

# La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo

Enrique Álvarez Asiáin

«Podiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual.»

Gilles Deleuze: *¿Qué es la filosofía?*

«Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo).»

Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo*

## 1. Filosofía y cine: la cuestión de la ética.

El cine se presenta en la filosofía de Deleuze como una potencia única y reveladora, como un “intercesor” capaz de entrar en resonancia con la actividad filosófica hasta el punto de transformarla, y al mismo tiempo tiene una extraordinaria capacidad de diagnóstico, de evaluación de los signos y síntomas de nuestra época. En este sentido, la tarea que Nietzsche asignaba a la filosofía, Deleuze la atribuye también al cine. Porque el cine, según Deleuze, tiene esa capacidad consistente en captar las fuerzas y los signos temporales que nos violentan en el presente, los cuales ya no se refieren a supuestas esencias transcendentales, sino a modos inmanentes de existencia. El problema de nuestra época ha cambiado, desplazándose hacia la inmanencia, y por mucho que Deleuze se refiera a este cambio en *¿Qué es la filosofía?*:

«en el plano nuevo, podría ser que el problema concerniese ahora a la existencia de aquel que cree en el mundo»<sup>1</sup>,

el diagnóstico se remonta a los libros sobre cine, donde la ruptura sensorio-motriz de la imagen en el cine de posguerra encuentra su condición en la *ruptura del vínculo del hombre con el mundo*<sup>2</sup>. El cambio que acontece en la imagen cinematográfica se presenta entonces como el presagio de una nueva imagen del pensamiento, de un nuevo campo problemático donde la cuestión que nos conmueve y nos urge pensar hoy se refiere a la pérdida del mundo, precisamente allí donde ya no somos capaces de reaccionar o de otorgar un sentido a lo que nos sucede, y el mundo se nos acaba presentando como una especie de mal film. Como nos dice Deleuze:

«El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que

---

<sup>1</sup> Deleuze, G. y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 76.

<sup>2</sup> Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 227.

hacemos cine, es el mundo el que se nos aparece como un mal film (...) Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo.»<sup>3</sup>

Desde este punto de vista, el cine se transforma en un elemento imprescindible para realizar el diagnóstico adecuado de la época contemporánea. Diagnóstico, sin duda, crítico, referido a la pérdida del mundo que se muestra sintomáticamente en la imagen del cine de posguerra y nos remite a los males de nuestra época —«porque no es buena la época»<sup>4</sup>—, pero también positivo, en la medida que exige al pensamiento una salida, una respuesta capaz de construir una empresa positiva<sup>5</sup>. En este segundo aspecto, Deleuze recurre a la noción de creencia como respuesta al acontecimiento de la pérdida del mundo, lo cual nos conduce a una singular dimensión espiritual, ligada a la elección ética entre modos de existencia. La propuesta deleuzeana se dirigirá en este sentido a articular el respeto absoluto por la inmanencia y la construcción de una ética que quiere hacer frente al nihilismo dominante.

El cine moderno se ha constituido, según Deleuze, como un campo de elaboración de esta cuestión, no sólo en el aspecto de la constatación y de la crítica, sino sobre todo por su capacidad para crear nuevos lazos entre el hombre y el mundo. El cine se piensa entonces como una práctica ética, cuya empresa positiva consiste en restablecer la creencia *en este mundo* por medio de la evaluación de nuevos modos de existencia y de la creación de nuevas posibilidades de vida:

«es un cine de los modos de existencia, del enfrentamiento de esos modos y de su relación con un afuera del que dependen a la vez el mundo y el yo»<sup>6</sup>.

Pero no se trata ya de recuperar la antigua creencia en el mundo, sostenida por la fe en un más allá trascendente. La creencia concierne a nuestras posibilidades de creer en este mundo, y requiere por lo tanto una conversión inmanente de la fe. Desde este punto de vista, la imagen dogmática y moral del pensamiento debe ceder su lugar a una imagen elaborada de acuerdo con una exigencia ética más pura que, en consonancia con nuestra “condición moderna”, se dirija a crear nuevas posibilidades de pensamiento y de vida, en un mundo que

---

3 Ibid., p. 229.

4 Ibid., p. 370.

5 Encontramos aquí el doble vector que rige la tarea del pensamiento de Deleuze: el de la crítica y el de la construcción. Esta tarea crítico-constructiva es una constante en la obra deleuzeana, y se presenta como tal desde sus primeras obras: «La crítica es al mismo tiempo lo más positivo». [Deleuze, G.: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971, p. 9], hasta las últimas: «La crítica implica conceptos nuevos (de lo que se critica) tanto como la creación más positiva» [Deleuze, G. y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 85], pasando por sus obras intermedias: «Las condiciones de una verdadera crítica y de una verdadera creación son las mismas» [Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 215]. En sus estudios sobre cine, Deleuze vuelve una vez más sobre esta idea, bajo la condición de «un proyecto estético y político capaz de constituir una empresa positiva». [Deleuze, G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 293.]

6 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 237.

ya no puede creer en ninguna transcendencia.

## 2. La crisis de la imagen en el cine de posguerra.

Ya desde su creación y a través de sus pioneros, el cine se pensó como un medio capaz de construir nuevos horizontes de sentido. La creación del nuevo arte se reveló muy pronto por su enorme potencial y su aptitud para llegar a las masas, lo que convertía al cine en un instrumento altamente poderoso. En manos de sus pioneros, el cine se vislumbró como la posibilidad de encauzar este poder hacia altos ideales del espíritu, no sólo por su enorme potencial para promover el pensamiento, sino también por su capacidad para crear relaciones de sentido entre los hombres y el mundo. Esa fue, al menos, la primera pretensión del cine, como la llama Deleuze evocando las convicciones de los grandes pioneros:

«Ellos creían que el cine sería capaz de imponer el choque, y de imponerlo a las masas, al pueblo (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...)»<sup>7</sup>

Esta esperanza depositada en la imagen cinematográfica se sustentaba sobre todo en la creencia en el vínculo del hombre con el mundo, todavía incuestionada en los primeros años del cine. El nexo sensorio-motor, el lazo entre la percepción y la acción presupuesto en los hábitos y en el comportamiento humano, garantizaba a los hombres un cierto dominio respecto a las situaciones y los acontecimientos que les incumbían. Los hombres creían todavía en el mundo, o cuando menos en su capacidad para transformar el mundo. Y el cine se dirigía a reforzar, a confirmar de algún modo esa creencia, dando lugar a posibles maneras de vincularse con un mundo no siempre habitable, pero si susceptible de alcanzar un sentido a través de las buenas acciones humanas<sup>8</sup>. La confianza en el mundo daba lugar a una concepción esperanzadora del cine, donde las imágenes se encadenaban de manera lógica en vistas a conquistar un todo, proyectado como representación orgánica de un mundo que podía adaptarse a las necesidades e ideales del hombre.

El cine se veía entonces como una empresa vinculada a la emancipación y a construcción de horizontes compartidos de sentido a ambos lados del mundo, desde Eisenstein, quien creía

---

7 Ibid., p. 210

8 Obsérvese que esta posición nos remite al capítulo tercero de *Diferencia y repetición*, donde la cuestión de una verdad o de un sentido transcendente es un presupuesto incuestionado de lo que Deleuze denomina “la imagen dogmática del pensamiento” [op. cit., pp. 203-204]. De acuerdo con esta concepción del pensamiento, el problema no es si se puede alcanzar la verdad o el sentido, sino el cómo, porque el pensamiento tiene una “buena naturaleza” y una “buena voluntad” en los que se funda su afinidad con lo bueno y con lo verdadero. La verdad y el sentido están ahí de antemano, esperando a ser descubiertas. Por eso, y como nos ha dicho Paola Marrati: «el mundo, ordenado o desordenado, tenía entonces sentido. El fracaso o el éxito (de las acciones humanas) eran secundarios desde este punto de vista, un poco como lo verdadero y lo falso en relación con un sentido que los precede y que distribuye su espacio de posibilidad». Marrati, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 88.

en él como en un “golpe de puño” capaz de despertar a las conciencias, hasta la tradición del cine norteamericano, que lo veía capaz de crear una nueva nación compuesta por todos los pueblos del mundo. Se trataba, en cualquier caso, de vincular a los hombres entre ellos y con el mundo a través del cine: vínculo de una nación o de un pueblo, vínculo revolucionario, democrático o católico que emanciparía a las masas, haciendo de ellas un auténtico sujeto colectivo<sup>9</sup>. Sin embargo, estas pretensiones que tuvo el cine durante sus primeros años hoy nos resultan ajenas, extrañas e ingenuas, hasta el punto de hacernos sonreír. La situación actual es otra, y los acontecimientos del siglo pasado han provocado la pérdida de la fe y de la creencia en una realidad mejor por venir. El cine no ha respondido en absoluto a las esperanzas en él depositadas, porque si así fuera el mundo habría cambiado hace mucho tiempo, y los hombres abrían “aprendido” a pensar y a actuar de acuerdo con sus altos ideales. Deleuze constata en este sentido que la potencia propia del cine mostró muy rápidamente su doble rostro.

«El choque iba a confundirse, en el mal cine, con la violencia figurativa de lo representado, en vez de alcanzar esa otra violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una secuencia movidiza que se hunde en nosotros. Y, lo que es peor, el autómatas espiritual arriesgaba convertirse en el maniquí de todas las propagandas: el arte de masas mostraba ya un rostro inquietante.»<sup>10</sup>

Por un lado, el choque violento de las imágenes que, según los grandes pioneros, elevaría el pensamiento a la altura de los ideales emancipatorios, se ha quedado en la violencia mórbida del sexo y de la sangre; por otro, el potencial del cine ha sido utilizado con fines propagandísticos, sirviendo a los más nefastos intereses del poder político<sup>11</sup>. El pensamiento-acción asentado en la violencia del choque designaba la relación del hombre y el mundo, pero al mismo tiempo dejaba traslucir su rostro siniestro. Que artistas como Leni Riefenstahl contribuyesen con su obra a enaltecer el nazismo ponía al cine en una difícil tesitura, donde ya no era fácil distinguir entre el buen y el mal cine, el arte noble y la baja propaganda. La fe revolucionaria depositada en el cine había sido tomada no sólo por la mediocridad, sino también — lo que es mucho peor— por la manipulación.

---

9 Cf. Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., pp. 286-287. Cuando Deleuze valora este primer momento del cine a través de sus grandes pioneros, no parece referirse tanto al ideal en sí como a su propósito, consistente, como venimos diciendo, en vincular a los hombres con el mundo. Unas veces ese vínculo toma la forma de la revolución, otras veces la de la democracia o el catolicismo. Lo que estaba en juego, en cualquier caso, era *el lazo espiritual del hombre con el mundo*, o el devenir mundo del hombre, a lo cual podía contribuir el cine de muy distintas maneras.

10 *Ibid.*, pp. 210-211.

11 No es difícil constatar que ambos aspectos siguen vigentes en los debates contemporáneos sobre la imagen, no sólo en el cine de Hollywood, que combina siniestramente el poder comercial y manipulador, sino también en la televisión e incluso en los videojuegos, que se han revelado en los últimos años como una de las industrias más rentables.

«El autómatas espiritual pasó a ser el hombre fascista»<sup>12</sup>.

El objeto del cine no se refería ya a la liberación de las masas, sino a su sometimiento, lo cual hacía estallar en pedazos la confianza en el poder transformador de las imágenes<sup>13</sup>.

Deleuze se refiere sobre todo al acontecimiento histórico de la guerra para localizar el punto de inflexión que afecta a la imagen cinematográfica. La guerra y sus consecuencias han hecho perder la fe, la creencia en el mundo, dando lugar a una crisis que se manifestará casi inmediatamente en el cine. La utilización comercial o propagandística de la imagen es sólo el síntoma del agotamiento del viejo cine, el anuncio de que las antiguas pretensiones del cine podían caer en las más bajas motivaciones, pero no lo que desencadena propiamente esta crisis. Lo que se ha roto en el cine moderno es el vínculo del hombre con el mundo, y ya no es posible alcanzar un todo que nos permita actuar en consecuencia. Ese había sido el poder del cine de los pioneros: forzarnos a alcanzar un todo a partir del choque generado por el encadenamiento lógico-orgánico de las imágenes, introducirnos en un todo que nos permitiese orientarnos y “reaccionar” en el mundo. Pero esta concepción del cine, notablemente elevada en cuanto a su objeto, implicaba una imagen moral, un presupuesto implícito referido a la creencia en valores trascendentes en los que ya no creemos<sup>14</sup>. No sólo el cine ha cambiado, lo que ha cambiado es la relación del hombre con el mundo. El vínculo se ha quebrado, y la imagen del cine moderno muestra los síntomas de esta ruptura, permitiendo a Deleuze realizar el diagnóstico crítico de nuestra época.

La ruptura del nexo sensorio-motriz, y la aparición en el cine de las situaciones ópticas y sonoras puras son el síntoma propiamente cinematográfico de esta transformación. Pero es este un síntoma referido a las condiciones de la época moderna, donde la incapacidad de reaccionar de los personajes de los films, la imposibilidad de prolongar la percepción del mundo en acciones sobre él, nos sitúan ante nuestra propia incapacidad, ante nuestra propia imposibilidad de pensar y actuar.

---

12 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 220.

13 Walter Benjamin ya se había referido en este sentido a la “estetización de la política” e incluso a la “estetización de la guerra” que acontece durante los años del nazismo. Con estas categorías, Benjamin denunciaba el aprovechamiento del fascismo de la desvirtuación mítica del arte, dado a través de la cristalización de lo sublime en la relación de dominio político mediante la guerra. Cf. Benjamin, W.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 17-59. Paul Virilio ha defendido, por su parte, la tesis de que no fue la política la que desvió los intereses del cine, sino que la propia imagen-movimiento estuvo desde su nacimiento ligada a la propaganda de estado y a la organización de la guerra. Cf. Virilio, P.: *Guerre et cinéma. Logistique de la perception I*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

14 Los valores eran trascendentes, incluso cuando se trataba de un modo de transcendencia secular, como en el caso de la revolución socialista. «Que la transcendencia en cuestión sea secular no cambia nada al respecto. Que se trate del paraíso o del futuro de la revolución, poco importa: (los valores) funcionaban de la misma manera y acarrear las mismas consecuencias». Marrati, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, op. cit., p. 91.

«La ruptura sensorio-motriz encuentra su condición más arriba, y se remonta hasta una ruptura del vínculo del hombre con el mundo»<sup>15</sup>.

El cine expresa mejor que ninguna otra práctica artística esta situación problemática de increencia en el mundo, que anula la confianza en nuestra capacidad de pensar y en nuestras posibilidades de intervenir y de transformar nuestro entorno. El sujeto —el personaje de los films, pero también el hombre moderno— se descubre sin poder de pensamiento y de acción. Ya no podemos pensar con sentido lo que vemos o lo que nos sucede (ya no podemos *reconocerlo*), ni reaccionar o dar un sentido a nuestras acciones, porque lo que ven y “nos hacen ver” los personajes de los film es que las situaciones que nos presenta hoy el mundo son demasiado horribles o demasiado bellas, situaciones para las que no estamos preparados porque sobrepasan y quiebran nuestros esquemas mentales y comportamentales hasta el punto de dejarnos sin reacción. La acción transformadora se ha tornado actitud contemplativa de un mundo que se nos escapa, el personaje de la acción, un vidente<sup>16</sup>. Pero no se trata de una simple experiencia cinematográfica de la que podamos liberarnos al salir de las salas de proyección para continuar con nuestras vidas. Se trata de una auténtica experiencia del pensamiento moderno, el cual concierne al cine de una manera esencial.

«Si esta experiencia del pensamiento concierne esencialmente (aunque no exclusivamente) al cine moderno, ello se debe ante todo al cambio que presenta la imagen: la imagen ha dejado de ser sensoriomotriz (...) La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo.»<sup>17</sup>

Las fuerzas que capta el cine en nuestra época ya no son, entonces —o no son ya—, las fuerzas transcendentales que nos remitían a una creencia en el más allá; imagen moral del mundo puesto de relieve en el cine clásico. Una vez roto este vínculo, lo que se hace perceptible en el cine son las propias fuerzas de lo intolerable, donde

«lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana»<sup>18</sup>.

No es en nombre de un mundo más verdadero que el pensamiento capta lo intolerable de éste. El hombre ya no puede remitirse a una instancia transcendente que haga “soportable” incluso el sufrimiento o la guerra, desplazando el sentido de su obrar más allá de sus propias

---

15 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 227.

16 Resulta ampliamente significativa, en este sentido, la célebre escena de *Europa 51* (1952), film de Roberto Rossellini al que se refiere Deleuze recurrentemente en *La imagen-tiempo*. Se trata de la escena donde Irene, la heroína burguesa encarnada por Ingrid Bergman, se detiene frente una fábrica sin poder “reconocerla” de acuerdo con sus esquemas habituales de respuesta, y de repente devine capaz de “contemplarla”, de “verla” en toda su crudeza, hasta el punto de que al ver a los obreros *crea estar viendo condenados*. «Su mirada abandona la función práctica de un ama de casa poniendo en su lugar cosas o seres, para pasar por todos los estados de una visión interior, aflicción, compasión, amor, felicidad, aceptación, hasta el hospital psiquiátrico donde la encierran al cabo de un nuevo juicio de Juana de Arco: ella ve, ha aprendido a ver». Cf. *Ibid.*, p. 13.

17 *Ibid.*, pp. 226-227.

18 *Ibid.*

acciones —a un supuesto paraíso o al destino de la revolución, tanto da—, y esperando promesas o compensaciones futuras que le ayuden a “sobrellevar” el malestar de su existencia. Ante la falta de esta instancia alentadora y tranquilizadora, la experiencia puesta de relieve en el cine moderno es, en primer lugar, la experiencia de lo intolerable y de la vergüenza de ser un hombre, pues

«el hombre “no es él mismo” un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado»<sup>19</sup>.

Son las consecuencias de la pérdida del mundo, que no es sino otro nombre del nihilismo contemporáneo.

### 3. Nihilismo y pérdida del mundo: la cuestión de la creencia.

En efecto, la pérdida del mundo y la situación de increencia en la que nos encontramos, son los signos del nihilismo contemporáneo. Esta falta de referentes absolutos, esta ausencia de mundo, es lo que los grandes fundadores del diagnóstico nihilista han llamado *nada*, apuntando con ello a la situación de *inasistencia* del hombre en un mundo que ya no le pertenece. Deleuze se remonta en este punto al diagnóstico de Nietzsche, y a su interpretación del nihilismo como una desvalorización de todos los valores de la civilización occidental. Evidentemente, no podemos dar cuenta exhaustiva de este amplio y complejo acontecimiento que es el nihilismo, pero sí mostrar su proximidad con la cuestión deleuzeana de la pérdida del mundo. Desde este punto de vista, Nietzsche define el nihilismo por la desvalorización, entendiendo esta última como la pérdida del mundo en un triple sentido:

- Mundo orientado teleológicamente, es decir, orientado hacia una meta que dirige los acontecimientos de acuerdo con valores trascendentes.

- Mundo entendido como un todo coherente y unitario, en el sentido de una organización racional del devenir.

- Mundo verdadero, remitido a un trasmundo que da sentido al acontecer indeterminado de los fenómenos<sup>20</sup>.

Lo que se ha perdido con la emergencia del nihilismo es el porqué, la razón última que articulaba la realidad y le otorgaba sentido, y en su lugar ha quedado una realidad no

---

19 Ibid.

20 ¿Qué es lo que ha sucedido, en suma? Se había alcanzado el sentimiento de la falta de valor cuando se comprendió que ni con el concepto “fin”, ni con el concepto “unidad”, ni con el concepto “verdad” se podía interpretar el carácter general de la existencia. Con ello, no se alcanza ni se obtiene nada; falta la unidad que se engrana en la multiplicidad del acontecer; el carácter de la existencia no es “verdadero”, es falso (...) En resumen: las categorías “fin”, “unidad”, “ser”, con las cuales hemos atribuido un valor al mundo, son desechadas de nuevo por nosotros, ahora el mundo aparece como falto de valor». Nietzsche, F.: *La voluntad de poderío*, Madrid, Edaf, 1981, p. 37.

teleológica, no unitaria y falsa. El avance de la modernidad ha llevado consigo el abandono de la creencia en una realidad regida por una finalidad, asistida por imágenes englobantes y unitarias con pretensiones de verdad ¿Pero no son precisamente estos los aspectos de la imagen del cine moderno? La ausencia de un fin, de una verdad y de un todo del mundo, son los aspectos que presenta el cine del neorrealismo italiano, y que a su manera presentará también la *nouvelle vague*. La finalidad que proporcionaba un sentido explícito a las acciones es sustituida por el vagabundeo y la errancia de los personajes; la verdad se pierde en la fabulación y en la falsificación; la concepción de un todo cede su lugar a la fragmentación y a la dispersión de la realidad. La imagen del cine moderno ya no *representa* un mundo, más bien *presenta la ausencia de toda representación del mundo*, justo allí donde el mundo ya no puede ser concebido según las viejas creencias y los viejos valores.

La pérdida del sentido y del mundo, el nihilismo contemporáneo que tan espléndidamente muestra el cine moderno, implica asimismo la alienación del sujeto. Estos dos fenómenos son correlativos según Deleuze, porque la alienación se vincula con la imposibilidad del sujeto de ligarse activamente a nada, de tal modo que su estado de máxima alienación no supone tanto la pérdida de sí mismo como la del mundo. El sujeto no puede realizarse, no puede experimentar sus propias fuerzas vitales o su potencia de existir cuando no cree en un mundo o en un horizonte de sentido más amplio que él. Esto le permitía actuar, intervenir en un mundo hecho a su medida o al alcance de sus posibilidades; mundo donde los estímulos recibidos no tardaban en ser “reconocidos” y se prolongaban en acciones dirigidas a (re)establecer un orden. La acción o la praxis ponía en evidencia el arraigo del hombre en el mundo, mientras que la ausencia de reacción testimonia la ruptura del vínculo y la alienación del hombre contemporáneo, que a falta de circuitos de intercambio con lo que le rodea se encuentra relegado a su mundo interior.

Hoy en día esos circuitos de intercambio del hombre con el mundo y con la naturaleza han desaparecido, y como nos dice Deleuze, han sido suplantados por los circuitos de la información:

«El mundo moderno es aquel donde la información suplanta a la naturaleza»<sup>21</sup>.

Pero en la información ya no hay intercambio alguno, ya que la propia información se basta a sí misma para llenarlo todo con su interminable y monótono discurso, con sus consignas prefabricadas, colección de clichés incesantemente repetidos que nos alejan completamente de nuestros afectos, creencias y pensamientos, impidiendo cualquier vínculo novedoso del hombre con el mundo. El sujeto sobre informado es por esencia un sujeto

---

21 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 356.



ineficaz, un sujeto que ya no actúa más sobre el mundo. La información se convierte en una herramienta de poder que organiza y aliena los cerebros, impidiendo la transformación o a la creación. Por eso nos dirá Deleuze que un acto de creación no tiene relación alguna con la comunicación. Un acto de creación se asemeja mucho más a un acto de resistencia. Resistencia y rebeldía contra el presente, contra los canales de comunicación establecidos, contra la información erigida como sistema de control en nuestra época<sup>22</sup>.

Deleuze quiere devolver a la filosofía su carácter creador junto con esta capacidad consistente en resistir a la servidumbre, a lo intolerable del presente, a las significaciones redundantes, retomando la vocación platónica de luchar contra las opiniones (*doxa*), pero ahora en el ámbito de una filosofía decididamente inmanente que abre el pensamiento a las fuerzas del tiempo. En este sentido, el suyo no es un nihilismo pasivo, tendente a fomentar experiencias del desarraigo y la resignación<sup>23</sup>, sino un nihilismo activo, que apunta a la creación de nuevos vínculos y relaciones con el mundo. Es decir, entiende el nihilismo —en la estela de Nietzsche—, como una experiencia que, partiendo de la ausencia de cualquier instancia trascendente, nos permite descubrir la productividad inherente a la propia vida como potencia creadora y transformadora. Se trata entonces de superar ese momento de pesimismo y resignación que se sigue de la pérdida, pero sin tratar ya de restablecer una nueva imagen identitaria del pensamiento y del mundo de acuerdo con un sentido único y predeterminado, sino tratando de abrir la imagen a las fuerzas del afuera para crear nuevas relaciones y nuevos modos de existencia.

El cine moderno nos sumerge directamente en esta experiencia. La ruptura del lazo sensorio-motor y del encadenamiento lógico de las imágenes sitúa al personaje y al espectador ante situaciones en las que ya no puede reaccionar. La pérdida del mundo se hace patente a través de una imagen que ya no apunta a elevarnos a un todo unitario pleno de sentido, sino a captar las fuerzas de lo intolerable o la banalidad insoportable de las situaciones cotidianas. Esta falta de referentes nos enfrenta a nuestros propios límites, al

---

22 Sobre la incompatibilidad del arte con la comunicación entendida como la transmisión y la divulgación de información, vid. la conferencia pronunciada por Deleuze en la FEMIS el 17 de Marzo de 1978: «¿Qué es el acto de creación?» (en Deleuze, G.: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-textos, 2007, pp. 281-289). Sin duda, esta cuestión se vincula con la cuestión de la ética entendida como una apuesta por la creación de lo nuevo, como bien ha señalado Philippe Mengue al referirse a la ética deleuzeana como una «éthique de la résistance contre le règne écrasant de la communication et des pensées “comunes” ou consensuelles». Mengue, P.: *Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Kimé, 1994, p. 77.

23 «Esa huída hacia delante que Nietzsche identificaba con el resentimiento hacia la vida, la disgregación de las fuerzas, el relativismo del todo vale o la búsqueda de nuevos ídolos falseadores; esa conversión del ser en la pura nada del vacío, que empuja, hablando ahora en espíritu heideggeriano, al desarraigo, a la emergencia de un ser-sin-mundo, sin paradero, errático en el sentido peyorativo del término y ensimismado en el falso enseñoreamiento del mundo». De la Higuera, J., Saez, L., y ZUÑIGA, J.F. (eds): «prólogo» de *Nihilismo y mundo actual*, Universidad de Granada, 2009, p. 8.

extremo de nuestra impotencia, haciéndonos caer en esa especie de hundimiento central donde la experiencia deviene paradójicamente capaz de romper sus condicionamientos *a priori* y de trazar nuevas relaciones con el mundo. La creación de nuevos modos de pensamiento y de vida tiene que pasar por este *vaciamiento*, por este alejamiento del mundo, momento crítico necesario en vistas a encontrar una solución positiva al problema de su pérdida. Porque se trata, desde luego, de volver a creer en el mundo, pero no ya en *otro mundo* según los vínculos de antaño, que dirigían la creencia a una realidad trascendente sino en *este mundo*, el único que tenemos.

«¿Cuál es entonces la sutil salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: “posible, o me ahogo”. Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento.»<sup>24</sup>

Deleuze asigna esta tarea al cine moderno:

«Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo)»<sup>25</sup>, entendiéndolo que eso que el cine tiene que filmar y proyectar no es una imagen del mundo (representación), sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Rotos ya los lazos de la representación orgánica que nos instalaban en un pensamiento tan tranquilizador como ilusorio, el cine debe jugar un papel pedagógico fundamental en la creación de nuevos lazos que nos permitan creer en el mundo. La experiencia cinematográfica toma entonces una relevancia inédita, pues a través de ella no sólo se establece el diagnóstico crítico de nuestra época: la pérdida del mundo, sino que incluso se atisba un primer intento de respuesta o de solución positiva en la tarea encomendada al cine: volver a darnos creencia en el mundo.

En uno de los cursos dedicados a esta cuestión, señala Deleuze que hasta nuestra época contemporánea había dos maneras de considerar el fenómeno de la creencia: o bien se trataba de creer en una realidad que no pertenecía a este mundo, o bien se creía en la posibilidad de transformar el mundo<sup>26</sup>. Un aspecto y otro de estos modos de creencia se encuentran en el cine clásico: el primero pertenece a la fe católica, el segundo a la fe revolucionaria. Pero en el mundo actual y en el cine moderno el problema es otro. La creencia no se dirige más a otro mundo, o a un mundo transformado. Ahora se trata de creer en este mundo, de volver a creer en el mundo *tal como es*, o lo es lo mismo, de creer en un mundo inmanente sin volver a caer en transcendencia alguna. Ya no se trata de restablecer el vínculo del hombre con el mundo de acuerdo con los viejos valores y las viejas creencias, sino de reinventar el propio vínculo de

---

24 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 227.

25 Ibid., p. 230

26 Deleuze, G.: Vicennes, 6 de Noviembre de 1984, en *Corpus Deleuze*, Paris, Biblioteca Nacional de Francia.

acuerdo con nuestras posibilidades de vida en este mundo. Creer en este mundo es afirmar la inmanencia tal como se nos plantea hoy en nuestro plano, el de una imagen moderna del pensamiento, porque sólo la creencia en el mundo en el que vivimos puede enlazar al hombre con lo que sucede, *con lo que ve y lo que oye*, más acá de cualquier transcendencia.

#### 4. La conversión inmanente de la fe.

En las páginas de *La imagen-tiempo*, Deleuze vincula esta necesidad de creer en el mundo a una ética, a la que se refiere también como “una fe”:

«necesitamos una ética o una fe (...) no es una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo»<sup>27</sup>.

En *¿Qué es la filosofía?* vuelve sobre este tema, expresando esta necesidad bajo la fórmula de una «conversión empirista» que, lejos de apuntar a una cuestión ontológica (existencia del mundo) o gnoseológica (posibilidad de conocerlo), apunta a

«las posibilidades de movimientos e intensidades para hacer nacer modos de existencia todavía nuevos»<sup>28</sup>.

Se trata de nuevo de una cuestión ética, no referida a la existencia del mundo exterior ni a la posibilidad de conocerlo, sino precisamente a la conversión inmanentista de la creencia que permite al sujeto entablar nuevas relaciones con el mundo e inventar nuevos modos de existencia. Ahora bien ¿En qué consiste esta conversión? Consiste, en palabras del propio Deleuze, en *remplazar el modelo del saber por la creencia*.

«Hay aquí toda una conversión de la creencia. Fue ya éste un giro decisivo de la filosofía, de Pascal a Nietzsche: remplazar el modelo del saber por la creencia. Pero la creencia solo reemplaza al saber cuando se hace creencia en este mundo, tal como es. El cine realiza el mismo giro.»<sup>29</sup>

Las referencias a Pascal y a Nietzsche no son en absoluto casuales, pues se refieren a dos momentos puntuales del movimiento de conversión que después el cine realizará a su manera. En Pascal, como después en Kierkegaard, la creencia ya no se vuelve hacia otro mundo —a pesar de que ambos son autores creyentes—, sino que se dirige a este. La fe nos vuelve a dar el hombre y el mundo, incluso a través de sus *ilusiones de transcendencia*, pues en estos autores la fe prevalece sobre el saber, y nos reenvía según Deleuze al modo de existencia del creyente, es decir, al modo en que las ilusiones recaen finalmente sobre el plano de inmanencia que es una vida.

«Pascal apuesta por la existencia transcendente de Dios, pero el envite de la apuesta, aquello *por* lo que

---

27 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 231.

28 Deleuze, G. y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 76.

29 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 230.

se apuesta, es la existencia inmanente de aquel que cree que Dios existe»<sup>30</sup>.

En el caso de Nietzsche la apuesta es más radical, la conversión inmanente de la fe ya está realizada, y da lugar a otra forma de creencia: la creencia en una nueva categoría de hombres. Fue Nietzsche quien

«arranco la creencia de toda fe para restituirla a un pensamiento riguroso»<sup>31</sup>.

El cine ha retomado por su cuenta este movimiento, de tal modo que en el giro del cine clásico al cine moderno la cuestión de la creencia ha devenido problemática. En el cine clásico el vínculo del hombre con el mundo permanece incuestionado, presupuesto como esta por el modelo del saber moral que permitía al hombre actuar en el mundo. Pero la creencia se ha revelado en el cine moderno como una cuestión emergente que debe ser pensada en respuesta al problema de nuestra época: la pérdida del mundo. Es en este contexto problemático donde el cine experimenta a su manera el giro que ya había conocido la filosofía. La fe católica o revolucionaria, la esperanza depositada en otro mundo o en una transformación del mundo por la imagen, cede su lugar a otro tipo de cine, donde el motivo de la creencia deviene una tarea explícita y positiva que se hace consciente del

«borramiento de la unidad del hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no nos deja más que una creencia»<sup>32</sup>.

La solución de la pérdida del mundo no pasa ya por la determinación de un pensamiento-acción o de una praxis moral, sino por la necesidad de creer en el mundo, de acuerdo con un nuevo punto de vista por el cual se desplaza la problemática, —no sólo del cine, sino de nuestra época— desde la esfera de un saber moral universal hacia la cuestión ética de los modos inmanentes de existencia.

Deleuze localiza este giro del cine moderno en las figuras de Dreyer y Rossellini:

«el cine realiza el mismo giro (que la filosofía) primero con Dreyer y después con Rossellini»<sup>33</sup>.

A través de estos dos autores el lazo del hombre con el mundo comienza a fisurarse y deviene problemático, dando poco a poco lugar a la necesidad, no ya moral sino ética, de creer en este mundo. Ya no es el mundo en sí o “el mundo verdadero”, sino la fe en la creación de nuevos vínculos la que nos sostiene y nos acoge. En sus últimos films, Dreyer supo filmar el personaje-momia, que alcanza la experiencia de su propia petrificación al entrar en relación con lo irreconocible, es decir, con la “fisura” que suspende el mundo y le permite tomar conciencia de lo que significa creer en él. Rossellini conserva todavía, por su parte, el ideal del saber, pero necesita asentarlos en una creencia o en una fe en el hombre y en el

---

30 Deleuze, G. y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 75.

31 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 235

32 Ibid., p. 250.

33 Ibid., p. 230.

mundo.

«La creencia, incluso con sus personajes sagrados, María, José y el Niño, está lista para pasar del lado del ateo»<sup>34</sup>.

No es que el cine deje de ser católico, sino que el catolicismo del cine cambia, dando lugar a una nueva distribución de los elementos en juego, en la cual el foco de atención se desplaza cada vez más de la existencia trascendente de *otro mundo* a las posibilidades inmanentes de existencia de aquel que cree. Y algo semejante cabría decir del cine revolucionario, donde lo relevante no reside ya en la transformación del mundo a la que podría dar lugar, sino en

«las vibraciones, los abrazos, las aperturas que ella dio a los hombres en el momento en que se llevó a cabo (...) los nuevos lazos que instaura entre los hombres.»<sup>35</sup>

Aunque esta cuestión de la conversión pueda parecer imprecisa, e incluso extraña al propio Deleuze en la medida de que la noción de “creer en este mundo” se antoja demasiado abstracta, hay que insistir en que con ella se está apuntando a los modos de existencia inmanente, es decir, a las posibilidades de vida *en este mundo*. Creer en el mundo es creer en el cuerpo,

«devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar al cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas»<sup>36</sup>.

La propuesta deleuzeana no tiene nada que ver con una aspiración redentora pseudo religiosa, y tampoco pretende volver darnos el mundo como una unidad abstracta. Se trata más bien de una confianza previa a cualquier construcción discursiva, confianza en la capacidad experimentadora y creadora, en los afectos, en la potencia del cuerpo. Deleuze se remite aquí a la concepción del cuerpo en Spinoza, quien no deja de asombrarse del cuerpo ¿Qué puede un cuerpo? ¿De qué afectos es capaz? ¿Hasta dónde se ejerce su potencia de afectar y de ser afectado?, y a su concepción nietzscheana como campo de fuerzas “en relación de tensión” unas con otras. Y es que los cuerpos no nos remiten a una “realidad objetiva”, no pueden definirse por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces. Creer en el mundo es creer en la potencia del cuerpo, en los encuentros y en la creación de nuevos vínculos y relaciones a partir de la experimentación de un cuerpo no determinado<sup>37</sup>. No se trata de

---

34 Ibid.

35 Deleuze, G. y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., pp. 178-179.

36 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 231.

37 En palabras de Spinoza: «El hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede un cuerpo en virtud de las solas leyes de la naturaleza». Spinoza, B.: *Ética* (libro III, proposición II, Escolio),

salvarnos o de redimirnos, sino de rescatar la creencia y el sentimiento religioso para transformarlo en algo mundano, experimental y corporal que pueda enseñarnos a vivir, “justo lo contrario de una moral de salud”. Pero esta orientación hacia el cuerpo, hacia la potencia y posibilidades de lo corporal, no está reñida con una clara aspiración “espiritual”. Como nos dice Deleuze:

«El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida (...) Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento.»<sup>38</sup>

El espíritu es, ciertamente, distinto del cuerpo, pero no constituye un orden de existencia originariamente separado o independiente. Este mantiene un ámbito de irreductibilidad no susceptible de ser reducido a la materialidad de los cuerpos, pero encuentra su génesis en la profundidad de la corporalidad. El espíritu es la sensibilidad misma, el afecto, el modo en que el cuerpo es afectado en virtud de las fuerzas inmanentes que lo atraviesan, su dimensión intensiva. Desde este punto de vista, la espiritualidad es la del cuerpo, y se refiere a lo que al cuerpo le sucede más allá de cualquier fijación o imposición, así como a las elecciones que en él se generan más allá de la norma o de la ley. De ahí que el pensamiento deba regresar al cuerpo para descifrarlo, sumergiéndose en él para alcanzar lo todavía no pensado, lo que es al mismo tiempo un regreso a la propia vida, a la novedad de una vida espiritual ligada a lo corporal. En este sentido, lo que el cine moderno nos propone es un regreso de las palabras al cuerpo, a la carne, en su empeño de volver a vincular al hombre con el mundo, al pensamiento con la vida. El movimiento de la imagen deviene entonces movimiento espiritual que se trasluce en la cotidianeidad de los cuerpos, en sus posturas, actitudes, esfuerzos y fatigas, en las elecciones y conquistas de las que es capaz.

## **5. De la imagen moral a la imagen ética del pensamiento.**

Como ya se ha señalado, la cuestión de la pérdida del mundo constituye según Deleuze el

---

Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 186. Recordemos a propósito la concepción nietzscheana del cuerpo como “la gran razón” que sustituye el modelo del saber. «Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso (...) En tu cuerpo habita, es tu cuerpo. Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría ¿Y quién sabe para qué necesita tu cuerpo precisamente tu mejor sabiduría?». Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1987, p. 65.

38 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 251.

nudo problemático de nuestra época contemporánea. Hasta aquí hemos tratado de contextualizar este problema en el marco de una ética que rechaza el presupuesto moral como condicionamiento de una manera determinada de pensar y de actuar en el mundo, y apuesta por la vida y la pluralidad de los modos inmanentes de existencia. Gran parte del análisis cinematográfico que ocupa a Deleuze en *La imagen-tiempo* se dirige a estas cuestiones, pues es en el cine moderno donde se pone de relieve el problema de la pérdida del mundo, así como la tentativa de solución del mismo a través de la conversión inmanente de la fe.

Este punto de vista, de carácter indudablemente ético, se vincula con el problema de la imagen del pensamiento, con la apuesta deleuzeana de una imagen ética del pensamiento frente a una imagen moral. Porque como ya sabemos, la imagen dogmática del pensamiento es una imagen moral, en el sentido de que sólo un pensamiento persuadido de su “buena” orientación hacia la verdad puede alcanzar el mundo como una totalidad. La imagen moral de un pensamiento “naturalmente recto” no sólo crea la ilusión de poder acceder a la verdad “por adecuación del pensamiento con lo verdadero”, sino también la ilusión de poder orientar rectamente nuestras acciones (“reaccionar en el mundo”) en base a la verdad o al saber obtenido. En este sentido, la moral implica siempre algo superior al plano de inmanencia donde se desenvuelve la vida, el nombre de lo Uno que fascina y produce un efecto de encantamiento —como ya nos dijera La Boétie<sup>39</sup>—, que en este caso lleva el nombre de Bien. Mientras que la ética no reconoce una instancia superior al propio plano, y se constituye como una “ciencia práctica” de las distintas maneras de ser, cuya característica principal es el respeto por las diferencias y las singularidades.

Recordemos en este punto que Deleuze establece una estricta distinción entre ética y moral a propósito de su estudio sobre Spinoza<sup>40</sup>. La ética es, en Spinoza, una ética de los afectos, referida a los modos inmanentes de existencia y orientada a incrementar nuestra “potencia de ser”. La moral, por su parte, se refiere siempre a la existencia de valores trascendentes, y consiste en establecer normas o reglas universales por los cuales debe regirse nuestra conducta conforme a una supuesta esencia. Es este punto de vista de una esencia universal el que legitima el poder de dar órdenes que se adjudica la moral. La esencia humana sólo está en potencia, hay que realizarla, y esa es la tarea de la moral, que toma la esencia como fin y se

---

39 «Cosa inaudita, por cierto, y sin embargo tan común que más bien es menester lamentarlo que sorprenderse, ver a un millón de hombres que se someten miserablemente con el cuello bajo el yugo, no obligados por una fuerza mayor sino (al parecer) encantados y fascinados por el solo nombre de uno». De la Boétie, E.: *Discurso de la servidumbre voluntaria*, Buenos Aires, Superabundans Haut, 2006, p. 13.

40 Deleuze dedica a esta cuestión el capítulo segundo de uno de sus libros sobre Spinoza, titulado precisamente «Sobre la diferencia entre la ética y una moral». en Deleuze, G.: *Spinoza. Filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 1984.

construye como un conjunto de juicios en torno a valores (bien y mal). Ahora bien, para la ética de Spinoza la esencia no es universal, no podemos hablar de algo así como una “esencia humana”, porque la esencia es siempre una determinación singular. Desde el punto de vista de la ética no hay ideas generales ni valores trascendentes en base a los cuales puedan fundamentarse los juicios. La ética se ocupa de los existentes concretos, se interesa por los modos de existencia, respeta las diferencias y singularidades, porque el único valor que reconoce es el de la efectuación de la potencia<sup>41</sup>. De ahí la necesidad de creer en este mundo, en la experimentación del propio cuerpo para alcanzar “la más alta potencia”, dentro de un entramado de fuerzas y de relaciones vitales y efectivas donde ya no tiene cabida ninguna norma preestablecida conforme a una supuesta esencia universal, sino tan solo tan solo la fe en los encuentros que incrementen nuestra potencia y nos ayuden en la tarea consistente en realizar nuestra libertad.

«No se trata de juzgar la vida en nombre de una instancia superior que sería el bien, lo verdadero; se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El afecto como evaluación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente (...) lo bueno es la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas “posibilidades”»<sup>42</sup>

La imagen moral del pensamiento, construida sobre valores trascendentes, debe reemplazarse entonces por una imagen ética, es decir, por un pensamiento que apunte a la evaluación inmanente de los modos de existencia, y que tienda a organizar buenos encuentros, a componer relaciones que favorezcan la vida e incrementen la potencia de existir. La cuestión deleuzeana de la creencia en este mundo hace suya esta enseñanza de Spinoza, y se vincula también con la enseñanza de Nietzsche, quien supo hacer de la apuesta por la inmanencia “un pensamiento riguroso”. Relación paradójica donde las haya, pues el tema de la creencia y la elección ética parece excluir la posibilidad del rigor en el pensamiento. Y sin embargo, he aquí que ya en *Diferencia y repetición* Deleuze nos dice que el pensamiento emana involuntariamente de un imperativo indisponible para el pensador; imperativo —o pregunta— que surge por creencia y por azar, y del que no obstante depende la más alta potencia de la actividad de pensar.

«Ese punto aleatorio, original, ciego, acéfalo, afásico, que designa “la imposibilidad de pensar qué es el

---

41 Como nos dice François Zourabichvili: «La alternativa *juzgar/evaluar* define el problema práctico, y nosotros debemos escoger entre una actitud moral que relaciona la existencia con una oposición de valores trascendentes (Bien/Mal), y una actitud ética que experimenta la diferencia cualitativa e intensiva de los modos de existencia». Zourabichvili, F.: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p. 67.

42 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 191.



pensamiento”, y que se desarrolla en la obra como problema, donde el “no-poder” se transmuta en potencia” (...) Es precisamente lo que Nietzsche entendía por voluntad de poder: esa imperativa transmutación que toma por objeto la impotencia misma (...) esa jugada de dados capaz de afirmar todo el azar (...) esos imperativos que nos consagran a los problemas que arrojan»<sup>43</sup>

Una vez más, nos encontramos aquí con el elemento de lo problemático, considerado esta vez desde la perspectiva de un imperativo ético despojado de todo voluntarismo moral. No se trata en absoluto de una “obligación moral” —que fundaría “apodícticamente” el pensamiento—, sino de un imperativo ético, por el cual el pensamiento encuentra en el elemento de lo problemático su génesis.

«El pensamiento se ve llevado así por la exterioridad de una creencia, fuera de toda interioridad de un saber»<sup>44</sup>.

La creencia en el mundo, en el devenir de los encuentros, en las fuerzas impersonales y asubjetivas que constituyen la corporalidad, en los afectos que emanan de esas fuerzas, nos remiten a las preguntas, a los imperativos que nos asaltan, y es en este sentido como tiene lugar un pensamiento “riguroso” que surge de la necesidad de lo problemático. La ética se refiere entonces tanto a los modos de existencia como a los modos de pensamiento, pues sin duda el pensamiento forma parte de la potencia de existir y nace de la propia vida. Parafraseando a Nietzsche, Deleuze señala que hay un “*fatum*” del que depende la actividad de pensar, y que le hace plantearse necesariamente unos problemas en lugar de otros, que lo compele y fuerza necesariamente, sin encontrarse a libre disposición del pensador.

«Pues “hay algo irreductible en el fondo del espíritu: un bloque monolítico de *Fatum*, de decisión ya tomada sobre todos los problemas en su medida y su relación con nosotros.»<sup>45</sup>

Resulta ciertamente paradójico<sup>46</sup>, pero del todo coherente con un pensamiento que se engendra inconscientemente, requiriendo por tanto un principio genético que no remita a la subjetividad o a la elección propiamente humana. Deleuze se remite en este punto a la voluntad de poder nietzscheana como voluntad de vida, como poder que se expresa en una voluntad no subjetiva, y al eterno retorno como selección y afirmación de lo diferente, de lo novedoso, de lo problemático, porque es esto lo que nos permite, como nos dice en *Diferencia*

---

43 Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*, op. cit., pp. 301-302.

44 Deleuze, G.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 234.

45 Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 302.

46 Marcelo Antonelli se ha referido muy acertadamente al sentido a esta paradoja interna al tema deleuzeano de la elección, relacionándola con el automatismo espiritual y con la cuestión del afuera: «Deleuze hace de la elección una instancia paradójica, pues la remite al automatismo del pensamiento mismo: sólo elige bien aquel que es efectivamente elegido. La figura del autómeta —en un sentido espiritual, no psicológico—, indica esta condición del pensamiento separado del mundo exterior pero animado por el afuera que lo fuerza a pensar lo impensado». Antonelli, M.: «Pérdida del mundo y conversión empirista», en Cabanchik, S. (ed.): *Lenguaje, poder y vida. Intervenciones filosóficas*, Buenos Aires, Grama, 2010, p. 165.

y *repetición*, alcanzar una creencia moderna, e incluso una creencia en el porvenir<sup>47</sup>. En relación con estos conceptos, la filosofía resulta inseparable no sólo de una creencia propiamente inmanente —creencia en la capacidad afirmativa del azar, en las nuevas combinaciones problemáticas a que da lugar—, sino también de una parte de comprensión no conceptual, no filosófica, que explica la atención de Deleuze al arte, y especialmente al cine como fuente de investigación y de aprendizaje de nuestros afectos, de los encuentros confusos, de las relaciones entre los cuerpos, de la interpretación de los estados corporales y las derivas espirituales.

La imagen cinematográfica se torna entonces imagen ética de un pensamiento que apuesta por la experimentación y la creación, trazando nuevas líneas de fuga respecto al “saber conocido”. Todo pensamiento que pueda denominarse como tal, toda expresión verdaderamente creativa, cabalga sobre estas líneas de fuga en busca de vías de resistencia y de salud frente a los dispositivos de poder que inmovilizan los procesos de crecimiento y afirmación de la vida. Pero para ello debe enfrentarse en el otro extremo al propio caos, lugar de velocidades infinitas cuyos efectos devastadores atacan peligrosamente la posibilidad de toda consistencia. Ante este extremo, muy a tener en cuenta en un pensamiento que apuesta por el riesgo de la experimentación constante, Deleuze señala:

«Sería preciso franquear la línea y, al mismo tiempo, hacerla susceptible de ser vivida, practicada, pensada. Hacer de ella, en la medida de lo posible y durante todo el tiempo que fuera posible, un arte de vivir.»<sup>48</sup>

Una vez más, el puente tendido entre el arte y la vida, puente de ida y vuelta que hay que recorrer como apuesta central de un pensamiento con el que hay que seguir pensando, porque su mayor virtud consiste precisamente en hacernos pensar, y en este sentido se nos presenta como una fuente inagotable.

## **Bibliografía:**

### 1. Fuentes

Deleuze, G.: *Nietzsche y la Filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.

— *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

— *Spinoza. Filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 1984.

---

47 Deleuze, G.: *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 362. Sobre la reelaboración deleuzeana de los conceptos de voluntad de poder y eterno retorno, vid. Ferrero Carracedo, L.: *Claves filosóficas para una teoría de la historia en Gilles Deleuze*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000, pp. 147-164.

48 Deleuze, G.: *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1995, pp. 178-179.

- *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1991.
- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- *Conversaciones*, Valencia, Pretextos, 1995.
- y Guattari, F.: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia: Pretextos, 2007.

## 2. Otra bibliografía utilizada

Antonelli, M.: «Pérdida del mundo y conversión empirista», en Cabanchik, S. (ed.): *Lenguaje, poder y vida. Intervenciones filosóficas*, Buenos Aires, Grama, 2010.

Benjamin, .W.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1988.

De la Boétie, E.: *Discurso de la servidumbre voluntaria*, Buenos Aires, Superabundans Haut, 2006.

De la Higuera, J., Saez, L., y ZUÑIGA, J.F. (eds): *Nihilismo y mundo actual*, Universidad de Granada, 2009.

Ferrero Carracedo, L.: *Claves filosóficas para una teoría de la historia en Gilles Deleuze*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.

Marrati, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

Mengue, P.: *Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Kimé, 1994.

Nietzsche, F.: *La voluntad de poderío*, Madrid, Edaf, 1981.

— *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1987.

Spinoza, B.: *Ética*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

Virilio, P.: *Guerre et cinéma. Logistique de la perception I*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

Zourabichvili, F.: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.