensidades que no valen ya sino por si mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formaciones y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda esparcirse una materia no formada, flujos desterritorializados signos asignificantes.”³⁰⁷

³⁰⁶ *Mil mesetas*; p. 159.

³⁰⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. Era. México, 2001; p. 24.

A la manera de Kafka, en Cronenberg encontramos un devenir-insecto. En “La mosca”(The Fly, Canada/USA, 1986), así también en la versión cinematográfica de la obra de William Burroughs “*Naked Lunch*”(Canada/USA/Japón, 1991), en donde se expone el doble proceso de captura del devenir. Los devenires no son sólo procesos de mutación sino de doble captura, un *entre-ser*, *Interzona*. El Devenir es una simultaneidad pasado-futuro que esquivo el presente; proceso paradójico que tira para ambos lados; tiempo crónico, no en el sentido cronológico, sino como tiempo intensivo, tiempo de las fuerzas, intensidad que produce cuerpos sobrecargados de tiempo: granos de tiempo. Tiempo no-pulsado cuyos rasgos, como hemos señalado, son la desterritorialización, la emisión de partículas y las *heccéités*. El tiempo no-pulsado es el presente de superficie propio de Aion, es expuesto en “*Naked Lunch*”, a partir de dos vías: la línea de fuga de la creación, en este caso, la línea de fuga de la escritura y el agujero negro de la droga. Recordando un poco, en “*Naked Lunch*”, un escritor se dedica a vender un insecticida que además de ser insecticida es una especie de droga a la cual su esposa es adicta. Un día realizando la rutina de Guillermo Tell, Will (el escritor) mata por accidente a su esposa y esto lo lleva a huir a la *Interzona*. La *Interzona* es justo el espacio *entre*, que se abre en el proceso de creación, pero también es el espacio de la alucinación, de manera tal que se da una indiscernibilidad *entre* lo que es producto de la escritura, lo que alucina Will y lo que sucede: viaje *in situ*. En este sentido el arte presenta y expone trayectos y devenires y:

“La imagen no es sólo un trayecto, sino devenir. El devenir es lo que sustenta el trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices.”³⁰⁸

³⁰⁸ Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*; p. 94.

El devenir no tiene que ver con el desplazamiento sino con el trayecto, este es intensivo no extensivo. Tiene que ver con los flujos que nos atraviesan y modifican nuestra experiencia abriéndonos a micropercepciones. La droga, al modificar nuestra percepción, produce un devenir-molecular en donde hay también una modificación de la velocidad gracias a la cual lo imperceptible es percibido, percepción molecular en donde el deseo inviste a la percepción y a lo percibido. Por su parte David Cronenberg afirma que:

“Siempre que influimos sobre nuestro cuerpo, ya sea viendo TV o con las drogas (inventadas o del tipo que sean) estamos alterando nuestra realidad.”³⁰⁹

Alterando nuestra experiencia y a la vez estamos modificando nuestra sensibilidad, con lo cual se da una mutación de nuestra percepción del mundo. La Imagen-cine, tanto como la música o la droga pertenecen, al régimen de la Máquina de Guerra, régimen de los afectos, cuyo efecto es una forma de delirio: percepción háptica y viaje *in situ*. Delirio que implica el paso de umbral de intensidad a otro umbral de intensidad, la Imagen-cine expone un devenir intensivo: cuerpo sin órganos.

³⁰⁹ Rodley, Chris (Editor). *David Cronenberg por David Cronenberg*. Alba. Barcelona, 2000; p. 214.

II

*“Creador es aquel que crea se crea sus propias imposibilidades
al mismo tiempo que crea lo posible.”*

Deleuze

La Imagen-cine traza una cartografía por donde pasa una línea de fuga revolucionaria, cartografía de flujos que se exponen, nos invaden y en los cuales nos sumergimos. Para Deleuze los afectos son armas y las armas son afectos que nos golpean y transgreden, arrastrándonos a formas de experimentación, a devenires, viaje inmóvil e imperceptible.

“El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir.”³¹⁰

El arte en general nos muestra y produce trayectos y devenires. Modificación de la percepción, percepción molecular por influjo de la cual se detiene el mundo, se agrandan las cosas como en un primer plano cinematográfico, intervalo, realidad agujereada. Las cosas se fisuran haciendo pasar líneas de fuerza por los agujeros. Así el devenir es un proceso de captura, de doble captura, pero también el devenir siempre es minoritario, devenir-molecular. El devenir crea un bloque experimental de alianza que ya sea por contagio o por rizoma es una unión contra-natura. De esta manera:

“Que el devenir se realice siempre a dúo, que lo que se deviene devenga tanto como el que deviene , eso es lo que crea un bloque, esencialmente móvil, nunca en equilibrio.”³¹¹

³¹⁰ Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica.*; p. 94.

³¹¹ *Mil mesetas*; p. 303.

En este sentido, consideramos que en el cine experimental justamente opera un proceso de doble captura entre la Imagen-cine y los afectos que ésta lanza como proyectiles al espectador, cuyo efecto son flujos mutantes, micropercepciones, procesos alucinatorios, agenciamiento en donde se hace perceptible lo imperceptible: percepción molecular. El arte tiene como finalidad experiencial desencadenar devenires, un devenir-animal, un devenir-mujer que es la llave hacia otros devenires, devenir-imperceptible, clandestino. El devenir no sólo es el proceso del deseo, una doble captura intensiva, sino también la irrupción de un cambio de velocidad. Si el devenir mujer es la llave a otros devenires es justo porque muestra el proceso de doble captura, la tensión constante, el movimiento de los flujos entre moléculas. El devenir como proceso experimental *in situ*.

“(...) ni imitar ni adquirir la forma femenina, sino emitir partículas que entran en relación de movimiento y de reposo, o en la zona de entorno de una microfeminidad, es decir, producir en nosotros mismos una mujer molecular.”³¹²

Ejemplos del devenir-mujer están en dos obras de Cronenberg “Crímenes del futuro” (Canada, 1970) y principalmente en “M. Butterfly” (USA, 1993), que retoma la ópera china homónima. En el filme, René Gallimard, quien es contador en la embajada de Francia en China, acude a la ópera. La función es M. Butterfly interpretada por la cantante Song. Toda el filme expone el trayecto que, desde ese momento recorre René hacia un devenir-mujer. Proceso de doble captura en el cual Song emite moléculas femeninas y sonoras, de movimientos y gestos del cuerpo, inventando una forma de ser mujer creada por un hombre, poniéndola en escena. Doble captura, ya que Song deviene la mujer que desea Gallimard pero, a su vez, el influjo de las moléculas

³¹² *Ibíd.*, p. 272.

femeninas hacen que René descubra que Butterfly no es Song sino él. Butterfly es su devenir-mujer.

Como hemos señalado, el devenir siempre es minoritario, ya que es una variación continua respecto a lo mayoritario; lo mayoritario es la impotencia de un estado o situación, mientras que lo minoritario es la potencia del devenir, cuya fase final es el devenir-imperceptible. Devenir-imperceptible, anaorgánico, cuerpo sin órganos, indiscernible ya que rompe con el estrato de significación, de sentido, siendo asignificante, impersonal, a-subjetivo.

“La creaciones son líneas abstractas mutantes que se han liberado de la tarea de representar un mundo, precisamente porque agencian un nuevo tipo de realidad que la historia solo puede recuperar o volver a situar en los sistemas puntuales.”³¹³

No hacer puntos, trazar líneas, líneas de fuga asignificantes, poner en operación una máquina de experimentación, Máquina de Guerra que es la máquina cinematográfica. La Imagen-cine, como piensa Godard, posibilita el compartir con otros la experiencia de estar en dos lugares a la vez, en el asiento de la sala y en el espacio-tiempo de la Imagen-cine, teniendo ésta la doble cualidad de, por un lado, expresar y por el otro impresionar generar afectos y efectos en el espectador.

Por otra parte, en el cine experimental no hay diferencia entre lo real y lo virtual, abriéndose una *Interzona* en donde las figuras transitan. Así en “Existenz” (Canada/UK, 1999), Cronenberg aborda la tensión entre lo real y lo virtual mostrando que tanto lo real como lo virtual son formas de experiencia o, dicho en términos

³¹³ *Ibíd.*, p. 295-296.

deleuzianos, que lo virtual es una forma de lo real, no su contrario; problema que expone a partir de un juego de video, Existenz, que se juega conectándose a una consola *cyborg* por medio de un implante, un bio-puerto como interface situada en la espina dorsal que conecta al usuario con la consola, haciéndolo entrar en la realidad virtual de Existenz. Este filme no sólo explora la relación entre lo real y lo virtual, sino también cómo, la creación de imágenes digitales da lugar a la creación de entornos virtuales, que se convierten en portales de experimentación, viaje *in-situ*, que a su vez implica no sólo la modificación de nuestro aparato perceptivo sino también una mutación de nuestros cuerpos, siendo la experiencia virtual una experiencia corporal.

Con el surgimiento de las imágenes digitales opera una mutación de la Imagen-cine, no sólo en la estructura de la imagen sino en las posibilidades de la misma, la imagen digital es una imagen en sí misma ficcional. No requiere ni de un referente ni de un soporte, a diferencia de la imagen de celuloide que al seguir siendo analógica supone una cierta representación. Retomando el planteamiento de Flusser, el gesto de filmar es semejante el gesto de trazar una línea como en un fresco, en la pintura o en la fotografía; en cambio, el gesto del video y de la imagen digital es trazar una superficie acuática, un cristal de aumento, microscópico y telescópico.³¹⁴ Lo que dará lugar a una percepción molecular y háptica. En este sentido, Deleuze se preguntará:

*“¿Cuál es el régimen de las imágenes electrónicas digitales, un régimen de silicio en lugar de un régimen de carbono? (...)”*³¹⁵

³¹⁴ Flusser, Vilém. *Los gestos*. Herder. Barcelona, 1994; p. 192,

³¹⁵ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*; p. 112.

Ni de silicio, ni de carbono. El régimen que se abre con las imágenes electrónico-digitales es un régimen fractal, el régimen de la imagen-fractal.

III

*“Para crear hay que tener claridad.
Tienes que ser capaz de atrapar ideas.”*

David Lynch.

El régimen fractal es posibilitado por el surgimiento de la imagen electrónico-digital y es, podríamos decir, la culminación de la Imagen-tiempo. Creación de una Imagen-cine que vale para sí misma, dando lugar a su propia realidad y que al mismo tiempo es susceptible de conectarse con otras imágenes, en un movimiento de expansión y condensación de mundos alternativos. La imagen-cristal es una imagen que supone la reversibilidad entre lo actual y lo virtual, dimensiones entre las cuales genera un circuito, en donde estas se intercambian y mutan haciéndose indiscernibles, por su parte, en la imagen-fractal lo que surge es una imagen virtual pura, en donde se ponen en juego las potencias de lo falso. La imagen-fractal es una imagen-ficción, una imagen-virtual pura que es la que produce el cine experimental.

El régimen fractal tiene las características que Deleuze ocupa para describir las imágenes electrónico-digitales. Estas son imágenes reversibles es decir, imágenes que pueden volver sobre sí mismas, reorganizarse perpetuamente convirtiendo la pantalla en un tablero de información. Las imágenes electrónico-digitales, según Deleuze, dan

lugar a una nueva forma de automatismo que, a su vez, es otra forma de la voluntad de arte.³¹⁶

Para nosotros, el surgimiento del régimen fractal, supone la liberación de lo virtual que no se actualiza, que no tiene referencia, ni sentido; la imagen-fractal es su propia realidad puramente virtual, que no se encadena sino que desencadena efectos conectándose a otras imágenes pero de manera aleatoria, dando lugar a una serie de imágenes fractales, montaje y serie que ya no tiene que ver ni con la descripción, ni con la narración, sino con el *non sens*, con el quebrantamiento y la violentación del sentido común, una imagen ya no legible sino literal, imágenes que discurren y escurren en la pantalla mostrando lo imposible, mientras que:

“Lo posible es únicamente el concepto como principio de representación de la cosa, sometido a las categorías de la identidad del representante y de la semejanza de lo representado. Lo virtual por el contrario, pertenece a la idea, y no se parece a lo actual, como tampoco lo actual se le parece. La idea es una imagen sin parecido; lo virtual no se actualiza por semejanza sino por divergencia y diferenciación.”³¹⁷

Insistimos, lo virtual no se opone a lo real, lo posible es lo que se opone a lo real, mientras que lo virtual se opone a lo actual. La realidad de lo virtual acontece en series de relaciones diferenciales así como en la distribución de singularidades.

Las imágenes electrónicas suponen una multiplicación de los parámetros, lo que posibilita la construcción de series divergentes a diferencia de la imagen clásica que construye series convergentes. La imagen-fractal es, por un lado, imagen electrónico-

³¹⁶ Cf. *La imagen-tiempo*. Conclusiones.

³¹⁷ Deleuze, Gilles. *La isla desierta*; p.135.

digital y, por otro, es una imagen legible, ya que crea una “*independencia de los parámetros y una convergencia de las series.*”³¹⁸ El carácter legible de la imagen se alcanza cuando esta se independiza del sonido, dando lugar a dos registros heautónomos, el visual y el sonoro, así para Deleuze :

*“Un nuevo sentido de <<legible>> aparece para la imagen visual, al mismo tiempo que el acto de habla deviene por sí mismo imagen sonora autónoma.”*³¹⁹

En la imagen-fractal se acentúa la heautonomía entre lo visual y lo sonoro, la independencia de ambos registros así como su no correspondencia, exponiendo las relaciones, conexiones y tensiones entre ambos aspectos de la imagen, entre lo visual y lo sonoro. En la imagen-fractal hay una imagen-visual-digital y una imagen-sonora pero disociadas, disonantes, no-reconciliadas. La imagen-visual-digital es una imagen molecular que se conecta con una serie de moléculas sonoras, sonidos, gritos, ruido, música o imagen-sonora, de cuyo ensamble brota la imagen-fractal como imagen-ficción, en donde no hay diferencia entre lo real y lo virtual, en donde lo virtual aparece como una forma de lo real. Así también la imagen-fractal es un bloque audiovisual, en donde, por un lado, se encuentra una imagen-visual-digital-molecular: imagen legible y por otro una imagen-molécula-sonora: imagen afásica.

El régimen fractal que es el que realiza el cine experimental se expone en la obra de David Lynch, Imagen-cine construida por encadenamientos de imágenes, ideas, sonidos, gestos, cuerpos-figuras acciones, como líneas de fuga de una Máquina de Guerra que se opone a la máquina de interpretación. Imagen literal que es una forma de imagen-afecto dirigida como un proyectil a golpear al espectador provocando

³¹⁸ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*; p. 88.

³¹⁹ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*; p. 324.

efectos alucinatorios: la sensación de entrar a mundos paralelos, en donde se entrecruzan y superponen múltiples dimensiones o virtualidades. En este sentido Lynch afirma:

“Mis películas hablan todas de “mundos extraños” en los que no puedes entrar a menos de construirlos y filmarlos. Eso es lo que es tan importante para mi en el cine.”³²⁰

El primer largometraje de Lynch, “Eraserhead” (USA, 1977), expone esta forma de afasia. La sustitución del lenguaje y de los diálogos por música, sonidos y ruidos industriales, escenario que ambienta la situación de Henry y Mary, una pareja de jóvenes que procrean un bebé, especie de cabeza baconiana. En “Eraserhead” la mecánica de la procreación se inserta y remite analógicamente a la mecánica del universo, mecánica que, a su vez, se opone a la actividad maquinica liberadora de los sueños, espacio de liberación del deseo dentro del cual Henry deviene máquina deseante. Haciendo una lectura deleuziana del film, el sueño de Henry traza una línea molecular:

“(...) las máquinas deseantes están a lo largo de las líneas moleculares. Eso es lo que quisiera llamar línea de fuga. No basta con trazar la líneas de resistencia en el inconsciente. Lo esencial en el inconsciente es que huye, abraza líneas de fuga.”³²¹

Henry, sueña con “la mujer del radiador”, una chica que aparece en un escenario cantando. esta es la línea de fuga de Henry, devenir maquinico que atraviesa los estratos de significación, de interpretación y de producción pero también, en este caso, el de reproducción, movimiento por el cual se da una liberación del deseo. A

³²⁰ Chion, Michel. *David Lynch*. Paidós. Barcelona, 2003; p. 240.

³²¹ Deleuze, Gilles. *Derrames*; p. 74.

creaturas como “la mujer del radiador” Lynch las llama “abstracciones”, son creaciones de la mente de las figuras (ya no personajes). Estas abstracciones aparecen a lo largo de la obra de Lynch. Podríamos decir que la obra de Lynch, el universo que crea, está poblado por figuras y abstracciones.

“Eraserhead” es, por otra parte una obra impregnada de la estética y los elementos de la pintura de Francis Bacon. Para Lynch la obra del pintor está construida por medio de fragmentos narrativos, en ese sentido Lynch se pregunta:

“ Si Bacon hubiera hecho una película, ¿cómo habría sido y hasta donde habría llegado? ¿Y cómo habría trasladado sus texturas y esos espacios al cine?”³²²

No hay que olvidar la influencia del cine en la obra de Bacon y que el pintor, en algún momento, manifestó su deseo de hacer una película con todas las imágenes que habían llegado a su cabeza. Por otra parte, Lynch señala que en la obra de Bacon se da una vinculación perfecta entre tema y estilo, pero también que en las pinturas de Bacon no sólo se trazan espacios sino velocidades. El intento de Lynch por pensar lo que habría sido una imagen-cine de Bacon, quizá es lo que lo lleva a él mismo a pasar de la imagen-pictórica a la imagen-cine, pero a una imagen-cine fragmentada e intensiva: imagen-fractal. La *Interzona* de la imagen-fractal se da en la frontera del sonido y el diálogo. El régimen fractal ya no depende de la palabra, de los diálogos o los actos de habla, sino que es un diálogo afásico entre el efecto de silencio, o los ruidos, y el efecto musical.

³²² Rodley, Chris. *David Lynch por David Lynch*; p 41.

IV

*“Solo yendo demasiado lejos puedes aspirar a romper el molde
y crear algo nuevo. El arte es una cuestión de ir
demasiado lejos.”*

Francis Bacon

Otra analogía entre las obra de Bacon y Lynch, está en la destrucción o desfiguración del rostro que lleva a cabo Bacon: des-rostrificación, movimiento análogo a lo que en la obra de Lynch sería la destrucción de los personajes, ya que los ambientes creados por Lynch están más bien habitados por figuras. Quizá esta desfiguración baconiana y la creación de figuras lyncheanas como intercesores está expresada de manera clara en “El Hombre elefante”(USA, 1980), en este filme, ambientado en 1884 con el sonido de música industrial, Lynch plantea la relación entre las fábricas y los cuerpos. El cuerpo del hombre elefante es una metáfora de los procesos industriales, las explosiones, los ruidos, idea reforzada por la concepción mecánica del cuerpo y de los procesos corporales expuesta por el Dr. Treves, cirujano y anatomista quien es una de la figuras centrales del filme.

Por otra parte, en “El hombre elefante” asistimos a una especie de devenir-hombre del animal pero también a un devenir-animal del hombre: proceso de doble captura. El cuerpo del hombre elefante, para Lynch, es una analogía de la revolución industrial, las explosiones de las máquinas en relación analógica con los brotes del cuerpo, los tumores, protuberancias, fuerzas maquínicas que desfiguran, desestructuran, deforman y rompen la carne y los huesos; proceso de expansión de la carne, máquina-carne-piel, devenir maquínico del cuerpo que rompe con la

organización y la estructura corporal. En este sentido, señala Lynch: *“Para mi las fábricas son símbolos de la creación con los mismos procesos orgánicos que hay en la naturaleza.”*³²³

Cuerpo sin órganos, proceso de expresión y de expansión, los órganos como grados o puntas de intensidad pura. El cuerpo sin órganos marca un umbral de intensidad al cual sólo nos podemos aproximar trazando una línea de fuga. Cuerpo que se opone al organismo, a la organización. El cuerpo sin órganos es un campo de inmanencia del deseo, un campo de experimentación que rompe con tres ligaduras: la de la organización del organismo, la de la significación, ya que el cuerpo sin órganos es asignificante, es decir, rompe con la interpretación y, por último, rompe con la subjetivación.³²⁴ El cuerpo sin órganos es una máquina de experimentación, viaje *in situ*, así también para Lynch:

*“Los seres humanos son como pequeñas fábricas. Elaboran sin fin pequeños productos. La idea de algo que crece dentro, todos esos fluidos, el tiempo y los cambios, y la química que de algún modo captura la vida y luego sale al existir y se convierte en otra cosa... es increíble.”*³²⁵

Trazar una línea de fuga en el proceso mecánico del cuerpo, del organismo para desorganizar, hacer un cuerpo sin órganos, un cuerpo experimental maquínico supone, en términos de Artaud, la liberación de todos los automatismos y para Deleuze:

*“El cuerpo sin órganos es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que sólo comporta polos, zonas, ambientes y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa.”*³²⁶

³²³ David Lynch por David Lynch; p. 187.

³²⁴ Ver: Deleuze, Gilles, *Derrames*; p. 212.

³²⁵ David Lynch por David Lynch; p. 171.

³²⁶ Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*; p. 182.

El hombre elefante es la expresión de una vitalidad no orgánica, una desorganización anárquica como efecto de la fuerza vital. Línea de fuga, devenir maquínico del cuerpo, anarquía que se expresa en los tumores y fibromas que se expanden y exponen por el cuerpo del hombre elefante. Ruptura de los estratos, paso de ser una pieza de circo, una mercancía, a ser un descubrimiento médico, para pasar después a ser humano. En “El hombre elefante”, como hemos dicho, asistimos al paso de un devenir-no humano que transita a un devenir-animal, y de un devenir-animal que pasa a un devenir-anomal, devenir no-humano del animal. Estas puntas del devenir se expresan con el paso de los gemidos y lamentos afásicos a la articulación del lenguaje. Pasar de ser un cuerpo a tener un nombre.

Lo que caracteriza, desde estos primeros filmes (incluyendo los cortometrajes), al cine de Lynch es que es un cine para ser experimentado más que explicado, característica que es una constante en su obra, salvo en los filmes de encargo. Hemos tomado como ejemplo de la Imagen-fractal el cine de David Lynch, ya que la Imagen-fractal es una construcción dominada por el azar. Es la creación de zonas fractales sin estructura determinada anormal, en donde opera un montaje fragmentario, discontinuo que ya no responde a una trama o estructura narrativa sino que da lugar a un *trema* que es la forma en la que se conectan entre sí los fractales, dejando agujeros y fisuras.³²⁷ Así también dentro de la imagen-fractal no hay personajes, sino figuras que se desplazan al azar, de manera aleatoria. Estos elementos que definen a la Imagen-fractal Lynch los pondrá en juego de manera más clara a partir de “Lost Highway” (Francia/USA, 1997) que según el propio Lynch:

³²⁷ Hemos tomado los conceptos de fractal y de trema de Benoît Mandelbrot. Fractal viene de *fractus* que se refiere a una forma interrumpida o irregular, así fractal significa: “que tiene una forma, bien sea sumamente irregular, bien sumamente interrumpida o fragmentada, y sigue siendo así a cualquier escala que se produzca el examen.” Mientras que trema significa: “agujero, puntos sobre un dado”. Para más detalles ver de Mandelbrot. *Los objetos fractales*. Tusquets, Barcelona, 2009.

*“Describe una situación desgraciada, y te muestra lo que siente un hombre con problemas. Los problemas de un hombre que piensa.”*³²⁸

Los problemas de Fred, un saxofonista casado con Renée. Fred desconfía de Renée, echando a andar una máquina de interpretación que surge de los celos, movimiento afectivo que lo lleva al asesinato de su esposa. El asesinato arrastra a Fred a otras zonas, fuga psicogénica que será de aquí en adelante, un factor fundamental en el cine de Lynch. La fuga psicogénica como proceso para escapar del horror que genera otra serie de acontecimiento. Siguiendo el planteamiento de Lynch:

*“Va de una cosa a otra, y creo que luego vuelve a la primera. Y así es carretera perdida. (...) pero es una locura eso de mezclar dos temas juego llegar a separarlos y volver a empezar.”*³²⁹

Después de la fuga, Fred transmuta en Pete abriendo una realidad paralela, otro espacio-tiempo como dimensión simultánea: *Interzona-virtual*. La fuga psicogénica se convierte en un elemento fundamental en la estructura del discurso lyncheano, no sólo se mezclan dos temas, sino que al ser separados se afirman ambos en su virtualidad, en este sentido, la Imagen-fractal es la imagen de lo imposible, la imagen de la paradoja. Para Deleuze:

*“La fuerza de las paradojas reside en esto, en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción.”*³³⁰

El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible no a lo imposible, no a la paradoja. Este carácter paradójico de lo imposible es lo que pone en operación

³²⁸ *David Lynch por David Lynch; p. 356.*

³²⁹ *Ibíd., p. 377.*

³³⁰ *Deleuze, Gilles. Lógica del sentido; p. 92.*

Lynch, dando lugar a una imagen anormal, ya que la paradoja es lo que se opone al buen sentido, que dicta una sola dirección, un único sentido, un orden; por su parte la paradoja es la afirmación de dos sentidos a la vez. La paradoja del sentido produce dos efectos: la subdivisión temporal al infinito de pasado-futuro que esquiva el presente, el devenir loco, el sin sentido de la identidad perdida y la distribución nómada, el espacio abierto liso. La fuga psicogénica crea un efecto de *no-sens*, paradoja en donde, “*Todo acontecimiento se efectúa, aunque sea bajo una forma alucinatoria.*”³³¹ La alucinación es un efecto del paso del pensamiento de un umbral de intensidad a otro, la entrada a una *Interzona*.

La Imagen-fractal es un fragmento que insiste y persiste sobre si mismo, sobre su propia superficie. Espacio expresivo más que un espacio de sentido, la Imagen-fractal es una superficie poblada por singularidades, figuras o intercesores en un *no-sens*. La Imagen-fractal es una forma de la imagen-tiempo, pero aquí el tiempo es la línea de Aion, pasado-futuro que esquiva el presente, temporalidad del instante, tiempo de los acontecimientos incorporales, tiempo de los flujos y de los devenires, de los afectos y las alucinaciones. La Imagen-fractal expone el tiempo de Aion, tiempo atípico, punta aleatoria y paradójica.

La fuga psicogénica opera de igual forma en “*Mulholand Drive*” (USA, 2001), en donde Diane (Betty) no soporta el dolor de su ruptura amorosa con Camille (Ruth), lo cual la lleva a entrar y experimentar una serie alucinatoria en donde se encadenan fragmentos de vigilia y sueño. Exposición de la virtualidad como experiencia alucinatoria en los intercesores o figuras. Así también en “*Inland Empire*” (USA,

³³¹ *Ibíd.*, p.104.

2006), último film de Lynch. Este no sólo está estructurado sobre virtualidades sino también es una reflexión sobre el proceso de creación cinematográfica, que al mismo tiempo es una inflexión en el universo Lynch, ya que a lo largo del filme aparecen elementos utilizados por el cineasta a lo largo de su obra, especie de citación autoreferencial, serie de imágenes-fractales en donde cada filme de Lynch es un fractal y la relación entre esta serie de fractales, su *trema* es “Imperio”.

De esta manera, “Inland Empire” es una Máquina de Guerra que opera a partir de la generación y síntesis disyuntiva entre imágenes-fractales. Lynch nos introduce en este *trema* fractal a través de la imagen. Una proyectada en la TV, en donde lo que se expone es “Rabbits”, un cortometraje realizado por Lynch (USA, 2002), proyección de la cual se generan y empiezan a tejer tres dimensiones simultáneas, virtuales y ficcionales. La primera, la de la chica viendo el televisor que inmediatamente se conecta a otra dimensión, la dimensión de Nikki quien recibe intempestivamente la visita de la “Vecina” que en términos lynchianos es una “Abstracción”, un intercesor temporal pasado-futuro por cuyo influjo Nikki se vuelve espectadora de si misma.

Ahora bien “Inland Empire” expone tres dimensiones que surgen de “47” una historia basada en una leyenda gitana polaca, sobre la cual pesa una maldición, leyenda que se intenta llevar al cine bajo el título de: “Llena de mañanas tristes”, versión que no es terminada ya que parece haber “algo” en la historia y ese “algo” culmina con el asesinato de los actores. Con el tiempo se intenta hacer un re-make en donde Nikki interpreta el papel de Sue. “47” es la entrada a una *Interzona* en donde se entremezclan las tres dimensiones y sus figuras, especie de estado alucinatorio en una imagen-virtual pura. Cada dimensión genera su propia imagen-fractal con sus figuras.

La Imagen-fractal se replica sobre si misma. Así “47” y su primera y segunda variación acontecen de manera simultánea en nuestra pantalla haciéndonos entrar en el Imperio Lynch. La Imagen-fractal es un dispositivo experimental y experiencial, cine del cuerpo y cine del cerebro. Articulación heterocrónica de pensamiento: *non sens* y paradoja, perceptos: hápticos-moleculares, y afectos: devenires y efectos alucinatorios (viaje *in situ*).

VARIACIONES AL ABECEDARIO DE GILLES DELEUZE

(A manera de conclusión)

“Pero tal vez un día el siglo será deleuziano”

Michel Foucault.

Entre 1988-1989 Deleuze realiza lo que será su testamento filosófico “El abecedario”.³³² Concebido en el formato de entrevista, “El abecedario” es un ejercicio de poner el pensamiento en serie, un montaje conceptual en donde Claire Parnet, interroga al filósofo sobre conceptos e ideas que componen el entramado conceptual del rizoma deleuziano. La conversación se desarrolla a partir del planteamiento de cuestiones (*Question*)³³³ organizadas de manera alfabética, componiendo un trema de pensamiento en donde cada concepto es un fractal que se conecta a otro dejando una fisura un espacio *entre*.

Para Deleuze, como hemos señalado a lo largo de esta investigación, el problema, la *cuestión* fundamental es ¿Qué es la filosofía? La filosofía como hemos visto es creación de conceptos; un concepto es inseparable de los perceptos y los afectos siendo un conjunto de perceptos, afectos e ideas. Crear un concepto es una operación de trazado, el trazo de un plano de inmanencia/consistencia sobre el caos, creación de un bloque de pensamiento, una máquina de experimentación; como la música creara

³³² Deleuze, Gilles. “L`abécédaire de Gilles Deleuze”. 3 DVD, Mont parnase, Arte video, 2005. Los conceptos que aparecen en francés remiten a los conceptos desplegados por Deleuze en la entrevista.

³³³ *Ibíd.*, letra Q .

bloques sonoros, el cine bloques de movimiento/duración, la pintura bloques de líneas y colores y la *litteratura (littérature)*³³⁴ bloques de sensación como expresión de ideas.

El primer movimiento, el trayecto que el pensamiento deleuziano hace para responder a la *cuestión* ¿qué es la filosofía? es la aproximación, los primeros planos a la *historia (Histoire)*³³⁵ de la filosofía, de ahí sus primeros trabajos monográficos, sus retratos o primeros planos de pensadores como Nietzsche, *Kant*³³⁶, Spinoza, Bergson y Hume. Para Deleuze, hacer *historia* de la filosofía implica un arte del retrato, hacer un retrato espiritual, plasmar el pensamiento darle materialidad, hacerlo visible, captar el color filosófico de los conceptos, sus matices, sus líneas, sus juegos de luz y sombra pero también sus figuras y composición, sus tonos y sus ritmos. La tarea de la filosofía es crear o inventar conceptos, pero esta creación no surge de la nada, supone un trabajo previo el ejercitarse en el arte del retrato que es la *historia* de la filosofía.

Así, la filosofía no contempla, no reflexiona sino que crea conceptos que forman y contienen *ideas (Idée)*,³³⁷ dar lugar a una *idea* supone el arte de plantar, que consiste en poder plantear un problema, trazar un plano de inmanencia/consistencia sobre el caos. Todo problema filosófico, si en verdad lo es, es un problema concreto, ya que si no se encuentra el problema, si no es localizable o cartografiable bajo unas coordenadas ese problema sigue siendo abstracto.

La filosofía trabaja con *ideas* que adquieren consistencia como conceptos sin embargo, el trabajo y la producción de *ideas* no es exclusivo de la filosofía ya que hay

³³⁴ *Ibíd.*, letra L.

³³⁵ *Ibíd.*, letra H.

³³⁶ *Ibíd.*, letra K.

³³⁷ *Ibíd.*, letra I.

ideas pictóricas, ideas musicales, ideas cine. Las *ideas* son perceptos, un conjunto de percepciones y sensaciones que sobreviven a quien las experimenta. Los conceptos no sólo contienen y recubren ideas sino que, como hemos señalado, dan lugar a máquinas de experimentación, el concepto atraviesa el cráneo, irrumpe en los hábitos de pensamiento, generando nuevas formas de pensamiento, cuyo efecto es una desautomatización del pensamiento y la sensación. Los conceptos hacen ver cosas, en este sentido, no sólo el artista es un vidente, sino también el filósofo al dar lugar a afectos y devenires que desbordan a quien pasa por ellos: excedente de fuerzas. Las ideas se expresan ya sea en conceptos cuando son filosóficas, por perceptos cuando se trata de ideas pictóricas y por afectos si son ideas musicales.

El segundo movimiento deleuziano para plantear el problema de la filosofía, es trazar el trayecto que hace salir de la filosofía por la misma filosofía, la aproximación del pensamiento filosófico a otras formas de pensamiento, pero también a otros modos de creación, el encuentro de la filosofía con la *cultura* (*Culture*)³³⁸ en general y el arte en particular: la música, la pintura, el cine y la literatura. El acto de creación es un acto de *resistencia* (*Résistance*)³³⁹. *Resistencia* que supone la liberación de las fuerzas vitales, la liberación del *deseo* (*Désir*).³⁴⁰El deseo para Deleuze se da “en” un conjunto, marcando una relación; el deseo fluye en un agenciamiento y lo construye. Los componentes de un agenciamiento son: los estados de cosas, los enunciados que marcan el estilo, los territorios que traza y los movimientos de desterritorialización, en el agenciamiento es donde fluye y transita el *deseo*.

³³⁸ *Ibíd.*, letra C.

³³⁹ *Ibíd.*, letra R.

³⁴⁰ *Ibíd.*, letra D.

Un agenciamiento es la acción por medio de la cual se marca un territorio, una forma de devenir-*animal* (*Animal*),³⁴¹ ya que la construcción territorial es un movimiento animal, que a su vez es el movimiento que da lugar al arte. El acto animal coincide con el primer acto artístico: marcar un territorio; ya sea por medio de las posturas, los colores o el canto, el animal hace marcas territoriales, se trata de un arte en estado puro; por su parte el artista marca un territorio a través de los sonidos, las líneas, los colores, las imágenes, las figuras sobre los cuales produce una territorialización pero también un movimiento de desterritorialización y reterritorialización.

Así para Deleuze el *ritornello* es el punto común entre el canto animal y la *opera* (*Opera*).³⁴² La música nos arrastra e invade, ya que el contenido propiamente musical son los devenires: animal, mujer, niño (*Enfance*)³⁴³ molecular. La música es una historia del devenir, de las potencias del devenir que salen del caos por efecto de una línea de fuga que nos conectan al cosmos. Para Deleuze la relación más cercana entre la música y el concepto no es la canción sino la cátedra, comprensión musical del trabajo del *profesor* (*professeur*).³⁴⁴ Un curso es una materia en movimiento que en sentido musical, tiene su tiempo y su ritmo, sus velocidades y lentitudes, sus tonos y modulaciones, sus silencios y ruidos; una clase es el proceso de una voz en curso que hace audible un proceso de pensamiento, así la filosofía para crear un *estilo* (*stylo*),³⁴⁵ supone un ejercicio de vocalización del concepto, de ahí su fuerza expresiva. El *estilo* y los temas dan lugar a una composición, puesta en serie de las ideas, pero también el estilo tiene que ver con las posturas, los gestos y las actitudes del cuerpo para expresar ideas.

³⁴¹ *Ibíd.*, letra A.

³⁴² *Ibíd.*, letra O.

³⁴³ *Ibíd.*, letra E.

³⁴⁴ *Ibíd.*, letra P.

³⁴⁵ *Ibíd.*, letra S.

El tercer movimiento es un movimiento experimental, en donde la filosofía no se trata de universales, por eso no es contemplación, ni reflexión, ni comunicación, la filosofía trabaja con singularidades con lo *uno (Un)*,³⁴⁶ que no es un universal sino que es el trabajo del estilo. Pensamiento nómada, *viaje (voyage)*³⁴⁷ *in situ*, movimiento en *zigzag (Zigzag)*,³⁴⁸ de bifurcación de un conjunto de singularidades, trazo de una línea sin contorno, imperceptible, multiplicidad: agua en agua, arena en arena.

La filosofía es un acto de creación, la creación es una forma de resistencia que surge de la *alegría (Joie)*³⁴⁹ como potencia. Movimiento de resistencia que no tiene que ver con la revolución sino con un devenir revolucionario, ya que al pensar en los movimientos de *izquierda (Gauche)*,³⁵⁰ Deleuze apunta que todas las revoluciones fracasan, en cambio la resistencia es dar lugar a una micropolítica molecular/devenir-revolucionario, ya que la gente deviene revolucionaria en un agenciamiento, una situación, un movimiento territorio-desterritorialización. Micropolítica ya que el devenir sólo es minoritario, molecular y singular. El devenir es la *X lo desconocido (Inconnu)*,³⁵¹ pero también la *Y lo indecible (Indécidable)*,³⁵² el *entre*: ni lo uno, ni lo otro.

Es la experiencia, la vida, las fuerzas que se hacen pensables, visibles o audibles, por los conceptos, los sonidos, las líneas, los colores o las imágenes que acontecen como actos de creación y generan máquinas de experimentación, que son máquinas de devenir. Así Foucault tenía razón al afirmar que con Deleuze:

³⁴⁶ *Ibíd.*, letra U.

³⁴⁷ *Ibíd.*, letra V.

³⁴⁸ *Ibíd.*, letra Z.

³⁴⁹ *Ibíd.*, letra J.

³⁵⁰ *Ibíd.*, letra G.

³⁵¹ *Ibíd.*, letra X.

³⁵² *Ibíd.*, letra Y.

“(...) un nuevo pensamiento es posible; el pensamiento, de nuevo, es posible.

No es un pensamiento por venir, prometido en lo más lejano de los comienzos. Esta ahí, en los textos de Deleuze, saltarán, danzante ante nosotros, entre nosotros; pensamiento genital, pensamiento intensivo, pensamiento afirmativo, pensamiento acategórico (...).³⁵³

³⁵³ Deleuze, Gilles y Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Seguido de *Repetición y diferencia*. Anagrama. Barcelona, 1995; p. 47.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Psicoanálisis y Semiótica*. Gedisa. Barcelona, 1980.
- _____ *John Cage. Paisajes imaginarios, conciertos y musicircus*. Espai d'art contemporani de Castelló. Valencia, 2009.
- _____ *Música contemporánea*. Biblioteca Salvat. Grandes temas. Barcelona, 1975.
- Antonioli, Manola. *Deleuze et l'histoire de la philosophie*. KIMÉ. Paris, 1999.
- Arheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza. Madrid, 1980.
- _____ *El cine como arte*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1971.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Random house mondadori. México, 2005.
- _____ *El cine*. Alianza. Madrid, 2002.
- _____ *Van Gogh: El suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de Dios*. Fundamentos. Madrid, 1977.
- _____ *Heliogábalo. O el anarquista coronado*. Fundamentos. Madrid, 1997.
- Attali, Jacques. *El orden caníbal. Vida y muerte de la medicina*. Planeta. Barcelona, 1981.
- _____ *Historias del tiempo*. FCE. México, 1982.
- _____ *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI. México, 1995.
- _____ *L'Homme nomade*. Fayard. Paris, 2003.
- Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Paidós. Barcelona, 2004.
- _____ *El ojo interminable. Cine y Pintura*. Paidós. Barcelona, 1997.
- Aumont, Bergala, Vernet. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1983.
- Baecque de, Antoine (Comp). *La política de los autores*. Paidós. Barcelona, 2003.
- _____ (Comp). *Nuevos cines, nueva crítica*. Paidós. Barcelona, 2006.
- _____ y Tesson, C. (Comp). *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Paidós. Barcelona, 2004.
- Badiou, Alain. *Deleuze. "el clamor del ser"*. Manantial. Buenos Aires, 1997.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Taurus. Madrid, 1989.

- _____ *El culpable*. Taurus. Madrid.
- _____ *Sobre Nietzsche*. Voluntad de suerte. Taurus. Madrid, 1972.
- _____ *El erotismo*. Tusquets. Barcelona, 1992.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte*. Amorrortu. Buenos Aires, 2007.
- Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp. Madrid, 2001.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca. México, 2003.
- _____ *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca-UACM. México, 2008.
- _____ *Poesía y Capitalismo*. Iluminaciones II. Taurus. Madrid, 1998.
- _____ *Haschisch*. Taurus. Madrid, 1995.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Planeta Agostini. Barcelona, 1994.
- _____ *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Alianza. Madrid, 2004.
- _____ *Materia y Memoria*. Cactus. Buenos Aires, 2006.
- _____ *El pensamiento y lo moviente*. La Pléyade. Buenos Aires, 1972.
- Blanchot, Maurice. *El dialogo inconcluso*. Monte Ávila. Venezuela, 1996.
- _____ *La escritura del desastre*. Monte Ávila. Venezuela, 1990.
- Brelet, Gisèle. *Estética y creación musical*. Librería Hachette S.A. Buenos Aires, 1947.
- _____ *Le temps musical*. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique. Presses Universitaires de France. Paris, 1949.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona, 2006.
- Bosseur, Jean-Yves. *John Cage*. Suivi d'entretiens avec Daniel Caux et Jean-Yves Bosseur. Minerve. Paris, 2000.
- _____ et Dominique. *Révolutions musicales*. Minerve. Paris, 1993.
- Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Gedisa. Barcelona, 1984.
- _____ *La escritura del gesto*. Gedisa. Barcelona, 2003.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*. Fundamentos. Madrid, 1998.
- _____ *El tragaluz del infinito*. Cátedra, Madrid, 1995.
- Burroughs, William. *La máquina blanda*. Minotauro. Barcelona, 2004.
- Busoni, Ferruccio. *Pensamiento musical*. UNAM. México, 1982.
- Cage, John. *Silencio*. Árdura ediciones. Madrid, 2002.
- _____ *Escritos al oído*. COAYA de Murcia, región de Murcia y fundación caja

- Murcia. Murcia, 2007.
- _____ *Para los pájaros*. Monte Ávila. Venezuela, 1971.
- _____ *De lunes a un año*. Editorial Era. México, 1974.
- Carrol, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Jorge Mestas ediciones. Madrid, 2000.
- _____ *Alicia a través del espejo*. Jorge Mesta ediciones. Madrid, 2000.
- Casas, Quim. *David Lynch*. Cátedra. Madrid, 2007.
- Colli, Giorgio. *Filosofía de la expresión*. Siruela. Madrid, 1996
- Chabrol, C; Godard, J.L; Rivette, J y otros. *La Nouvelle Vague*. Sus protagonistas. Paidos. Barcelona, 2004.
- Charles, Daniel. *Musiques nomades*. Editions Kimé. Paris, 1998
- Chion, Michel. *David Lynch*. Paidos. Barcelona, 2003.
- _____ *La audiovisión*. Paidos. Barcelona, 1993.
- _____ *La música en el cine*. Paidos. Barcelona, 1997.
- Daney, Serge. *La rampe*. Cahier critique 1970-1982. Cahiers du cinéma Gallimard. Paris, 1983.
- De la Mettrie, J. O. *El hombre máquina*. Eudeba. Buenos Aires, 1962.
- Debray, Regis. *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la mirada en occidente. Paidos. Barcelona, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama. Barcelona, 1994.
- _____ *Nietzsche*. Arena libros. Madrid, 2000.
- _____ *La filosofía crítica de Kant*. Cátedra. Madrid, 1997.
- _____ *Diferencia y repetición*. Amorrortu. Buenos Aires, 2002.
- _____ *Empirismo y subjetividad*. Gedisa. Barcelona, 1981.
- _____ *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia, 1999.
- _____ *Crítica y clínica*. Anagrama. Barcelona, 1997.
- _____ *Lógica de sentido*. Paidos. Barcelona, 1989.
- _____ *El bergsonismo*. Cátedra. Madrid, 1987.
- _____ *Le bergsonisme*. PUF. Paris, 2004.
- _____ *La isla desierta y otros textos*. Pre-textos. Valencia, 2005.
- _____ *L'Île déserte et autres textes*. Textes et entretiens 1953-1974. Les Éditions de Minuit. Paris, 2002.
- _____ *Presentación de Sacher-Masoch*. Lo frío y lo cruel. Amorrortu. Buenos Aires, 2001.

- _____ *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets. Barcelona, 1984.
- _____ *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena libros. Madrid, 2002.
- _____ *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Éditions du Seuil. Paris, 2002
- _____ *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Paidós. Barcelona, 2001.
- _____ *La imagen-tiempo*. estudios sobre cine 2. Paidós. Barcelona, 2004.
- _____ *Cinéma 2. L'image-temps*. Les éditions de minuit. Paris, 1985.
- _____ *Derrames entre capitalismo y esquizofrenia*. Cactus. Buenos Aires, 2005.
- _____ *En medio de Spinoza*. Cactus. Buenos Aires, 2005.
- _____ *En medio de Spinoza*. Segunda Edición aumentada y corregida. Cactus. Buenos Aires, 2008.
- _____ "L'épuiisé". En Beckett Samuel. *Quad*. Minuit. Paris, 1992.
- _____ *Foucault*. Paidós. Barcelona, 1987.
- _____ *Spinoza y el problema de la expresión*. Munchnik Editores. Barcelona, 1975
- _____ *Proust y los signos*. Anagrama. Barcelona, 1972.
- _____ *Pericles y Verdi*. La filosofía de François Chatelet. Pre-textos. Valencia, 1989.
- _____ *Deux régimes de fous*. Minuit. Paris, 2003.
- _____ *Dos regímenes de locos*. Textos y entrevistas (1975-1995). Pre-textos. Valencia, 2007.
- _____ *Exasperación de la filosofía*. El Leibniz de Deleuze. Cactus. Buenos Aires, 2006.
- _____ *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus. Buenos Aires, 2007.
- _____ *Kant y el tiempo*. Cactus. Buenos Aires, 2008.
- _____ *Deseo y Placer*. Alción. Córdoba, 2006.
- _____ *Cine I. Bergson y las imágenes*. Cactus. Buenos Aires, 2009.
- _____ "L'abécédaire de Gilles Deleuze". 3 dvd. Mont parnase, Arte video, Paris, 2005.
- Deleuze, G y Bene, C. *Superposiciones*. Ediciones Artes del sur. Buenos Aires, 2003
- Deleuze, G y Foucault, M. *Theatrum Philosophicum*. Seguido de *Repetición y diferencia*. Anagrama. Barcelona, 2005.
- Deleuze, G y Guattari, F. *¿Qué es filosofía?* Anagrama. Barcelona, 2001.

- _____ *Qu'est-ce que la philosophie?* Les éditions de minuit. Paris, 1991.
- _____ *Mil Mesetas*. Pre-textos. Valencia, 2000.
- _____ *Mille plateaux*. Capitalisme et schizophrénie. Les éditions de minuit. Paris, 1980.
- _____ *El Anti Edipo*. Paidos. Barcelona, 1985.
- _____ *Kafka*. Por una literatura menor. Ediciones Era. México, 2001.
- Deleuze, G y Parnet, C. *Diálogos*. Pre-textos. Valencia, 1980.
- _____ *Dialogues*. Flammarion. Paris, 1977.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos. Barcelona, 1989.
- _____ *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid, 1994.
- _____ *Espolones*. Los estilos de Nietzsche. Pre-textos. Valencia, 1997.
- _____ *La diseminación*. Fundamentos. Madrid, 2007.
- _____ *La verdad en pintura*. Paidos. Buenos Aires, 2001.
- _____ /Fathy, Safaa. *Rodar las palabras*. Al borde de un filme. Arena libros. Madrid, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Memoria visual del holocausto. Paidos, Barcelona, 2004.
- Dosse, François. *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. FCE. Buenos Aires, 2009.
- Epicuro. *Obras Completas*. Cátedra. Madrid, 1996.
- Fassbinder, Rainer. *La anarquía de la imaginación*. Paidos. Barcelona, 2002.
- Fellini, Federico. *Hacer una película*. Paidos. Barcelona, 1999.
- Ficacci, Luigi. *Bacon*. TASCHEN. Alemania, 2003.
- Flusser, Vilém. *Los gestos*. Fenomenología y comunicación. Herder. Barcelona, 1994.
- _____ *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas. México, 2002.
- _____ *Filosofía del diseño*. Editorial Síntesis. Madrid, 2002.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia, 1997.
- _____ *Esto no es una pipa*. Ensayo sobre Magritte. Anagrama. Barcelona, 2001.
- _____ *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México.
- _____ *Moi Pierre Rivière, ayant égorgé ma mere, ma soeur et mon frère*. Un cas de parricide au XIX e siècle. Gallimard. Paris. 1973.

- _____ *Un diálogo sobre el poder*. Alianza. Madrid, 1981.
- _____ *Obras esenciales . Vol. I. Entre Filosofía y literatura*. Paidós. Barcelona, 1999.
- _____ *Microfísica del poder, La piqueta*. Madrid, 1991.
- Fubini, Enrico. *El siglo XX: entre música y filosofía*. Universitat de Valencia. Valencia, 2004.
- Gale, Matthew y Stephens, Chris (editores). *Francis Bacon*. Museo del Prado. Madrid, 2009.
- García, Raúl. *La Anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze*. Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1999.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne. Lo que vi. y lo que me dijo*. Gadir. Madrid, 2005.
- Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard*. Barral editores. Barcelona, 1969.
- _____ *Historia(s) del cine*. Caja Negra. Buenos Aires, 2007.
- _____ *Introducción a una verdadera historia del cine*. Tomo I. Ediciones Alphaville. Madrid, 1980.
- Goldschmidt, Victor. *Le système stoïcien et l'idée de temps*. VRIN. Paris, 1989.
- Gombrich, Ernst y Eribon, Didier. *Lo que nos cuentan las imágenes*. Charlas sobre arte y ciencia. Debate. Madrid, 1992.
- Guattari, Felix. *Caosmosis*. Manantial. Buenos Aires, 1996.
- _____ *Las tres ecologías*. Pre-textos. Valencia, 2000.
- Hardt, Michel. Deleuze. *Un aprendizaje filosófico*. Paidós. Buenos Aires, 2004.
- Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Tecnos. Madrid, 1998.
- _____ *La norma del gusto y otros ensayos*. Península. Barcelona, 1998.
- Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción cielo e infierno*. Editorial Hermes. México, 1991.
- Jarry, Alfred. *Hechos y dichos del Dr Faustroll, Patafísico*. Editorial Mandragora. Barcelona, 1975.
- _____ *El supermacho*. Fontamara. Barcelona, 1976.
- Juanes, Jorge. *Kandinsky / Bacon*. (pintura del espíritu / pintura de la carne). Ítaca. México, 2004.
- _____ *T.W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*. Magenta. México, 2010.
- Kandinsky, Wassily. *La gramática de la creación*. Paidós. Barcelona, 1987.
- _____ *Punto y línea sobre el plano*. Contribución al análisis de los

- elementos pictóricos. Paidós. Barcelona, 1998.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Losada. Buenos Aires, 2005.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Cactus. Buenos Aires, 2007.
- Kluge, Alexander. *120 historias del cine*. Caja Negra. Buenos Aires, 2010.
- Kostelanetz, Richard. *Entrevista a John Cage*. Anagrama. Barcelona, 1973.
- Leiris, Michel. *Francis Bacon. Face et profil*. Édition Albin Michel. Paris, 1983.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy Jean. *La pantalla global*. Cultura mediática y cine en la era
Hipermoderna. Anagrama. Barcelona, 2009.
- Lynch, David. *Atrapa al pez dorado*. Meditación, consciencia y creatividad. Mondadori. Barcelona, 2008.
- Lyotard, Jean-François. *Discurso y figura*. Gustavo Gilli. Barcelona, 1979.
- Magny, Joël. *Vocabulaire du cinéma*. Cahiers du cinéma. Les petites cahiers. Paris, 2004.
- Malraux, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Nouveau monde editions. Paris, 2003.
- Mandelbrot, Benoît. *Los objetos fractales*. Forma, azar y dimensión. Tusquets. Barcelona, 2009.
- Marchan Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*. Alberto Corazón. Madrid, 1974.
- _____ (Comp). *Real/Virtual en la Estética y la Teoría de las artes*. Paidós. Barcelona, 2006.
- Marrati, Paola. Gilles Deleuze. *Cine y filosofía*. Nueva Visión. Buenos Aires, 2003.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Gedisa. Barcelona, 1990.
- Mengue, Phillipe. *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Los Cuarenta. Buenos Aires, 2008.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación del cine (1964 - 1968)*. Volumen 1. Paidós: Barcelona, 2002.
- Morey, Miguel. *Psiquemáquinas*. Montesinos. Barcelona, 1990.
- _____ "Ver no es hablar. Como apuntes para una reflexión, con postdata."
Zettel, Arte y ciencias sociales, no 4. Buenos Aires, primavera-verano 2003.
- _____ *Pequeñas doctrinas de la soledad*. Sexto piso. Madrid, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. México, 1991.

- _____ *Humano demasiado humano*. Un libro para espíritus libres. 2 Vol
Akal. Madrid, 2001.
- _____ *Schopenhauer como educador*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2000.
- _____ *El libro del filósofo*. Taurus. Madrid, 2000.
- _____ *Así habló Zaratustra*. Alianza. Madrid, 2000.
- _____ *La ciencia jovial*. Monte Ávila. Venezuela, 1999.
- _____ *Ecce homo*. Alianza. Madrid, 2000.
- _____ *Escritos sobre Wagner*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2003.
- _____ *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. (II
Intem-
pestiva). Biblioteca Nueva. Madrid, 1999.
- Nyman, Michel. *Música experimental*. De John Cage en adelante. Documenta uni-
versitaria. Girona, 2006.
- Oubiña, David. *Una juguetería filosófica*. Cine, cronofotografía y arte digital. Manan-
tial. Buenos Aires, 2009.
- Panofsky, Erwin. *Sobre el estilo*. Tres ensayos inéditos. Paidós. Barcelona, 2000.
- Pardo Salgado, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Editorial
Universidad politécnica de Valencia. Valencia, 2001.
- Pardo, Jose Luis. *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Cincel. Madrid, 1990.
- _____ *Sobre los espacios*. Pintar, escribir, pensar. Ediciones del serbal.
Barcelona, 1991.
- Peppiatt, Michel. *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Gedisa. Barcelona, 1999.
- Perniola, Mario. *El sex appeal de lo inorgánico*. Trama Editorial. Madrid, 1998.
- Rajchman, John. *Deleuze una guía*. nueva Visión. Buenos Aires, 2004.
- Ranciére, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Paidós. Barcelona, 2005.
- Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*. Seix Barral. Barcelona, 2003.
- Rodley, Chris (editor). *David Cronenberg por David Cronenberg*. Alba editorial.
Barcelona, 2000.
- _____ *David Lynch por David Lynch*. Alba editorial. Barcelona, 2001.
- Rohmer, Eric. *El gusto por la belleza*. Paidós. Barcelona, 2000.
- Satie, Erik. *Cuadernos de un mamífero*. El acantilado. Barcelona, 1999.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu. Buenos Aires, 2006.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza música. Madrid, 1996.
- Schelling, F.W.J. *Sistema del idealismo trascendental*. Anthropos. Barcelona, 1988.

- _____ *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Anthopos. Barcelona, 2000.
- Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier. Paris, 2001.
- _____ *L'individuation psychique et collective*. Aubier. Paris, 2007.
- _____ *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*. La cebra. Buenos Aires, 2008.
- _____ *La individuación. A la luz de la noción de forma y de información*. Cactus/ Cebra. Buenos Aires, 2009.
- _____ *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros. Buenos Aires, 2008.
- Spinoza, Baruj. *Ética*. UNAM. México, 1983.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo*. Tomo 3 , el tiempo del cine y la cuestión del males-
-tar. Editorial Hiru. Hondarribia, 2004.
- Syvester, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones polígrafa, S.A. Barcelona, 1977.
- Tirard Laurent. *Lecciones de cine*. Paidos. Barcelona, 2003.
- Tito Lucrecio Caro. *De la naturaleza de las cosas*. UNAM. México, 1981.
- Trias, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Argumentos musicales. Circulo de lectores. Barce-
-lona, 2007.
- Truffaut, François. *El placer de la mirada*. Paidos. Barcelona, 1999.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona, 2003.
- _____ *La máquina de visión*. Cátedra. Madrid, 1998.
- _____ *Guerre et cinéma I. logistique de la perception*. Cahiers du cinéma. Pa-
ris, 1994
- Wenders, Win. *El acto de ver*. Paidos. Barcelona, 2005.
- Worringer, Wilhem. *Abstracción y naturaleza*. FCE. México, 1953.
- Yoel, Gerardo (Comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Manantial. Buenos Aires, 2004.
- _____ (Comp.) *Pensar el cine 2. Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnolo-
gías*. Manantial. Buenos Aires, 2004.

- Zizek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo*. Sobre Deleuze y consecuencias. Pre-textos. Valencia, 2006.
- _____ *!Goza tu síntoma!* Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood. Nueva Visión. Buenos Aires, 2004.
- _____ *Lacrimae rerum*. Ensayo sobre cine y ciberespacio. Debate. Barcelona, 2006.
- Zourabichvili, François. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu. Buenos Aires, 2004.

FILMOGRAFÍA

- Buñuel, Luis. “Un chien andalou”. Francia, 1929.
 _____ “Susana”. México, 1951.
 _____ “El”. México, 1953.
 _____ “Ensayo de un crimen.” México, 1955.
 _____ “Viridiana”. España/México, 1961.
 _____ “El ángel exterminador”. México, 1962.
 _____ “Belle de Jour”. Francia/Italia, 1967.
 _____ “Tristana”. España/Italia/Francia, 1970.
 _____ “Le charme discret de la bourgeoisie”. Francia/Italia/España, 1972.
 _____ “Cet obscur objet du désir. “ Francia/ España, 1977.
- Corneau, Alain. “Tous les matins du monde”. Francia, 1991.
- Cronenberg, David. “Shivers”. Canada, 1975.
 _____ “Rage”. Canada, 1977.
 _____ “Crimenes del futuro”. Canada, 1970.
 _____ “The fly”. USA, 1986.
 _____ “Dead ringers”. Canada/USA, 1988.
 _____ “Naked lunch”. Canada/UK/Japón, 1991.
 _____ “M. Butterfly”. USA, 1993.
 _____ “Existenz”. Canada/UK, 1999.
- Fassbinder, R. W. “El amor es mas frio que la muerte”. Alemania, 1969.
 _____ “Un año con trece lunas.” Alemania, 1978.
 _____ “La amargas lagrimas de Petra Von Kant.”Alemania, 1972.
 _____ “ La tercera generación.” Alemania, 1979.
 _____ “Viaje a la felicidad de mamá Kuster.” Alemania, 1978.
 _____ “El matrimonio de Maria Braun.” Alemania, 1980.
 _____ “Lili Marleen.” Alemania, 1981.
 _____ “Berlin Alexanderplatz.” (14 capítulos). Alemania, 1980.
- Godard, J.L. “A bout de soufflé”. Francia, 1960.
 _____ “Une femme est une femme”. Francia/Italia, 1961.
 _____ “Vivre sa vie”. Francia, 1962.
 _____ “Le mépris”. Francia/Italia, 1963.
 _____ “Pierrot le fou”. Francia/Italia, 1965.

- _____ “Masculin féminin”. Francia/Suecia, 1966.
- _____ “Made in USA”. Francia, 1966.
- _____ “La chinoise”. Francia, 1967.
- _____ “Tout va bien”. Francia/Italia, 1972.
- _____ “Pasion”. Francia/Suiza, 1982.
- _____ “Prénom Carmen”. Francia, 1983.
- _____ “Je vous salue, Marie”. Francia/Suiza/UK, 1985.
- _____ “Histoire(s) du cinéma”. Francia, 1998.
- _____ “Eloge de l’amour”. Francia/Suiza, 2001.
- _____ “Notre musique”. Francia/Suiza, 2004.
- _____ “Film socialisme”, Suiza/Francia, 2010.
- Kieslowski, K. “La doble vida de Verónica”. Francia/Polonia/Noruega, 1991.
- _____ “Tres colores: Azul”. Francia/Polonia/Suiza, 1993.
- _____ “Tres colores: Blanco”. Francia/Polonia/Suiza, 1994.
- _____ “Tres colores: Rojo”. Francia/Polonia/Suiza, 1994.
- Kluge, Alexander. “Una muchacha sin historia”. RFA, 1966.
- _____ “Trabajo ocasional de una esclava”. RFA, 1973.
- _____ “En peligro y extrema angustia, el camino del medio lleva a la muerte”. RFA, 1974.
- _____ “Ferdinand, el radical”. RFA, 1976.
- _____ “La patriota”. RFA, 1979.
- _____ “El poder de los sentimientos”. RFA, 1983.
- _____ “El ataque del presente sobre el resto de los tiempos”. RFA, 1985.
- _____ “Micelánea de noticias”. RFA, 1986.
- _____ “Todos los sentimientos creen en un final feliz”. Alemania, 2002.
- _____ “La fuerza poética de la teoría “. Alemania, 1998-2008.
- _____ “¡El amor nos hace sagaces!”. Alemania, 1988-2008.
- _____ “Noticias de la antigüedad ideológica”. Alemania, 2008.
- Lynch, David. “Eraserhead”. USA, 1977.
- _____ “The Elephant man. USA, 1980.
- _____ “Blue velvet. USA, 1986.
- _____ “Wild at heart.” USA, 1990.
- _____ “Industrial symphony no 1.” USA, 1990.
- _____ “Twin peaks.” (TV serie). USA, 1989-1990.

- _____ “Twin peaks: Fire walk with me.” USA, 1992.
- _____ “Lost highway”. Francia/USA, 1997.
- _____ “Mulholan drive”. Francia/USA, 2001.
- _____ “Rabbits”. USA, 2002.
- _____ “Inland Empire”. Francia/Polonia/USA, 2006.
- _____
- Muguruza, Fermin. “Check point rock”. España, 2009.
- Resnais, Alain. “Hiroshima mon amour”. Francia/Japón, 1959.
- _____ “L ’année dernière à Marienbad”. Francia/Italia, 1961.
- _____ “Muriel ou le temps d ’un retour”. Francia/Italia, 1963.
- _____ “Je t ’aime, je t ’aime”. Francia, 1968.
- _____ “La vie est un roman”. Francia, 1983.
- Rivette, Jacques. “La religieuse”. Francia, 1966.
- _____ “La Belle noiseuse”: Francia/Suiza, 1991.
- Schuster, Marcelo. “El ojo-grama de la historia”. México, 2010.
- Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle. “Machorka-Muff”. RFA, 1962.
- _____ “No reconciliados.” RFA, 1964-1965.
- _____ “Crónica de Anna Magdalena Bach”. RFA, 1967.
- _____ “Moises y Aaron”. RFA,
- Wenders, Win. “Alicia en las ciudades”. Alemania, 1974.
- _____ “Falso movimiento”. Alemania, 1975.
- _____ “En el curso del tiempo”. Alemania, 1976.
- _____ “El estado de las cosas.” Alemania/Portugal/USA, 1982.
- _____ “El cielo sobre Berlin”. Alemania/Francia, 1987.
- _____ “Hasta el fin del mundo”. Alemania/Francia/Australia, 1991.
- _____ “Historia de Lisboa”. Alemania/Portugal, 1994.
- _____ “El fin de la violencia”. Francia/Alemania/USA, 1997.
- _____ “Palermo shooting”: Alemania/Francia/Italia, 2008.

