laFuga

Creencia y pensamiento

Ética y práctica del cine en la filosofía de Gilles Deleuze

Por Esteban Dipaola

Tags | **Cine de ficción | Estética del cine | Estética - Filosofía | Francia**

Esteban Dipaola es becario doctoral del CONICET y se encuentra actualmente realizando el doctorado en Ciencias Sociales en la UBA. Es profesor en la misma Universidad en las materias Epistemología e Introducción al Pensamiento Científico.

Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión.

Jean-Luc Godard, en referencia a su film *Band à part*.

Introducción: un desplazamiento a la pregunta

Habría que preguntarse de entrada qué es una teoría del cine, vale decir, la pregunta ontológico-práctica de André Bazin repreguntada sobre sí para privilegiar ahora las cuestiones ónticas. ¿Qué es una teoría del cine? ¿Es posible? ¿Se puede hacer una teoría del cine? Lo imposible, en todo caso, es la propia pregunta: en un orden epistemológico porque apunta a una concepción estandarizada arraigada en el dominio del saber y del conocimiento, en otras palabras: el cine como ciencia. Pero también en un sentido estético-filosófico debido a que por su propia particularidad tal teoría del cine respondería por decantación a lo ya instituido de toda filosofía del arte, relegando así, la autonomía propia y específica de sus imágenes en movimiento [En este aspecto, Jacques Rancière afirma: "El cine como idea del arte preexiste al cine como medio técnico y arte concreto" (2005, p. 15).]. El problema aquí radica en la manera de plantear la cuestión, esto es, no dar cuenta de un modelo de saber institucional que condicione en marcos preestablecidos la dinámica de la producción estética cinematográfica, sino, por el contrario, participar *con* el cine de toda una productividad y multiplicidad creativa; participar *en* el cine de diferentes prácticas y modos de interrelación *entre* el hombre, el mundo y las cosas, o el cine como acontecimiento. Como lo ha expresado de manera particular Gilles Deleuze: "Una teoría del cine no es una teoría 'sobre' el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas; la práctica de los conceptos en general no presenta ningún privilegio sobre las demás (...) Las cosas, los seres, las imágenes, los conceptos, todos los tipos de acontecimientos se hacen al nivel de la interferencia de muchas prácticas. La teoría del cine no trata sobre el cine, sino sobre los conceptos del cine" (2005, p. 370). La pregunta ya no será entonces *¿Qué es el cine?* (ni siquiera ¿qué es la teoría del cine?) Sino, *¿Por qué el cine?* El desplazamiento es, entonces, de lo ontológico a lo ético, vale decir, una pregunta por las condiciones prácticas del cine. Y también por el carácter de *necesidad* que conlleva la producción cinematográfica.

En este punto podemos proponer la condición de surgimiento de una experiencia cinematográfica: la práctica-cine como una fuerza inmanente que *expresa* las relaciones entre el pensamiento, el hombre y la naturaleza. Pues es de la experiencia propia del hombre con y en el mundo que el cine constituirá una cualidad nueva, una nueva modalidad del pensar que identificará, al fin, el pensamiento con la vida. Se trata no de transformar una 'imagen de mundo', ni siquiera de proponer una 'imagen de mundo' nueva, sino de producir múltiples imágenes para *ver* nuevas relaciones entre el hombre y el mundo. De esta forma, si bien la cinematografía no 'encuadra' una transformación de la experiencia ni del mundo, sí se presenta, se 'hace' experiencia misma de los vínculos, de los nuevos lazos,

resignificando, en tal modo, su misma condición de arte.

Es Theodor Adorno quien propone que la misma idea de un arte conservador es un contrasentido, pues el arte por su propia condición se rebela contra el componente empírico del que se separa y se distancia: el arte, así, es crítica social justamente por su separación respecto a lo social. Un arte autónomo no imita la realidad, sino que la cuestiona, y aun los límites de la 'industria cultural', todo arte es en principio una fuerza *contra* el mundo y una destrucción de su propio concepto. La experiencia estética es así una transformación de la *experiencia*, no como transformación del mundo, sino de la propia condición del arte. Ese es, en definitiva, el carácter procesual e inmanente de la obra de arte, según el filósofo alemán (Adorno, 1983). Pero este distanciamiento entre el arte y lo social, es justamente, tanto en Adorno en su referencia al arte en general como en Deleuze en su conceptualización del cine en particular, la restitución de una nueva manera de pensar, una 'fricción' del pensamiento capaz de hacer ocurrir lo nuevo. Es en ese desencadenamiento de la *novedad* donde el cine hace su definitiva aparición como práctica y como potencia. Por la fuerza inmanente que contiene la práctica-cine, su cualidad inicial y preponderante será siempre la expresión y ya no la representación (tal como ha dominado la historia del arte): el cine ya no representa el mundo sino que lo expresa, ex-pone sus múltiples cualidades. Cuando la representación cuantifica y ordena, la expresión cualifica y organiza, des-pliega. Bajo la condición de la expresión, el cine vuelve sobre el hombre como algo natural y viviente. "La imagen es una figura que no se define por la universalidad de su representación, sino por sus singularidades internas, los puntos singulares que conecta: por ejemplo, las conexiones racionales cuya teoría hizo Eisenstein en el caso de la imagen–movimiento, o las conexiones irracionales de la imagen–tiempo" (Deleuze, 1996, p. 93).

La representación orgánica y el rostro siniestro

Participando más concretamente y profundamente de la práctica teórica realizada por Deleuze en sus estudios sobre cine, podemos empezar a aludir ahora más específicamente a lo que es, en definitiva, la propuesta de este artículo, digamos: remitir a la pregunta ética antes esbozada (¿Por qué el cine?), pero más claramente en dirección al vínculo práctico-productivo que el cine establece entre el hombre y el mundo.

En el marco de estas consideraciones, Gilles Deleuze habla de la *creencia*. Lo que el autor desarrolla es el periplo recorrido desde un cine (llamado por él clásico) basado y articulado en la imagen-movimiento, con una primacía del montaje, hasta el cine moderno que relega el montaje a favor del plano (principalmente el plano secuencia) y que permite el desplazamiento desde la imagen-movimiento hacia la imagen-tiempo, puesto que ahora los planos darán el tiempo de manera directa y ya no indirecta como sucedía con el montaje. Aquel cine de la imagen-movimiento, arguye Deleuze, fue el que abrió el espacio estético a la producción práctica. Tanto Eisenstein como Griffith, el primero con la metáfora y el segundo con la utilización de la metonimia habían hecho posible toda una fisiología del cine, una composición orgánica que producía (provocaba) el *todo* como lo esencialmente abierto [Deleuze argumenta que tanto en el cine clásico como en el cine moderno la figura del *Todo* será preponderante, pero si en el cine clásico el todo se definía como la abierto, que a través del montaje (en tanto es un cine narrativo) da una imagen indirecta del tiempo; al contrario en el cine moderno, el todo será el afuera, el intersticio. Un método *entre* que mediante desencadenamientos y desplazamientos expresa el tiempo de manera directa.], constituyendo, en ese modo, una condición de la figura y de la imagen 'dividual', queriendo decir esto que la imagen produce una individuación, pero no única, aunque sí universal, no es el individuo lo que se representa, sino el pueblo, la masa en cuanto tal lo que se expresa (la condición es que la masa devenga sujeto): "...alcanzar lo Dividual, es decir individuar a una masa en cuanto tal, en vez de dejarla en una homogeneidad cualitativa o de reducirla a una divisibilidad cuantitativa" (Deleuze, 2005, p. 217).

En ese cine de representación orgánica se conforma una fuerza del pensamiento articulada en base al 'choque', pues el movimiento se hace automático generando, así, todo un sistema de vibraciones que convierte en potencia de la imagen lo que no era más que posibilidad: lo que se constituye es un 'autómata espiritual' con la capacidad de elevarse sobre sí mismo: "Sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: *producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral*. Porque la imagen cinematográfica 'hace' ella misma el movimiento" (Deleuze, 2005, p. 209).

Con esto, la pretensión 'formalista' era concebir la potencia del choque para el cine, para la imagen (el cine 'puñetazo' de Eisenstein, por ejemplo) y elevarlo sobre sí para alcanzar, imponerlo a la masas, al pueblo. Pero aún su potencia emocional, su 'hundimiento' en la profundidad del espectador, como bien dice Deleuze, el choque provocaría en el mal cine una suerte de violencia figurativa de lo representado "en vez de alcanzar esa otra violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una secuencia movediza que se hunde en nosotros. Y, lo que es peor, el autómata espiritual arriesgaba convertirse en el maniquí de todas las propagandas: el arte de masas mostraba ya un rostro inquietante" (Deleuze, 2005, pp. 210-211). Así, ese pensamiento-acción asentado en la potencia del choque y que correspondía al cine de la imagen-movimiento designaba la relación entre el hombre y el mundo, pero, al tiempo, dejaba traslucir su rostro siniestro.

El arte de masas constituido así en la representación orgánica sólo quedaba en ese lugar de designación del lazo entre hombre y mundo, sin poder jamás concebirlo en sí mismo, y corrompiendo, de ese modo, la verdadera relación constitutiva entre el hombre y la naturaleza, por ende, deshaciendo también toda práctica productiva de una verdadera 'experiencia del pensamiento', o sea, la identificación del pensamiento como una fuerza vital de la naturaleza. De Hitler a Hollywood, tal como lo describe precisamente Deleuze, el arte de masas, y su autómata espiritual, derivaría inevitablemente en el fascismo y la manipulación: arte de propaganda y puestas en escena políticas cuyo trasfondo no era otro que los campos de concentración.

Ruptura y creencia: el impoder del pensamiento

Analizando con suma precisión a Antonin Artaud, Gilles Deleuze procura indagar en la verdadera potencia del pensamiento, que en un cine-pensamiento no es otra cosa que la verdadera potencia del propio cine, y entonces explica que lo que el cine, en realidad, pone de manifiesto no es la potencia del pensamiento, sino su 'impoder'. En otros términos, la impotencia de pensar es lo que nos ofrece y devuelve el cine. Si el cine -y ahora específicamente el cine moderno- tiene la posibilidad de revelar esa impotencia y, con ello, de dar cuenta de la verdadera fuerza vital del pensamiento, a saber, fuerza de disociación, de desencadenamiento, de producir fisuras, grietas, multiplicidades, ello se debe, especialmente, al cambio que entre el cine clásico y moderno se ha producido en la imagen: la imagen ha dejado de ser sensoriomotriz, la representación orgánica de la que habláramos antes ha sido definitivamente depuesta [Como experiencia histórica, Deleuze concibe y ubica temporalmente el cambio en la imagen cinematográfica posteriormente a la II Guerra Mundial, con el *neorrealismo* y la *nouvelle vague*.]. Pero esa ruptura del esquema sensoriomotor se ha debido, justamente, a que aquel cine de la imagen-movimiento había mostrado su rostro más terrible, provocando esto que se deshiciera el vínculo del hombre con el mundo. Deleuze en forma admirable ha resumido esta nueva condición ontológica en la que se encuentran el hombre y el mundo: "Pues no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario, es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. El hombre 'no es él mismo' un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado" (2005, p. 227).

Frente a un mundo que ha abandonado al hombre y que lo ha vuelto contra sí mismo, la única condición posible de resistencia es ser capaz de una nueva experiencia o, mejor dicho, producir un nuevo acontecimiento. Provocar, *insistir* en un nuevo pensamiento, y así instituir una nueva lógica, una nueva corriente viva: cine – experiencia – pensamiento. Sólo así pensamiento y vida pueden volver a identificarse, a reinvolucrarse. El cine moderno puede producir el acontecimiento, ese acontecimiento que nos fuerza a pensar, pero a pensar lo "impensable". Lo que restituye el cine moderno como un impensable es la creencia: solamente el cine, como práctica, como fuerza viva, puede restituir la creencia en este mundo, el vínculo entre el hombre y el mundo. Pues roto el lazo del hombre con el mundo, tal relación se vuelve, desde ahí, objeto de creencia. Se trata de un "cine de vidente" que mediante sus *opsignos* y *sonsignos*, no filma el mundo sino la creencia en él. En fin, "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. (...) Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento" (2005, p. 227).

Bajo esta idea de la creencia se halla un modo de resolución por la fe: el cine nos restituye la creencia en el mundo en el momento exacto en que ese mundo se nos ha escapado de toda realidad y de toda verdad. Ya no es el mundo en sí, sino la fe en nuestra relación con él la que nos sostiene y acoge. La desilusión respecto al mundo ha dejado al hombre sobre el vacío, y a tientas únicamente una nueva fe contenía la posibilidad de reintegrar la experiencia vital que conciernen al hombre y a la naturaleza. Un catolicismo novedoso que religa, mediante un acto de fe, los lazos corrompidos luego de los sendos fracasos del "sueño comunista" y del "sueño americano". Pero no se trata de un catolicismo que vuelve a instituir un dios omnipotente, universal y único, sino que introduce la fisura, el intersticio, la grieta capaz de producir la multiplicidad del sentido, el acontecimiento siempre en devenir que devuelve una potencia del pensamiento como expresión de lo siempre otro.

En definitiva, se trata de un modelo de saber que se rompe y desaparece y, ante su ocaso, deviene el despliegue de modos de creencia: "Pero la creencia sólo reemplaza al saber cuando se hace creencia en este mundo..." (2005, p. 230).

Si tenemos en cuenta que la ruptura del esquema sensoriomotor propia del cine clásico y la consecuente aparición del cine moderno tiene como hito fundante al *neorrealismo italiano* y a la *nouvelle vague* francesa, podemos comprender también la manera en que Deleuze organiza su análisis de los modos de creencia, sobre todo teniendo en cuenta la obra de Jean-Luc Godard; así, por ejemplo, alega el filósofo francés: "En Godard, el ideal del saber, el ideal socrático todavía presente en Rossellini se derrumba: el 'buen' discurso, el discurso del militante, del revolucionario, de la feminista, del filósofo, del cineasta, etc., no se ve mejor tratado que el malo. Pues de lo que se trata es de reencontrar, de volver a dar creencia en el mundo, más acá o más allá de las palabras" (2005, p. 230).

Nos parece, entonces, que el traspaso de la pregunta ¿Qué es el cine? a la propuesta por nosotros aquí: ¿Por qué el cine? permite reintroducir las cuestiones éticas que involucran, sin dudas, a lo que el cine en cuanto práctica y en tanto forma del pensamiento produce como experiencia vivida, es decir, esa potencia de pensar lo impensable que nos reintegra la creencia en el vínculo con el mundo, dada ahora también como creencia en el hombre mismo. Solamente un cine que nos devuelva las palabras al cuerpo, a la carne, que nos permita nuevamente unir el pensamiento con la vida, únicamente un cine así puede 'inquietar' un pensamiento que a la vez que crítico, se constituya en una fuerza de resistencia al presente, de resistencia a ese mundo que no deja de ser intolerable y real. Pues la creencia en el vínculo entre hombre y mundo, es la creencia a poder resistir a un presente y a un mundo que, en verdad, nos oprime. En sí, es lo que nos exige y clama el propio Gilles Deleuze: "Debemos creer en el cuerpo, pero como germen de vida, como el grano que hace estallar los pavimentos, que se conservó y perpetuó en el santo sudario o en las bandas de la momia y que da fe de la vida, en este mundo tal como es. Necesitamos una ética o una fe, y esto hace reír a los idiotas; no es una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo, del que los idiotas forman parte" (2005, p. 231).

Bibliografía

Adorno Th. (1983). *Teoría Estética*. Madrid: Orbis.
Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rial.
Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
Deleuze, G. (1996). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Como citar: Dipaola, E. (2008). Creencia y pensamiento, *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-09-14] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/creencia-y-pensamiento/318