

Pensamiento y sentido común. Un surco entre las imágenes de Gilles Deleuze

Lucía Wegelin

Instituto de Investigaciones Gino Germani;
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

En este artículo nos proponemos atravesar el pensamiento de Gilles Deleuze a través del concepto de imagen, que reaparece en distintas zonas de sus escritos. Por un lado, nos detenemos en las críticas al representacionalismo de "La imagen del pensamiento" tal como aparece en *Diferencia y repetición*. Por otro lado, interrogamos la asociación entre imagen y pensamiento que puede interpretarse a partir de la teoría de la imagen cinematográfica que se delinea en *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Mientras que los libros sobre cine permiten a Deleuze pensar la imagen como síntesis del tiempo, en el libro de 1968 la imagen es objeto de la crítica a la representación que somete a la filosofía a los presupuestos del sentido común. La imagen aparece allí como aquello de lo que el pensamiento debe diferenciarse.

De esa manera, no solo mostramos que, para Deleuze, la imagen puede potenciar o cegar al pensamiento, sino que, en ese recorrido exponemos un cuestionamiento de la modalidad de la crítica al sentido común que Deleuze presenta como punto de partida del pensamiento filosófico en *Diferencia y repetición*. La imagen deleuziana, en sus dos valencias, sugiere dos modos de relación distintos con el sentido común que pueden contraponerse entre sí. En este artículo, desplegamos ese contrapunto entre imágenes deleuzianas, a partir del cual es posible cuestionar la demolición del sentido común que se sugiere en "La imagen del pensamiento", pero también la ausencia de violencia en la relación con el sentido común que la idea del pensamiento como plano de inmanencia implica.

Palabras clave: imágenes del pensamiento; crítica del sentido común; imagen crítica.

Artículo recibido: 22/09/15; **evaluado:** entre 22/10/15 y 10/12/15; **aceptado:** 18/12/15.

La imagen carga, desde el nacimiento de la filosofía occidental, con un peso que la ha desplazado al lugar de lo degradado. Desde las reflexiones de Platón en el Libro X de *La república*, donde se concibe al arte como la imagen de la idea, pero alejada en tres grados de ella, la imagen ha sido asociada a la idea de simulacro, de copia y por lo tanto de falsedad. Es en este mismo sentido que la crítica de Feuerbach a la religión (2006) se formulaba en términos del privilegio de la imagen, la copia (en este caso Dios) por sobre la cosa, el original (el hombre). Esta concepción tradicional de la imagen es la que nuestros tiempos reponen al intentar definirse a sí mismos. Las caracterizaciones de nuestra sociedad como "La sociedad del espectáculo" (Debord, 2012) o de la

imagen conservan ese peso peyorativo que la imagen trae en su historia filosófica y que se asoció a una crítica a la mediación que la representación supone.

Gilles Deleuze ha retomado ese sentido negativo de la imagen para articular su crítica al pensamiento que opera de modo representacionista. Pero lo que nos atrae hacia sus escritos es que en ellos también puede encontrarse otro sentido de la imagen, que se desprende de esa carga peyorativa. Vale decir, el lugar de la imagen en el pensamiento de Deleuze es errático. Sus dos libros sobre cine componen una teoría de la imagen cinematográfica en relación con la temporalidad moderna: *La imagen-movimiento* de 1983 y *La imagen-tiempo* de 1985 anunciados en las clases dictadas entre 1981 y 1983 publicadas como *Cine I. Bergson y las imágenes* y *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Pero allí no encontramos solamente una teoría del cine, sino también un modo de asociación entre imagen y pensamiento que se contrapone absolutamente con el representacionismo de "La imagen del pensamiento" tal como aparece en *Diferencia y repetición*. Mientras que los libros sobre cine permiten a Deleuze pensar la imagen como síntesis del tiempo, en el libro de 1968 la imagen es objeto de la crítica a la representación que somete a la filosofía a los presupuestos del sentido común. Es decir, la imagen aparece allí como aquello de lo que el pensamiento debe diferenciarse.

Aquello que moviliza nuestra indagación en los textos de Deleuze es la doble capacidad de la imagen que en ellos se sugiere, en tanto ella aparece como capaz de potenciar, pero también de cegar al pensamiento. Sumergiéndonos en los caminos de esa ambigüedad que la habilita como modo de la crítica, pero también como su objeto, nos proponemos cuestionar la crítica al sentido común que Deleuze presenta como punto de partida del pensamiento filosófico en *Diferencia y repetición*. Para ello nos valdremos de la otra modalidad de la imagen deleuziana, en la que creemos encontrar otro modo de relación con lo que no es pensamiento. Será entonces el propio Deleuze el que nos permitirá exponer las limitaciones de su crítica a la imagen del pensamiento como proyección del sentido común. Las distintas valencias de la imagen en los textos de Deleuze nos permitirán presentar distintos modos de relación del pensamiento con el sentido común que, creemos, se enriquecen mutuamente en el contrapunto. De esa manera, pretendemos sugerir el camino hacia un pensamiento, cuyo carácter *imaginal* implique un modo de relación con el sentido común que podamos llamar crítica.

El pensamiento sin imágenes

La pregunta por la imagen en el pensamiento de Deleuze conduce inmediatamente a los dos libros sobre cine que tienen a la imagen como parte de su título. Sin embargo, aquí no comenzaremos

por lo inmediato, sino por la crítica porque el propio Deleuze sostenía: que la filosofía sin presupuestos parte de la crítica a las imágenes del pensamiento sostenidas por el sentido común, es decir, que la filosofía comienza en su diferencia con lo no-filosófico.

Es por eso que *Diferencia y repetición* puede ser leído como una filosofía de la diferencia, pero también como una crítica al pensamiento entendido como representación, preso de la identidad y, por eso mismo, incapaz de pensar la diferencia. En el capítulo en el que se concentra esa crítica —“La imagen del pensamiento”— Deleuze se dedica a pensar la diferencia del pensamiento con lo que no es pensamiento, sino sentido común. Entregándonos a la inevitabilidad de la repetición, podríamos decir que es esa la diferencia que habilitará a la filosofía a convertirse, precisamente, en un pensamiento de la diferencia.

Pero la producción de una filosofía sin presupuestos no resulta del acto voluntario de dar comienzo a un pensamiento verdadero, sino que requiere de la producción de esa diferencia que, como versa la tesis del libro de Deleuze, es siempre ya repetición. Por lo tanto, la pregunta que le hacemos al capítulo sobre “La imagen del pensamiento” es: ¿cómo sería aquella crítica al sentido común que permitiría producir un pensamiento sin esa imagen “prefilosófica y natural tomada del elemento puro del sentido común” (Deleuze, 2009b: 204)? La imagen del pensamiento disuelve la diferencia que la filosofía pretendió establecer con el sentido común al coronarlo como presupuesto de lo que ella misma es y el intento de Deleuze es el de producir la verdadera diferencia a través de la crítica a los presupuestos que configuran esa imagen.

Para eso, él presenta los postulados detrás de esa imagen no filosófica que inmoviliza al pensamiento:

1. En primer lugar aparece el presupuesto de la *Cogitatio natura universalis*, que convierte al hecho de que “todo el mundo piensa” en válido por derecho y asocia, por naturaleza, al pensamiento con lo verdadero y lo bueno.

2. En segundo término se supone la concordia de las facultades como medio del pensamiento y se reconoce al sentido común como el momento de esa concordia. Es la colaboración entre las facultades la que permite reconocer al objeto como uno.

3. De allí se desprende el tercer presupuesto: el fundamento de la unidad del objeto es la concordancia de las facultades en una unidad subjetiva, un sentido común que, de esta manera se convierte en filosófico. El reconocimiento aparece como el modelo del conocimiento de manera tal que el encuentro con el objeto no es más que un reconocimiento de la unidad del sujeto en la unidad del objeto. En la vida cotidiana reconocemos objetos constantemente y es esa operación la que se convirtió en piedra fundamental del pensamiento. El encuentro se comprende bajo la luz de la complacencia en la que el sujeto reconoce al objeto gracias a que él mismo es una unidad

capaz de proyectar su unidad sobre lo otro. De esta manera, lo común se erige como fundamento y la diferencia es atropellada.

4. En cuarto lugar se presentan los presupuestos implicados en el modo en el que la representación pretende pensar la diferencia: bajo la identidad del concepto, como oposición en la determinación del concepto (es decir, en el predicado), sometida a la analogía en el juicio o a la semejanza en el objeto. Identidad, oposición, analogía y semejanza bloquean toda posibilidad de pensar la diferencia al someterla al modelo de la representación que se sostiene en la identidad del "Yo pienso".

5. Asumiendo esa identidad, el único negativo de la imagen del pensamiento es el error que se produce como causa externa a él. El quinto presupuesto implica la reducción de la estupidez, la maldad y la locura a esa única forma del error y, de esa manera, no puede pensarlas.

6. En sexto lugar Deleuze señala que las proposiciones pueden ser entendidas como designación, y por lo tanto ser verdaderas o falsas, o como expresión, y en ese caso tener sentido o ser absurdas. La imagen del pensamiento supone al sentido como condición de lo verdadero y, de esa manera, reduce a la proposición designativa al modelo del reconocimiento: es el sentido el que debe reconocerse a sí mismo en la designación de lo verdadero que queda definido entonces como adecuación. En resumen, se asume que lo verdadero tiene que tener un sentido y, de esa manera, se lo somete a la órbita del sujeto.

7. La imagen del pensamiento entiende a la proposición como respuesta a una interrogación que parte de un sentido compartido en tanto supone la posibilidad de la respuesta. La verdad de un problema se sostiene en la posibilidad de recibir una solución. De esta manera, se distingue el presupuesto de la resolubilidad que entiende al pensar como búsqueda de soluciones.

8. Por último, la imagen del pensamiento supone la asociación entre pensamiento y saber en desmedro del aprendizaje. El saber es un estado de calma en el que se poseen las soluciones, mientras que el aprendizaje señala una actitud activa frente a la objetividad del problema. El saber supone esa colaboración entre las facultades, es decir, expresa el sentido común. "Pero la cultura es el movimiento de aprender, la aventura de lo involuntario que encadena una sensibilidad, una memoria, luego un pensamiento, con todas las violencias y crueldades" (Deleuze, 2009b: 253).

En resumen, en *Diferencia y repetición* la imagen aparece como lo que inhabilita al pensamiento porque es producida por el sentido común prefilosófico. Pero nos preguntamos entonces: ¿por qué el sentido común no podría pensar filosóficamente, es decir, pensar la diferencia? Los presupuestos del sentido común configuran a la imagen del pensamiento como una imagen producto de la representación. De lo que se trata aquí es de una imagen que resulta de una producción subjetiva, de un yo, idéntico a sí mismo, homogéneo, común, que se formula una

imagen en la que se proyecta a sí mismo como unidad. Lo diferente al sujeto o, incluso, del sujeto no participa en esa imagen, tal como ella es presentada en *Diferencia y repetición*. Ella aparece en lugar del pensamiento mismo, lo representa, actúa por él y, por lo tanto, no lo deja actuar. En este sentido, la imagen es lo otro del pensamiento, es una producción subjetiva homogénea que no se deja interceptar por lo diferente que permitiría pensar lo múltiple, sino que es producto de lo común. La imagen producida como representación es copia, idéntica, opuesta, semejante o análoga de un original que está ausente. En la imagen del pensamiento que Deleuze presenta, solo hay sujeto y se trata de un sujeto entendido a partir de lo común. Por lo tanto, en el pensamiento, entendido según esa imagen, no hay lugar para la diferencia; más bien, ella es lo que la imagen hace desaparecer y lo que el pensamiento puede producir, precisamente, diferenciándose del sentido común.

Sin embargo, la crítica que se despliega en el capítulo de *Diferencia y repetición* procede dibujando esa imagen como absoluta obliteración de cualquier atisbo de pensamiento. Lo que Deleuze intenta hacer allí es producir esa diferencia que posibilita al pensamiento, evitando asumir él mismo ese gesto subjetivista de dar comienzo a algo radicalmente nuevo que él asocia a la imagen del pensamiento. Pero el modo en el que procede su crítica a la imagen no parecería hacer lugar para otra cosa que el abandono de los ocho postulados que niegan y vuelven imposible a la diferencia. Él mismo sostiene que no se trata de proponer una nueva imagen, sino que el pensamiento solo existe como abolición de la imagen; pero esa destrucción parecería asumir la forma de una disolución absoluta que no deja nada en pie de ese sentido común del que pretende diferenciarse, ni siquiera en tanto negación de él (precisamente porque la categoría de negación es presa de esa imagen fundada en el modelo del reconocimiento del sentido común que reduce la diferencia a un modo de la identidad negada).

El acuerdo entre las facultades que define ese sentido común estaría filosóficamente expresado en el conocimiento de la naturaleza, tal como Kant lo presenta en la *Crítica de la razón pura*. Incluso en *La filosofía crítica de Kant* de 1963, Deleuze presentaba su lectura del edificio de las facultades kantiano a través de los distintos modos en los que allí se fundamenta la unidad del yo (regulada por el entendimiento, por la razón o libremente frente a lo bello). La armonía entre las facultades implica un sentido común que está en el fundamento del conocimiento y del obrar moral y se produce reflexivamente en el juicio estético. Fue el giro copernicano kantiano el que puso al sujeto en el centro, asumiendo al sentido común (e, incluso, al modelo empírico del reconocimiento de los objetos cotidianos) como fundamento de un conocimiento, un obrar moral y un juicio estético universales y necesarios.

En la lectura que la dialéctica, en la pluma de Lukács y Adorno, produjo sobre el subjetivismo kantiano podemos encontrar otro modo de la crítica que no lleva al abandono de una imagen de la

que no hay nada por salvar. Vale decir, ya en la *Crítica de la razón pura* es posible leer cierto objetivismo que contrasta con el subjetivismo del giro copernicano, a pesar de que Deleuze construya los presupuestos de la imagen representativa del pensamiento a partir de la idea del acuerdo entre las facultades que en el conocimiento kantiano de la naturaleza pone en juego. La primera Crítica kantiana le señalaba a la razón que hay un más allá de sí al que no puede subsumir mediante conceptos, y era precisamente eso lo que la metafísica dogmática hacía. El criticismo procedía determinando los límites de la razón y eso, como sugiere György Lukács en "La cosificación y la consciencia del proletariado", implica el reconocimiento de que hay algo más allá de ella, eso que Kant llamó cosa en sí, que se diferencia de los fenómenos que se configuran en la experiencia cognoscitiva. No es que Deleuze desconociera esa potencia del giro kantiano, sino que cuando presenta al sentido común según el modelo del acuerdo entre las facultades que produce la imagen del pensamiento, no interrumpe esa homogeneidad mostrando la diferencia que en ella se cuela. Quizás por pretender deshacerse de la categoría de negación, la fragmentación de las facultades al interior del sujeto (que en *La filosofía crítica de Kant* era presentada como la fundación de una problematización de la armonía que el sentido común supone) no interrumpe la armonía del acuerdo entre facultades a partir del cual Deleuze construye esa imagen del pensamiento sin fisuras (y por eso mismo irritante y solo susceptible de ser abandonada de cuajo).

En cambio, la crítica de Lukács se produce leyendo esas fisuras del subjetivismo kantiano. La aspiración de sistema de la filosofía kantiana se encuentra con dos obstáculos para que la razón pueda pretenderse como un sistema cerrado, que Lukács reconocía como lo inaprehensible del todo (explicitado en la "Dialéctica trascendental") y lo irracional (la causa no sensible de los contenidos de los conceptos). "La grandeza filosófica de Kant estriba en que (...), en vez de esconder la irresolubilidad del problema por medio de una arbitraria decisión dogmática en un sentido o en otro, ha explicitado radicalmente y sin aguarla la irresolubilidad misma" (Lukács, 2009: 251).

En esa misma dirección, Adorno podía leer en Kant, no solo el giro copernicano que puso al sujeto en el centro, sino también un resto de objetivismo que nunca se disuelve y que se sostiene como aquello que impide cerrar al sistema de la razón kantiana como una totalidad. La autonomía del sujeto que él funda no implicaría solamente una razón homogénea, absoluta, que se cree omnipotente como el sentido común que proyecta la imagen del pensamiento para Deleuze.

En sus lecciones sobre Kant, Adorno reconoce dos momentos en la filosofía kantiana: uno sistemático y otro que sostiene la consciencia de lo heterogéneo, del límite de la razón. En ese sentido, la *Crítica de la razón pura* desempeña una tarea doble. Por un lado se fundan los cimientos para el conocimiento positivo de la naturaleza. Es en ese proceso en donde la unidad

del objeto de conocimiento pasa a ser garantizada por la unidad del sujeto. Pero, al mismo tiempo, se despliega allí la crítica a la metafísica dogmática y, por lo tanto, a la capacidad de la razón de conocer lo absoluto, exponiéndose así un límite del subjetivismo. Por lo tanto, la doble tarea de la primera Crítica kantiana implica una reducción del conocimiento a la unidad de la razón, pero también el reconocimiento de que la razón no es el todo, que ella tiene un límite. La propia idea de límite deja afuera a lo heterogéneo al mismo tiempo que lo reconoce como tal y, de esa manera, abre el camino para un conocimiento que se despliega como crítica a la identidad.

Ahora bien, no pretendemos defender ese tribunal kantiano contra el que Deleuze dice construir su filosofía (aunque salva de allí la analítica de lo sublime). La lectura del objetivismo del límite en el giro subjetivo kantiano (que está en la base del sentido común incapaz de pensar la diferencia para Deleuze) interrumpe la identidad homogénea de la imagen del pensamiento. Aquello que está más allá de los límites de la razón no es simplemente subsumido a la lógica de la identidad del acuerdo entre facultades. Por eso, desde allí puede formularse una crítica al subjetivismo que está en el fundamento, tanto del conocimiento de la naturaleza de la *Crítica de la razón pura* como del sentido común prefilosófico de “la imagen del pensamiento”.

Lo que intentamos presentar aquí —a través de las lecturas de Lukács y Adorno— cómo el objetivismo del límite en la *Crítica de la razón pura* permite producir otra crítica al sentido común, interrumpiendo esa homogeneidad que Deleuze asume como su modo de ser. Afirmar que en “la imagen del pensamiento (...) desaparece la fisura del yo” (Deleuze, 2009b: 218), como Deleuze hace en *Diferencia y repetición*, implica aceptar que el sentido común tiene esa homogeneidad que se le crítica. En cambio, leer el objetivismo que aparece en los límites del subjetivismo kantiano expone el hecho de que el sentido común no es homogéneo ni idéntico a sí mismo y no puede ser sostenido como una identidad, tampoco cuando pretendemos criticarlo.

La crítica que Deleuze realiza a esa imagen del pensamiento pretende diferenciarse del sentido común con el objetivo de poder pensar diferencias que se afirman y no que aparecen como límite, y, por lo tanto, negación de la identidad. La producción de esa diferencia con el sentido común implica desprenderse de sus presupuestos, aunque no sin violencia porque el pensamiento comienza para Deleuze cuando algo otro lo fuerza. La conmoción subjetiva que lo sublime implica según la *Crítica del juicio* es, para Deleuze, el único modo en el que Kant habría considerado la violencia que la diferencia que se afirma produce sobre la razón. Lo que fuerza a pensar es el objeto de un encuentro y no de un reconocimiento. Ese algo solo puede ser sentido; conmueve al alma y la fuerza a plantearse un problema, pone a las facultades fuera de quicio. Cada facultad es atacada por una triple violencia: lo que la fuerza a ejercitarse, lo que está forzada a captar y lo que no se puede captar. Entonces hay algo otro del sujeto que produce una violencia sobre él.

Mientras que la imagen producía una unidad homogénea y pacífica, el pensamiento supone un movimiento violento, un encuentro entre el alma y lo otro de sí.

Según Deleuze, solo en la “Analítica de lo sublime” Kant había hecho lugar para que una facultad se desmarque del sentido común al ser compelida a afrontar, en palabras del filósofo de la diferencia, su propio límite, lo no imaginable. “De modo que el modelo del reconocimiento o la forma del sentido común muestran sus carencias en lo sublime, en provecho de una concepción del pensamiento muy distinta” (Deleuze, 2009b: 221).

La *Crítica del juicio* aparece entonces como un modelo para un pensamiento sin imágenes. En el juicio sobre lo sublime, la imaginación se ve violentada por la inconformidad que se siente con el objeto informe para el cual no tiene ninguna imagen adecuada. La facultad de la presentación pretende ir hacia el infinito, pero no puede comprenderlo porque no puede presentarlo como un todo, como exige la razón, no encuentra los límites del objeto para su representación.

Deleuze pretende hacer de esa relación violenta entre las facultades, que las lleva hacia su propio límite y hacia su quiebre, un modelo para el pensamiento. Por eso, para él, cada facultad comunica a la otra la violencia que la lleva hacia su límite. Esa comunicación no supone una colaboración en la identificación de un objeto que se supone el mismo ni tampoco la configuración de una unidad subjetiva. Se trata de un “*acuerdo discordante* entre las facultades, ya que cada una comunica a la otra tan solo la violencia que la pone en presencia de su diferencia o de su divergencia con todas” (Deleuze, 2009b: 224). Esa comunicación violenta no configura un sentido común entre las facultades, sino que supone una metamorfosis continua entre ellas.

Sin embargo, en ese relato, la producción de la diferencia con el sentido común depende de la idea de límite. Lo ilimitado del objeto sensorial expone lo limitado de la imaginación y la necesidad de recurrir a la razón para pensar el todo. Al fin y al cabo, resulta negativa la presentación que realiza la imaginación, porque es en su fracaso por presentar el objeto con el que se encuentra que expone la capacidad de la facultad suprasensible. De allí, la analogía con la ley judía de la imposibilidad de representar en imágenes que traía consigo un entusiasmo por la deidad que no podía ser presentada.

El objeto ilimitado de lo sublime kantiano violenta a la imaginación, la fuerza a ir más allá de sus límites. Por eso, no hay aquí una feliz complacencia entre las facultades que libremente se encuentran (como en el juicio sobre lo bello), sino un dolor que solo produce placer porque produce un movimiento hacia lo suprasensible. Ese placer implica que cuando la imaginación es violentada no se queda con el fracaso, sino que lleva a la razón más allá de sí, exponiendo —negativamente— su potencia ilimitada. Por lo tanto, en lo sublime no se afirma lo otro de la razón; si allí se abre un lugar para la diferencia también es negativamente, a través de la confrontación

con los límites de la imaginación, y no como una afirmación que viene de un más allá del sentido común.

Tanto lo sublime como esa grandeza intelectual objetivista que Lukács y Adorno leían en Kant permiten señalar que la crítica a la imagen representativa del pensamiento que Deleuze dibuja puede producirse como intervención sobre la homogeneidad del yo que está en su fundamento. La pretensión subjetiva de identificación y proyección de sí no tiene por qué conducir a un abandono del sentido común en la búsqueda de un pensamiento de las diferencias, precisamente, porque su homogeneidad no es más que una pretensión que la imagen del pensamiento proyecta y que es necesario desarmar (y no abolir para hacer lugar a lo nuevo). Incluso la recuperación que Deleuze hace de lo sublime kantiano sugiere ese modo de la crítica que depende de la idea de límite.

Para Deleuze, la diferencia solo puede ser afirmada, no se produce en el movimiento negativo de lo idéntico. Más allá —o más acá— de las discutidas significaciones políticas que eso tiene, nos preguntamos aquí por las implicancias sociológicas de ese modo de crítica al sentido común. El pensamiento solo podría existir afirmando su diferencia con el sentido común porque se acepta, casi como dato inmodificable, la homogeneidad de la imagen del pensamiento en la que él se proyecta. En otras palabras, dado que el sentido común no permite pensar, el pensamiento solo puede proceder abandonándolo.

Sin embargo, veremos que la imagen-tiempo como modo del pensamiento sí procede mostrando lo falso de esa homogeneidad que el sentido común pretende, e, incluso, eso permite a Deleuze decir que el sentido común es lo no pensado o lo impensable, colándose, en la imagen del pensamiento y no simplemente una identidad homogénea que la sostiene. La crítica al sentido común en *Diferencia y repetición* queda presa de un dualismo que es precisamente aquello de lo que Deleuze quiere escapar (1): la oposición entre una diferencia que se afirma violentamente como lo otro y, frente a eso, lo común como una homogeneidad que se proyecta sobre todo.

La imagen como pensamiento

Los cursos y los textos de Deleuze sobre cine surgen todos a partir de una pregunta por el pensamiento. No se trata solamente de una teoría del cine, sino de una filosofía que encuentra en el cine modos de pensamiento originales. La pregunta que provoca las indagaciones deleuzianas es entonces: “¿es el cine capaz de aportarnos una nueva manera de pensar? ¿Está en condiciones, en tanto cine, de presentarnos el pensamiento de una nueva manera y al mismo tiempo —es inseparable— de hacernos pensar de una nueva manera? ¿Hay una relación específica de la imagen-cine con el pensamiento?” (Deleuze, 2009a: 550).

De hecho, en las clases de Deleuze compiladas como *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, hay un corrimiento del cine del centro de la escena. Según su propia presentación él pretende allí repetir el curso anterior, pero sin detenerse ni escaparse por las películas. Allí la imagen-movimiento y la imagen-tiempo ya no son referidas a la percepción cinematográfica, sino que aparecen definidas extra-cinematográficamente. El objetivo de la indagación se reescribe allí como una clasificación de los signos del tiempo y del movimiento del mundo.

Ya en el primer curso, compilado como *Cine I. Bergson y las imágenes*, el objeto de sus indagaciones no era el cine como técnica de producción de imágenes, sino la imagen cinematográfica como nuevo modo de percepción del movimiento. La técnica cinematográfica procede con cortes inmóviles que se suceden, pero la imagen que resulta de allí no se percibe como suma de instantáneas, sino como movimiento inmediato.

La percepción del movimiento que el cine posibilita es diferente a la percepción natural y, por lo tanto, permite un pensamiento de lo móvil que la vida cotidiana no suscita. "El cine constituye el sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad" (Deleuze, 2010: 18). El objeto de Deleuze será entonces esa percepción de la cual la sucesión de instantáneas inmóviles (o fotogramas) no es más que un momento constructivo. Alertado por la primera tesis de Bergson acerca de que el movimiento no puede concebirse a partir del espacio recorrido, es decir, a partir de cortes inmóviles de un espacio fijo, Deleuze sugiere que el cine podría producir una percepción del movimiento que escape a ese paradigma.

Por otro lado, la segunda tesis de Bergson crítica a la concepción antigua del movimiento como sucesión de instantes privilegiados, pero también a la concepción moderna como sucesión de instantes cualquiera, porque ambas asumen al todo como dado y de esa manera invalidan al movimiento mismo. El tiempo abstracto, la recta de sucesión de instantes, como medida del movimiento en la ciencia moderna se vuelve parámetro y, por tanto, un sistema cerrado sobre el que se intenta imprimir al movimiento. Dado que el tiempo así concebido es algo dado, el movimiento sometido a él se vuelve algo inmóvil. El problema no es la sucesión de instantes de por sí, sino que estos se sumen en un tiempo abstracto cerrado y, por lo tanto, Bergson mismo reclamaba una filosofía que pueda pensar esa temporalidad moderna sin someterla a la inmovilidad de un todo cerrado. Para eso sería necesario un pensamiento móvil que abra una temporalidad. Y para Deleuze, la sucesión de instantes en el cine logra producir una percepción de un todo abierto, es decir, una duración.

La tercera tesis del movimiento de Bergson se orienta precisamente a pensar el todo como abierto a partir de la idea de duración. El movimiento entendido como traslación en el espacio produce un cambio en la duración, es decir, el todo. Esa concepción del todo como duración introduce la

posibilidad de pensar al todo como algo abierto; es porque está abierto que el todo puede cambiar cualitativamente y, por lo tanto, durar. Por todo esto, el movimiento podrá ser pensado como un corte móvil de la duración.

El todo es algo abierto porque es lo que se hace y, en ese sentido, requiere de una creación constante; "es el hecho mismo de continuar de un instante a un instante siguiente, no siendo este último la réplica, la [mala] repetición del instante precedente" (Deleuze, 2009a: 40). Un pensamiento de la duración es entonces aquel que puede preguntarse por lo nuevo, lo que mantiene abierto al todo. En lugar de un pensamiento de lo ya dado, Bergson reclama la necesidad de un pensamiento de la creación y para eso, dice Deleuze, el pensamiento mismo debe ser movimiento y duración.

Precisamente, la imagen cinematográfica propone una percepción del movimiento inscripta en un todo entendible como duración. Vale decir, la imagen cinematográfica supone una modalidad de la síntesis que permite pensar al movimiento y también a una temporalidad abierta; "¿no podría decirse que es ese pensamiento que Bergson reclama, ese pensamiento de la creación, de la producción de algo nuevo, aquello a lo que se dirige el cine cuando lo vemos?" (Deleuze, 2009a: 43).

Deleuze lee tres niveles en la imagen cinematográfica: los objetos relacionados entre sí en un sistema cerrado, es decir, un conjunto (encuadre), los movimientos en el espacio de esos sistemas que relacionan a los objetos con el todo (plano o guion técnico) que constituye el tercer nivel (montaje) que cambia en la medida en la que el movimiento produce diferencias en el todo que adquiere entonces una duración. Ese todo será entonces una síntesis móvil que se produce a partir de los movimientos que ponen en relación a los objetos. De esta manera el cine habilita una percepción del movimiento puro, pero también abre la posibilidad para una figura del tiempo que no dependa del movimiento.

La teoría del cine de Deleuze se configura a partir de esa diferenciación entre las imágenes-movimiento, es decir, las síntesis móviles del movimiento y las imágenes-tiempo que configuran un todo distinto, una duración de la que las imágenes-movimiento serían cortes móviles, entre los cuales se abren intervalos que no forman parte de ninguna de las imágenes enlazadas.

La diferenciación entre imágenes que son movimiento e imágenes que son tiempo se construye en relación con dos tipos de cine. Habría entonces un cine clásico en el que las imágenes se encadenan según leyes de asociación, produciendo inmediatamente movimiento y mediatamente un tiempo en el que esas imágenes-movimiento se inscriben. Y, por otro lado, Deleuze reconoce una imagen moderna (en el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa, por ejemplo) en la que los cortes entre las imágenes se abren en intervalos que no pertenecen a ninguna de las imágenes que esos cortes conectan. El todo no resulta entonces de las leyes de asociación que

producen las secuencias, sino que se produce como tiempo abierto de manera directa (sin mediación del movimiento). De esa manera, el cine llega a realizar su potencialidad y se presenta como una imagen-tiempo, a la que Deleuze va a llamar también imagen-pensamiento.

Los análisis cinematográficos y Bergson le permiten a Deleuze encontrar una manera de pensar al movimiento y al tiempo a través de dos modos de la totalidad que logran ser abiertos y, por lo tanto, dar lugar a lo nuevo. Sin embargo, para Deleuze, la confianza en el cine como arte de masas que potencia y da lugar al pensamiento ha sido derrotada históricamente. Lo que Deleuze encuentra en el cine no es esa misma potencialidad crítica en la que Eisenstein confiaba; vale decir, no espera un despertar de las masas o una figuración del pueblo, sino que encuentra en él una modalidad del pensamiento, que produce su diferencia con el sentido común. No se trata de una esperanza en que este se transforme, ni de un efecto que el cine podría producir, potencialmente quizás. Sino, más bien, en el cine él encuentra una manera de pensar al pensamiento, es decir, una imagen del pensamiento, que se escapa a los parámetros de la representación y, por lo tanto, hace posible una síntesis abierta que puede dar lugar a la diferencia o a lo nuevo (tal como reclamaba Bergson).

Siempre, pero definitivamente en *¿Qué es la filosofía?* de 1991, Deleuze ha definido la práctica filosófica como creación de conceptos. No es que todo el pensamiento sea reducido a eso, pero, al menos, el pensamiento filosófico necesita una imagen de sí mismo que contemple la creación en su interior. Esa imagen Deleuze la construye a partir de lo que él y Guattari llaman en ese libro "plano de inmanencia", que constituye el todo abierto en el que se mueven los conceptos fragmentariamente. El plano es "lo absoluto ilimitado", "no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar" (Deleuze, 1991: 41). Es abierto porque no para de producirse, no tiene límites a pesar de configurar un todo caracterizado por movimientos infinitos en su interior y hacia el exterior. Pero el plano de inmanencia no puede ser en sí mismo pensado porque no habría desde donde pensarlo. Al hacerlo se restablecería la trascendencia, y por lo tanto la ilusión, en el pensamiento. De esta manera, el plano de inmanencia es lo impensado en el pensamiento, su propia imagen (así como el sentido común aparecía como lo impensado de la imagen representativa del pensamiento). Deleuze sostiene que Spinoza es quien pensó "mejor" el plano de inmanencia, pero podríamos afirmar que el cine también ha dado una buena imagen del pensamiento.

La imagen-tiempo es una imagen-pensamiento porque parece estar más allá de los presupuestos del sentido común que configuraban a la imagen del pensamiento clásica y, sin embargo, este se presenta como su exterior constituyente. El cine propone otro modo de la síntesis en el que hay lugar para la creación, es decir, para la verdadera diferencia en esos intervalos que se abren entre las imágenes-movimiento, esas fugas que no siguen ninguna ley de asociación. Ese intervalo

suspende el tiempo del mundo exterior y al mundo exterior mismo, que queda como el afuera de la imagen. La imagen-tiempo interrumpe la relación con el mundo y de esa manera muestra que el afuera (podríamos decir lo impensable) es parte del todo. Incluso, siguiendo a Artaud, Deleuze entiende al automatismo cinematográfico como una puesta en escena de lo que no puede ser pensado. El automatismo remite a la interpretación (que Benjamin también había promovido) de la imagen cinematográfica como un proyectil que interrumpe el pensamiento del que el Yo es dueño (Benjamin, 2008). De esa manera, el cine es capaz de mostrar que la impotencia es constitutiva del pensar que no puede nunca cerrarse en un todo dado, que todo pensamiento tiene un impensado por el que es interrumpido.

El intervalo como asociación no reglada entre imágenes introduce la fuga hacia el afuera en la imagen. Allí lo no pensado se hace camino y de esa manera el cine expone a lo impensado como constitutivo del pensamiento. En la imagen representativa del pensamiento, aquello que no es pensamiento se colaba y, de hecho, Deleuze demuestra que estaba en su propio fundamento: el sentido común. Sin embargo, en ese caso la imagen niega que lo que no es pensable forme parte de sí, es decir, el pensamiento se imagina omnipotente. Paradójicamente, mientras él se imagina capaz de pensar todo, su impensado (el sentido común) determina una imposibilidad para pensar toda diferencia, es decir, vuelve a lo múltiple impensable.

La imagen-tiempo muestra que hay algo que el pensamiento no puede pensar, que hay algo distinto a él, algo de afuera de él que lo fuerza y que, por lo tanto, siempre sobrevive en el pensamiento como lo no pensado. Por eso, la imagen cinematográfica pone en evidencia que el todo como una homogeneidad fundada en lo común es imposible (e, incluso, podríamos decir, falso).

La imagen moderna del cine logra constituir un todo que piensa, una síntesis que unifica lo diverso sin leyes de asociación que repongan una identidad primera, dando lugar a un movimiento en su interior que quiebra al todo y lo mantiene abierto. En los términos de *Mil mesetas*, lo múltiple puede establecer conexiones sin ser reducido por un todo que reponga la identidad. La imagen-tiempo logra configurar un todo que incluye intervalos no asociados, o sea, fugas no codificadas y eso significa que es un todo móvil en el que hay lugar para lo nuevo y, por lo tanto, tiene una temporalidad abierta. La imagen que Deleuze reclama para el pensamiento como plano de inmanencia en *¿Qué es la filosofía?* puede ser leída entonces en esa imagen cinematográfica. En ella se produce la diferencia con el sentido común como límite impensable y no como afirmación de un pensamiento que se desprende de los presupuestos comunes constituyéndose como lo otro de toda imagen.

El interés de Deleuze por el cine se puede asociar a su interés por lo sublime kantiano en dos sentidos. Por un lado, el arte le presta al pensamiento la imagen que él mismo no se puede dar, es

decir, es una experiencia estética la que suscita una imagen del todo que el entendimiento no puede darse. Por otro lado, en ambos casos se trata de imágenes que no pueden cerrarse como un todo y muestran, por lo tanto, eso impensado constitutivo del pensamiento, ese movimiento que fuerza a pensar. Pero el cine lo hace a través de una imagen, aunque, por supuesto, no se trata de una imagen representativa.

Para una crítica del sentido común

Hemos presentado hasta aquí dos modos en los que la imagen aparece en los textos de Deleuze con el objetivo de presentar dos modalidades en las que el pensamiento produce su diferencia con el sentido común en sus escritos.

En la crítica al sentido común que Deleuze emprende en *Diferencia y repetición*, el pensamiento queda preso de un dualismo, a pesar de que el intento de Deleuze sea lograr un pensamiento que se deshaga de toda sujeción de la diferencia a una figura dual que la someta al dominio de la identidad. Se produce allí el dualismo entre el sentido común, que proyecta la imagen representativa del pensamiento, y la filosofía, que debe afirmar su diferencia con ese sentido común aboliéndolo, deshaciéndose de los postulados que configuran esa imagen y del yo sin fisuras que la produce. En otras palabras, la imagen del pensamiento presenta al sentido común como una identidad absoluta y, frente a eso, solo una demolición también absoluta podría hacer lugar para un pensamiento de lo absolutamente nuevo.

Sin embargo, si leemos en la imagen-tiempo un modo del plano de inmanencia en el que Deleuze cree que la filosofía puede pensar, encontramos una relación con el sentido común que podríamos llamar de negación. Es esa idea de límite, a través de la que Lukács y Adorno leían a Kant, la que termina siendo productiva para un pensamiento de las diferencias, que como el propio Deleuze afirma sobre el suyo, no pretenda producirse como afirmaciones libres de un alma bella (2). Incluso hemos expuesto que la lectura de lo sublime como experiencia de lo que fuerza a pensar en *Diferencia y repetición* depende de la idea de límite, así como la división entre el trabajo de las facultades en las distintas actividades de la razón era presentada en *La filosofía crítica de Kant* como marca de la fisura del yo que se pretende omnipotente. En cambio, en los postulados de "La imagen del pensamiento" se presenta un sentido común que parece que logra realizar esa omnipotencia sin límites ni fisuras y por lo tanto, la única opción que deja al pensamiento es la de la afirmación de lo absolutamente otro.

Las diferentes imágenes del pensamiento de Deleuze exponen que es una relación con el sentido común lo que habilita al pensamiento. Lo que cuestionamos aquí es el modo en el que esa

relación se produce en *Diferencia y repetición*; allí en donde Deleuze pretende hacer lugar para una diferencia que no se reduzca a una relación de negación con lo idéntico, se repone un dualismo que impide realizar una crítica al sentido común que desarme las imágenes homogéneas que él produce mostrando sus fisuras y sus límites.

Sin embargo, también es preciso señalar los peligros de la otra imagen del pensamiento, aquella que sugiere una relación con el sentido común distinta a la de la demolición. El plano de inmanencia, entendido tal como lo hemos presentado aquí en relación con la imagen-tiempo, no implica a la violencia en su configuración del todo. Definido como multiplicidad de intervalos en movimiento relacionados sin regulación, el plano de inmanencia desconoce la violencia que el pensamiento supone —según el propio Deleuze— y que sí estaba implicada en la demolición de la que dependía la diferencia con el sentido común en *Diferencia y repetición*.

El surco que hemos abierto entre los modos de la imagen en los escritos de Deleuze nos permite observar que el pensamiento necesita una imagen que habilite una relación con el sentido común. Pero esa relación, que pretendemos llamar crítica, no puede implicar la demolición absoluta ni tampoco puede negar la violencia constitutiva de toda diferenciación. Pues cada uno de los flancos del surco trazado por la distinción entre las imágenes de Deleuze abre el camino para un pensamiento de la afirmación de almas bellas y no para uno de la diferencia, que siempre implica esa relación —como la que el plano de inmanencia expone— violenta —como la que está implicada en la demolición de la imagen del pensamiento—. Un pensamiento que se entiende como crítica del sentido común debe atender a esa doble exigencia que las distintas imágenes de Deleuze nos recuerdan, pero que, quizás, habría que pensar siempre en relación. Vale decir, la tarea es la de insistir en la producción de una imagen pensamiento que se relacione con el sentido común, pero que no olvide la violencia del pensamiento sin imágenes mentado en *Diferencia y repetición*.

Notas

(1). Ese dualismo puede entenderse a la luz de lo que Fredric Jameson (2013) ha rastreado como una lógica binaria de la que Deleuze reniega en pos de la multiplicidad. Lo molar y lo molecular, el código y la desterritorialización, lo territorializado y lo nómada, la representación y la repetición, la identidad y la diferencia siembran los escritos deleuzianos, reponiendo siempre figuras duales. Para Jameson ese binarismo tiene un contenido ético porque siempre es posible reconocer un lado como “bueno” y otro como “malo”, pero esa lectura desoye, por ejemplo, la advertencia de Deleuze y Guattari sobre el peligro de la línea de fuga que puede convertirse en pasión de abolición (como sucede con el fascismo).

(2). Ese es el mayor peligro que el propio Deleuze reconoce en el pensamiento de la diferencia: el alma bella que ve diferencias y pretende que todas sean respetables, conciliables “allí donde la historia sigue haciéndose a fuerza de contradicciones sangrientas” (Deleuze, 2009b: 96).

Bibliografía

- Adorno, T. (2015), *La crítica de la razón pura de Kant*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Benjamin, W. (2008), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Obras libro I* / vol. 2, Madrid: Abada.
- Deleuze, G. (2013), *Kant y el tiempo*, Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2010), *La imagen-movimiento*, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2009a), *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2009b), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2008), *La filosofía crítica de Kant*, Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1987), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., y F. Guattari (1993), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., y F. Guattari (2006), *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos.
- Feuerbach, L. (2006), *La esencia del cristianismo*, Buenos Aires: Claridad.
- Jameson, F. (2013), *Valencias de la dialéctica*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Kant, I. (2009), *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Kant, I. (2005), *Crítica del juicio*, Buenos Aires: Losada.
- Lukács, G. (2009), *Historia y conciencia de clase*, Buenos Aires: ediciones ryr.
- Platón (1992), *La república*, Madrid: Gredos.