

Sobre cuatro ontologías inmanentes en Gilles Deleuze, en el cruce de *La imagen-movimiento* y *Diferencia y repetición*

Julián Ferreyra

Universidad de Buenos Aires – CONICET

julianferreyra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5176-3740>

Resumen: A través de la puesta en serie de *Diferencia y repetición* (1968) y *La imagen-movimiento* (1983), trazaremos cuatro senderos en la ontología divergente de Gilles Deleuze, mostrando cómo cada una de las escuelas de montaje del cine clásico implica una *inversión* determinada respecto a cuatro facetas de la tradición filosófica, representadas por Hume, Spinoza, Hegel y Descartes. La taxonomía de los estudios sobre cine abrirá caminos *claros* en la oscura ontología de Deleuze, mientras que el libro del '68 revelará la carga filosófica implícita en los desarrollos cinematográficos, al mismo tiempo que mostrará las divergencias e incompatibilidades que gruñen debajo de la aparente pulcritud de la clasificación de las imágenes cinematográficas.

Palabras clave: Deleuze; cine; ontología; *renversement*; multiplicidad

Abstract: “On Four Immanent Ontologies in Gilles Deleuze at the Crosspoint between *The Movement Image* and *Difference and Repetition*”. By serially arranging *Difference and Repetition* (1968) and *The Movement Image* (1983) this paper sketches four trails in Gilles Deleuze’s divergent ontology, showing how each of the montage schools of classical cinema implies a determinate *inversion* in relation to four facets of the philosophical tradition represented by Hume, Spinoza, Hegel and Descartes. The taxonomy of the cinema studies opens *clear paths* in Deleuze’s obscure ontology. The book of 1968 reveals the philosophical load implicit in the cinematographic developments; at the same time, it shows the divergencies and incompatibilities that growl under the apparent neatness of the classification of cinematographic images.

Keywords: Deleuze; Cinema; Ontology; *renversement*; multiplicity

Oscura es la forma en que Deleuze expone su ontología en *Diferencia y repetición*¹; lo que no presta lugar a dudas es su carácter *filosófico*. Clara y ordenada –al menos en apariencia– es la clasificación de imágenes y técnicas cinematográficas en *La imagen-movimiento*²; lo que allí se hace elusivo es su dimensión específicamente filosófica. En estas páginas, pondré ambos libros en relación para iluminar sus zonas aparentemente ciegas: la taxonomía de *La imagen-movimiento* abrirá caminos *claros* en la ontología, mientras que *Diferencia y repetición* revelará la carga filosófica implícita en los desarrollos cinematográficos, al mismo tiempo que mostrará las divergencias e imposibilidades que gruñen debajo de la aparente pulcritud de la clasificación de las imágenes cinematográficas.

En lo que respecta al libro del '68, la búsqueda de desentrañar cuál es la ontología nos enfrenta a paradojas y perplejidades; los principales ejes conceptuales se resisten a empalmar unos con otros, al mismo tiempo que desarrollos más breves abren caminos y madrigueras en otras direcciones, al punto que podría afirmarse que ese libro tiene la forma de lo que algunos años más tarde Deleuze y Guattari conceptualizarán como *rizoma* (“el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera”³). Esto produce uno de los debates más intensos en los estudios deleuzianos: ¿hay o no una ontología?⁴ Si la hay, ¿cuál es? ¿En qué concepto debemos poner el acento? La *carga textual* de la prueba es tan difusa que, incluso dentro de una perspectiva relativamente canónica, existen especialistas que defienden *cada una* de las interpretaciones posibles⁵. No es un accidente, no se trata de arreglar lo que Deleuze hubiera expuesto

¹ Deleuze, G., *Différence et répétition*.

² Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*.

³ Deleuze, G. y F. Guattari, *Milles plateaux*, p. 31. La traducción es mía y todas las demás citas de obras en francés lo serán también.

⁴ “¿Hay una sola o varias ontologías? Más aun, ¿hay una ontología (teórica, práctica, teórica y práctica...)?” (Antonelli, M., “Deleuze y la ontología”, p. 57). “La filosofía deleuziana puede y debe ser pensada como una ontología que se desarrolla de manera coherente a lo largo de toda su obra. Nuestra lectura se podría enunciar en tres pasos: 1- la filosofía deleuziana es eminentemente ontológica; 2- no es posible circunscribir esta ontología en un periodo determinado, sino que abarca la obra en su conjunto; 3- esta ontología es (y siempre fue) eminentemente práctica. Exactamente lo contrario de lo que proponía el compañero Antonelli” (Mc Namara, R., “Deleuze y la ontología práctica”).

⁵ Clisby, D., “¿El dualismo secreto de Deleuze? Versiones en disputa de la relación entre lo virtual y lo actual”.

en forma desordenada por impericia (transformar el rizoma en árbol...), ni de hacer converger las series argumentales del libro, sino, por el contrario, de considerarlas *en* su divergencia e imposibilidad (conceptos de raigambre leibiniziana que retomaremos en la conclusión). No hay *una* ontología en *Diferencia y repetición* sino, según mostraremos, una multiplicidad de ontologías, un clamor de voces para un solo libro. Se trata de un jardín de senderos que se bifurcan. Lo cual no nos impide desmalezar y recorrer esos caminos, esas series, aun sabiendo que cada vez que trazamos uno estamos dejando ontologías posibles de lado. El objetivo de estas páginas no es totalizar, sino elegir algunos, mostrar sus determinaciones, y buscar sus puntos de cruce.

Para ello recurriremos a *La imagen-movimiento*, un libro que se presenta explícitamente como obsesionando por el orden y la clasificación: “[este estudio] es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y los signos”⁶. Hay sólidos motivos para considerar el proyecto cinematográfico de Deleuze como específicamente filosófico. El autor indica que sus libros no son “‘sobre’ el cine”, o las imágenes que el cine produce, sino “sobre los conceptos que el cine suscita”⁷. Teniendo en cuenta que la filosofía es la actividad de crear conceptos⁸, la cuestión parece saldada. Sin embargo, este carácter no queda tan claro en el desarrollo de las obras y las clases, se vuelve elusivo, y es otro de los temas de mayor debate en los estudios deleuzianos. Las referencias explícitas a la relación entre cine y filosofía son esporádicas. En estas páginas, nos concentraremos en una de ellas: la que realiza en el capítulo 4 de *La imagen-movimiento*. De lo allí expuesto se sigue que los conceptos que el cine suscita no vienen simplemente a *enriquecer* los arcones de la filosofía, sino que también constituyen una *ruptura radical*. En efecto, si la imagen-movimiento implica una “*ruptura* con toda la tradición filosófica”⁹, la filosofía no será la misma luego de la emergencia del arte cinematográfico.

Hay que detenerse en esta ruptura, y analizar sus características. ¿En qué consiste esta cesura entre la filosofía hasta fines del siglo XIX y la filosofía del siglo XX en adelante? El capítulo 4 de *La imagen-movimiento* la presenta a través de una contraposición entre la imagen cinematográfica y la psicología clásica.

⁶ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 7.

⁷ Deleuze, G., *Cinéma II. L'image-temps*, p. 365. “El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, cuya teoría como práctica conceptual debe hacer la filosofía” (*ibid.*, p. 366).

⁸ Cf. Deleuze, G. y F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 8.

⁹ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 89, el subrayado es mío.

La crisis histórica de la psicología coincide con el momento en el que ya no fue posible mantener cierta posición: esta posición consistía en poner las imágenes en la conciencia, y los movimientos en el espacio. En la conciencia, solo habría imágenes, cualitativas, inextensas. En el espacio, solo habría movimientos, extendidos, cuantitativos. Pero ¿cómo pasar de un orden al otro? ¿Cómo explicar que los movimientos producen de pronto una imagen, como en la percepción, o que la imagen produce un movimiento, como en la acción vulneraria?¹⁰

Esta posición de la *psicología clásica* coincide con la de la *tradición filosófica* que “ponía la luz del lado del espíritu, y hacía de la conciencia un haz luminoso que arrancaba a las cosas de su oscuridad nativa”¹¹. Tal sería, explícitamente, la *tradición filosófica* con la cual Deleuze discute para construir su filosofía cinematográfica. La escisión entre conciencia y mundo de la psicología sería retomada por la filosofía en términos de la crisis de la partición entre idealismo y materialismo: “lo que parecía un callejón sin salida era, finalmente, el enfrentamiento del materialismo y el idealismo”¹². El planteo es, sin embargo, llamativamente ingenuo, como si sus conocimientos y concepción de la tradición filosófica fueran extremadamente rudimentarios. Resulta demasiado pobre, demasiado simple: la cesura del cine consiste en disolver el dualismo mundo-conciencia, o entre materialismo e idealismo. El argumento es atractivo, pero ligero: el mundo es movimiento, la conciencia está constituida por imágenes; el cine es imagen-movimiento¹³. ¡Ya está! Estamos ante un *plano de inmanencia*, universal variación de esas imágenes movimiento: “este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia”¹⁴.

Todo es muy simple y misterioso a la vez. Hay que evitar precipitarse. Hay que indagar qué es lo que subyace al término “psicología clásica” y las etiquetas amplias y vagas como “materialismo” e “idealismo”. Hay que evitar las simplificaciones de la más pueril historia de la filosofía. También hay que evitar creer que se trata *solamente* de un comentario sobre Bergson (como el subtítulo de ese capítulo 4 indica). Lo que nos proponemos aquí es, por una parte,

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 83.

¹¹ *Ibid.*, p. 89. Deleuze continúa: “La fenomenología participaba todavía plenamente de esta tradición antigua; simplemente, en lugar de hacer de la luz una luz de interior, ésta la abría al exterior, un poco como si la intencionalidad de la conciencia fuera el haz de una lámpara eléctrica” (*ibid.*).

¹² *Ibid.*, p. 83.

¹³ “Con el cine, el mundo se vuelve su propia imagen... Nos encontramos ante la exposición de un mundo donde IMAGEN = MOVIMIENTO... ¿Cómo estarían las imágenes en mi conciencia si yo mismo soy una imagen, es decir, un movimiento?” (*ibid.*, pp. 84 y 86).

¹⁴ *Ibid.*

conectar esa exposición simplificada de la tradición filosófica en esas páginas con la visión sofisticada de esta que encontramos a lo largo de toda la obra y las clases de Deleuze; por otra parte, rastrear, *debajo del nombre de Bergson en la cual se oculta*, la propia ontología deleuziana. ¿Qué visión de la filosofía moderna está en juego en esta cesura? ¿Qué *nueva imagen del pensamiento* propone? ¿Qué ontología construye Deleuze a partir de esa cesura en la bisagra de los siglos XIX y XX? Solo respondiendo acabadamente a esas preguntas se develará el carácter eminentemente filosófico de los libros sobre cine.

Para ello, tomaré las cuatro escuelas de montaje que Deleuze distingue en el capítulo 3 de *La imagen-movimiento* como diferentes formas de disolver el dualismo conciencia-mundo o sujeto-objeto (lo cual evidentemente implica modos distintos de concebir lo que es la conciencia, el mundo, el sujeto, el objeto, lo ideal y lo material, transformándolos en conceptos más rigurosos, menos generales y abstractos). Cuatro escuelas de montaje son distinguidas en ese capítulo 3: orgánica (americana), dialéctica (soviética), cuantitativa (francesa) e intensiva (expresionista). A cada montaje cinematográfico se le puede hacer corresponder un montaje filosófico, siguiendo la indicación del propio Deleuze: “Hace falta un montaje, esta vez, filosófico”¹⁵. Cada escuela de montaje realiza así una inversión (*renversement*, término en francés que significa tanto “inversión” como “derrocamiento”) respecto a posicionamientos específicos de la tradición filosófica, y da lugar a una *ontología* novedosa. Sin ningún dogmatismo ni aspiración a la última palabra, cada una de estas escuelas podrían implicar un *renversement* del empirismo inglés (específicamente, Hume), la dialéctica (Hegel), la filosofía francesa del siglo XVII (Descartes) y el expresionismo en filosofía (Spinoza). En cada caso, el plano de inmanencia de las imágenes-movimiento, pensado como pura luz, encontrará determinaciones específicas que implican un posicionamiento filosófico diferencial.

A pesar del prejuicio que los nombres de cada uno de estos filósofos arrastran consigo, en torno a la preferencia o valoración que Deleuze podría tener de cada uno de ellos, debe aplicárseles (o al menos a su conversión *del otro lado del espejo de la irrupción del cine*) lo mismo que en *La imagen-movimiento* se indica sobre las escuelas del montaje: “sería estúpido decir que una de estas prácticas-teorías es mejor que la otra o representa un progreso”¹⁶. En contra de esta indicación, Montebello cree encontrar una progresión en la exposición

¹⁵ Deleuze, G., *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, p. 404.

¹⁶ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 82.

de las escuelas de montaje¹⁷. Trataremos de mostrar que no es así. No solamente no existe un buen sentido o un progreso entre las escuelas de montaje, sino que tampoco componen un límpido cuadro taxonómico. En efecto, lo que también se verá en estas páginas es que la presentación que hace Deleuze de *La imagen-movimiento* como una clasificación de las imágenes y los signos es engañosa. Su clasificación está muy lejos de ser el transparente cuadro de la historia natural clásica que Foucault analiza en *Las palabras y las cosas*, y al cual la palabra “taxonomía” remite. Por el contrario, representa una *inversión* de tal taxonomía.

En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault puso al día el cuadro epistemológico de la historia natural: “su fundamento, su objeto, su lugar, su procedimiento... De esta taxonomía clásica Deleuze retiene un principio: todas las cosas descritas combinan de manera diferente los mismos elementos, cada una siendo tan perfecta como puede ser, de acuerdo al nivel de desarrollo que le es propio, cada una ligada a la otra por repetición o implicación recíproca, más que por descendencia o filiación. Pero he aquí que, sometido a una inversión irónica, este principio va a producir precisamente lo que debía conjurar: el fundamento de la taxonomía va a hundirse, su objeto va a agrietarse”¹⁸.

Deleuze invierte la taxonomía clásica para ubicarse en la estela de la *cierta enciclopedia china* de Borges con la que Foucault abre célebramente *Las palabras y las cosas*¹⁹. Tanto las imágenes cinematográficas como los conceptos de *Diferencia y repetición* se resisten a ser encasillados en una grilla de clasificación, y pululan como “perros en libertad”, “sirenas” y animales “dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello”²⁰. El lugar de las escuelas de montaje en la arquitectónica de los libros de cine de Deleuze muestra el carácter de *enciclopedia china* de la taxonomía allí propuesta. Por una parte, las cuatro escuelas del capítulo 3 se solapan con los tres montajes correspondientes a las variedades de la imagen-movimiento (imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción),

¹⁷ Montebello, P., *Deleuze, philosophie et cinéma*, pp. 36-37.

¹⁸ Cf. Cardinal, S., *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, pp. 69-70.

¹⁹ Foucault, M., *Les mots et les choses*, p. 7.

²⁰ Borges, J.L., *Otras inquisiciones*, en: *Obras completas 1923-1972*, p. 708. “La clasificación que descubrimos en los dos volúmenes sobre el cine está *en movimiento*, y los conceptos que la componen son esencialmente *móviles*. Nuestra hipótesis es la siguiente: Deleuze tiene la posibilidad (en el sentido en el cual lo hace con fundamento) de poner en obra una taxonomía ‘móvil’, es decir *abierto*, porque el concepto deleuziano responde a una pedagogía que hace de él una instancia variable, en tanto esposa las transformaciones que afectan su objeto (las imágenes particulares del cine)” (Zabunyan, D., *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, p. 87).

retomando algunos elementos, alterando otros, combinándolos de diferentes maneras²¹. Por otra parte, las variedades de imágenes-movimiento afectan de diferentes maneras a cada una de las escuelas clásicas de montaje. Finalmente, Deleuze no cesa de incorporar nuevos elementos en su cuadro de signos, y de introducir nuevos elementos, como las imágenes indirectas del tiempo y del pensamiento, que mantienen la taxonomía en un estado de apertura.

Tanto las escuelas de montaje como las ontologías coexisten en Deleuze, con su determinación característica, amén de las posibles relaciones, interferencias y resonancias que pueda haber entre ellas. De esta manera, Deleuze no propondría una ontología de la inmanencia, sino que sería posible rastrear, con este método, cuatro ontologías, lo que supone de por sí que con otros métodos se pueden develar otras, en dimensiones siempre crecientes. Todas estas formas de la filosofía encuentran en *Diferencia y repetición* su espacio de coexistencia e imposibilidad.

1. Montaje expresionista-intensivo. Spinoza

La hipótesis más robusta para rastrear una *única* ontología en *Diferencia y repetición* está vinculada a la noción de expresión. En efecto, la *expresión* marca el modo en el cual se vinculan Idea e intensidad, que podrían con justicia ser considerados los dos conceptos centrales de la ontología deleuziana: “cada una [de las intensidades] continúa *expresando* la totalidad cambiante de las Ideas, el conjunto variable de las relaciones diferenciales. Pero no *expresa claramente* más que algunas... No por ello deja de *expresar* todas las relaciones, todos los grados, todos los puntos, pero *confusamente*”²². De esta manera, la Idea diferencial desarrollada en el capítulo 4 y la intensidad asimétrica a la que se dedica el capítulo 5 de *Diferencia y repetición* quedan anudadas por la expresión, mientras los capítulos precedentes constituirían una propedéutica para los desarrollos estrictamente deleuzianos²³.

²¹ “Un film nunca está hecho de un solo tipo de imágenes: por ello llamamos montaje a la combinación de las tres variedades. El montaje (bajo uno de sus aspectos) es el agenciamiento de las imágenes-movimiento, y por tanto el interagenciamiento de imágenes-percepción, imágenes-afeción, imágenes-acción. Lo cual no quita que una película, al menos en sus características más simples, presente siempre una predominancia de un tipo de imagen: se podrá entonces hablar de un montaje activo, perceptivo o afectivo, de acuerdo al tipo predominante” (Deleuze, G., *Cinéma I. L’image-mouvement*, p. 103).

²² Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 325, el énfasis en “expresando” y “expresar” es mío.

²³ Sobre esta interpretación de la ontología deleuziana, cf. Ferreyra, J., “Deleuze y el problema de la expresión”.

La noción de *expresión* nos permite también trazar un vínculo entre esta ontología y la tradición filosófica, y observar en qué consiste el *renversement* que presentaría el montaje expresionista. En efecto, esta noción apunta a Baruch de Spinoza desde el título del otro libro que Deleuze publica en 1968: *Spinoza y el problema de la expresión*. La imbricación entre estos dos filósofos llega a tal punto que se suele pensar una continuidad entre Spinoza y Deleuze, una coexistencia de ambas filosofías en una suerte de espacio liso, lo cual se volcaría en una comunidad entre los dos libros que Deleuze publica en 1968. ¿Estará Spinoza exceptuado de la cesura entre Deleuze y la tradición filosófica? ¿Será la *Ética* una obra intempestiva, un fragmento del siglo XX ardiendo en pleno siglo XVII? De ninguna manera. Deleuze invierte el spinozismo en *Diferencia y repetición* en forma explícita: “la sustancia spinozista aparece independiente de los modos, y los modos dependen de la sustancia, pero como de otra cosa. La sustancia debería decirse *de* los modos y solamente *de* los modos”²⁴. La cesura anunciada en *La imagen-movimiento* tomaría entonces, en el caso particular de Spinoza, la siguiente forma: la escisión entre la sustancia y los modos de la tradición filosófica es superada a través de la univocidad de sustancia y modos, alineándose, *en ese sentido*, en la revolución cinematográfica y los conceptos que esta ha suscitado. Al mismo tiempo, el imperativo de que “la sustancia se diga de los modos y solamente de los modos” se realiza en la relación de expresión entre Ideas e intensidades, ya que las multiplicidades ideales e intensivas, cada una con su forma característica de determinación, tienen una lógica modal, y, expresándose e implicándose unas en otras, realizan la plena univocidad del ser, donde lo Uno se dice de lo múltiple²⁵.

La expresión, en suma, es un elemento vertebral en la ontología más robusta de *Diferencia y repetición*, y al mismo tiempo marca una cesura concreta con la tradición filosófica, mucho más precisa que la de conciencia-mundo o sujeto-objeto, ya que nos permiten trabajar con la forma rigurosa en la cual la relación entre la sustancia y los modos (y también los atributos) son elaboradas tanto por Spinoza como en la cuidada lectura que de estos conceptos realiza Deleuze²⁶. Sin embargo, en *La imagen-movimiento*, la noción de *expresión*

²⁴ Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 59. La misma idea aparece en el párrafo final de *Diferencia y repetición*: “Lo único que le faltaba al spinozismo, para que lo unívoco se vuelva objeto de afirmación pura, era hacer girar la sustancia alrededor de los modos” (*ibid.*, p. 388).

²⁵ Cf. *ibid.*, p. 388-389.

²⁶ Sobre el tratamiento de la noción de expresión entre los dos libros publicados por Deleuze en 1968, y una visión más compleja de la inversión propuesta en *Diferencia y repetición*, que va más allá de la señalada aquí, Ferreyra, J., “Deleuze y el problema de la expresión”.

sión aparece, en principio, en un sentido muy distinto que amenaza deshacer este paquete tan bien atado (fenómeno que, veremos, se repite en cada una de las escuelas de montaje). Lejos de ser un motivo para abandonar la hipótesis, resulta una razón para profundizar en ella.

El montaje expresionista alemán pone la *luz* en primer plano. “El ‘¡más luz!’ responde al ‘más movimiento’. El movimiento se desencadena, pero al servicio de la luz, para hacerla centellear, formar o dislocar las estrellas, multiplicar los reflejos, trazar estelas brillantes”²⁷. Rápidamente, Deleuze añade que la luz “se presenta en el expresionismo como un potente movimiento de *intensidad*”²⁸ y, en un mismo gesto, teje la alianza con la ontología de *Diferencia y repetición* y bloquea el esfuerzo por concebirla de manera unificada y armónica. En efecto, toma uno de los conceptos fundamentales del libro del ‘68, la intensidad; esta, como vimos, está vinculada a la claridad (*cada una de las intensidades es una expresión clara pero confusa*). Sin embargo, su relación expresiva con la oscuridad de las Ideas (el otro concepto fundamental de *Diferencia y repetición*) se encuentra obturada. El nudo ontológico según el cual la claridad intensiva era la expresión de la oscuridad distinta del ámbito de las Ideas diferenciales, da paso a la vida plena de la intensidad, donde la *luz* es en sí misma una forma del Todo. La luminosidad produce ahora su propia oscuridad (en lugar de expresar la oscuridad propia de la distinción Ideal), y la produce como un modo de expresarse. “En primer lugar, la fuerza infinita de la luz se opone a las tinieblas como fuerza igualmente infinita sin la cual no podría manifestarse”²⁹.

Lejos de ser una luz del espíritu “que arrancaba a las cosas de su oscuridad nativa”³⁰, la luz supera ese dualismo: la oscuridad no es un término extrínseco, independiente, autónomo, sino que es convocada por la luz para manifestarse (se opone ella misma a las tinieblas, es el sujeto de ese oponerse), sin establecer con estas una relación dualista o dialéctica (“no es un dualismo, y no es tampoco una dialéctica”³¹). No se trata, por lo tanto, de una sustancia luminosa enfrentada a los modos oscuros que implican alejamiento y degradación (el “orientalismo” que Hegel reprochaba a Spinoza)³². Es cierto que la

²⁷ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 73.

²⁸ *Ibid.*, el subrayado es mío.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, ver arriba.

³¹ *Ibid.*

³² “De la misma manera, en la representación oriental de la emanación, lo absoluto es la luz que se ilumina a sí misma. Sin embargo no solo se ilumina, sino que se expande también. Sus expan-

oscuridad es un abismo, un fondo amenazante y monstruoso que atenta con devorar todas las determinaciones: “una oscura vida pantanosa donde se hunden todas las cosas, sea despedazadas por las sombras, sea sepultadas en las brumas. *La vida no orgánica de las cosas*, una vida terrible”³³. Sin embargo, esa oscuridad, ese abismo, lejos de ser el punto donde la luz se pierde, o la alienación necesaria para alcanzar la reconciliación espiritual, como en el romanticismo³⁴, es el espacio donde esta puede alcanzar su máxima intensidad. Parece destrucción (“un fuego que nos quema y quema toda la naturaleza”³⁵), pero es *génesis*: “el todo se ha vuelto intensificación propiamente infinita”³⁶. Desde los primeros reflejos, pasando por las sombras hasta el oscuro pantano de la vida no-orgánica, se trata en cada caso de *efectos* de la luz, *caídas* que permiten engendrar los más variados *grados* de intensidad: los colores como símbolo de la riqueza y multiplicidad de lo real.

No se trata nunca de alcanzar el cero (“la vulgaridad de la intensidad”³⁷), sino de, *cayendo*, recorrer todos los grados, producir todos los colores. Deleuze evoca en este punto la teoría de los colores de Goethe, para mostrar que el azul, el amarillo y el rojo eran parte del proceso de intensificación³⁸; en esa teoría, el rojo implica esa *caída máxima*, esa necesidad de producir y atravesar el pantano del sin-fondo. Y allí se reencuentra con Spinoza, con un matiz ausente en *Spinoza y el problema de la expresión*, sobre el que Deleuze se detiene en uno de sus últimos textos: “En Spinoza, al contrario, todo es luz, y lo Sombrío no es más que sombra, un simple efecto de luz, un límite de la luz sobre los cuerpos... Tenemos una luz que crea los grados de sombra azul... Los modos como proyección de luz son igualmente colores, las *causas colorantes*... Hay que decir de cada color lo que Goethe dice del blanco: es la opacidad propia de lo transparente puro”³⁹.

siones son alejamientos de su límpida claridad; las creaciones subsiguientes son más imperfectas que las precedentes, de las que proceden. La expansión está considerada solo como un acontecer, el devenir solamente como un progresivo perderse. Así el ser se oscurece cada vez más, y la noche, lo negativo, es lo último de la serie, que ya no vuelve a la primera luz” (Hegel, G.W.F., *Ciencia de la lógica*, p. 200).

³³ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 75.

³⁴ Cf. *ibid.*, p. 80.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 81.

³⁷ Deleuze, G., *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, p. 471.

³⁸ Cf. Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, pp. 77-78.

³⁹ Deleuze, G., *Critique et clinique*, pp. 175-177. Spinoza se contrapone así a Leibniz, para quien “cercano a una inspiración barroca, ve en lo Sombrío (*fuscum subnigrum*) una matriz, una premisa, de donde saldrán el claro-oscuro, los colores e incluso la luz” (Deleuze, G., *Critique et*

La univocidad se realiza, y la sustancia se dice de los modos, y solamente de los modos, cuando estos son pensados como luz, y sus grados como la forma en que cantan la gloria de una única sustancia luminosa. Invirtiendo la filosofía clásica de Spinoza, la lógica del montaje expresionista nos permite pensar una ontología propia de la intensidad, que no necesita abreviar en la oscuridad ideal para tener sus grados y su determinación. La intensidad, como la luz, produce sus propias determinaciones como *grados*, se modula a sí misma y engendra su propia riqueza.

2. Montaje orgánico americano. Hume.

Al montaje orgánico, con el que abre su exposición de las cuatro escuelas de montaje del cine clásico, Deleuze lo llama “americano”, pero sería más propio decirle “anglosajón”. En efecto, dado que excluye a América Latina (nuestra América) y se restringe a Estados Unidos, sus lazos filosóficos más estrechos los establece con la cosmovisión anglosajona. Dentro de esa tradición filosófica (en el período previo a la cesura que implicaría el surgimiento del cine), Deleuze rescata particularmente a David Hume, a quien incluso le dedica un libro: *Empirismo y subjetividad*, publicado en 1952. El montaje orgánico implicaría, entonces, un *renversement* de la tradición filosófica de raigambre humeana. Esta hipótesis se ve confirmada a través de múltiples elementos textuales cuando se pone en relación esta escuela de montaje con el lugar de Hume en *Diferencia y repetición*, tanto en lo que respecta a los ecos como, especialmente, en torno a la ruptura que el cine implica para esa tradición⁴⁰.

La alternancia de las imágenes de esta escuela (“un *montaje alternado paralelo*, donde la imagen de una parte sucede a la de la otra, siguiendo un ritmo”⁴¹), retoma la del *tic* y del *tac* del inicio del capítulo 2 de *Diferencia y repetición*, donde se expone la *primera síntesis del tiempo*, la síntesis del *presente*: “Hume toma como ejemplo una repetición de casos, del tipo AB, AB, AB, A...

clinique, p. 175). La inspiración barroca de Leibniz está más cerca, así, de la claridad intensiva como *expresión* de las Ideas oscuras en *Diferencia y repetición*.

⁴⁰ Montebello vincula el montaje orgánico *americano* (estadounidense, propiamente dicho, ya que no puede de ninguna manera ser identificado con nuestra América) con la representación orgánica de *Diferencia y repetición* y la figura de Aristóteles (Montebello, P., *Deleuze, philosophie et cinéma*, pp. 35-37). Esto lo lleva a considerar que Deleuze critica y busca *superar* esta forma de montaje (como si fuera *mejor* o *representara un progreso*), y al mismo tiempo, a no tener en cuenta la *cesura* con la tradición filosófica que la imagen-movimiento implica.

⁴¹ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 48.

Cada caso, cada secuencia objetiva AB es independiente de la otra⁴². Los “aleteos (*battements*)” del pollo⁴³ son retomados en los de las alas del pájaro⁴⁴. La repetición de los casos, y también la de las imágenes, produce algo que no estaba presente en ellos: un *hábito*, la expectativa de que el *tac* suceda al *tic* en 1968, el movimiento o la acción en 1983 (en cada aleteo el pájaro está quieto, en cada intervalo podría –debería– caer a tierra). El pensamiento de Hume, que constituye el punto de partida del capítulo 2 de *Diferencia y repetición*, pertenece a la tradición filosófica previa a la inversión efectuada por el surgimiento del cine: está claramente atrapado en el problema de la relación de la conciencia y la realidad (los hábitos vienen a colmar la brecha entre las cuestiones de hecho y las relaciones que no son empíricas): “la repetición... no cambia nada en el objeto, en el estado de cosas AB. Sin embargo, un cambio se produce en el espíritu que contempla”⁴⁵. El *hábito* en Hume no zanja la distancia entre ese espíritu (ese sujeto) y los objetos y estados de cosas, solo explica la “*expectativa de que esto continúe*”⁴⁶. Por lo tanto, el montaje orgánico, *si se limitara a la alternancia*, tampoco implicaría una ruptura con la tradición filosófica. Esta es una constante en la exposición de las cuatro escuelas de montaje de *La imagen-movimiento*: comienza por un aspecto que es insuficiente para dar cuenta de su naturaleza, y siempre debe tomarse en conjunto con un segundo aspecto, que lo sucede expositivamente, mas no conceptualmente (en el caso precedente, de la escuela expresionista, *todo es luz* es un carácter insuficiente si no se considera con las tinieblas que esa misma luz engendra).

El desarrollo de la primera síntesis del tiempo en *Diferencia y repetición* salta tan rápido la cesura que resulta imperceptible. *Súbitamente* estamos allí donde la síntesis se hace pasiva, constitutiva no solo del *hábito*, sino de la subjetividad misma: “no es realizada por el espíritu, sino que se hace *en* el espíritu que contempla”⁴⁷. La exposición pasa de Hume a Bergson, que si bien encuentra “un problema análogo”⁴⁸, implica un cambio de naturaleza: realiza el *renversement* de la imagen-movimiento (Bergson es, ya lo dijimos, la referencia filosófica explícita dominante de ese libro). A partir de allí, la serie se precipita: las síntesis pasivas no solo constituyen el espíritu que contempla,

⁴² Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 96.

⁴³ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁴ Cf. Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 50.

⁴⁵ Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 96.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 101, el subrayado es mío.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

sino también el objeto contemplado (“el objeto percibido mismo implica una contracción de casos”⁴⁹), y de pronto esta constitución no solo se teje “entre los dos” (sujeto y objeto⁵⁰), sino que los vuelve indiscernibles: “en el orden de la pasividad constituyente, las síntesis perceptivas remiten a síntesis orgánicas, y la sensibilidad de los sentidos, a una sensibilidad primaria que *somos*. Somos agua, tierra, luz y aire contraídos”⁵¹.

La mera sucesión (repetición desnuda) del *tic* y el *tac* es insuficiente para dar cuenta del reloj y, sobre todo, del tiempo que late en él. Existe una *placa* que hace posible que los elementos se fundan, y la contracción se efectúe: “Hume explica que los casos idénticos o semejantes independientes se fundan en la imaginación. La imaginación se define aquí como un poder de contracción: *placa sensible*”⁵². De la misma manera, en *La imagen-movimiento*, el carácter alterado es insuficiente para dar cuenta del montaje orgánico; hace falta también un montaje *paralelo*, donde las partes están puestas en relación con el *todo*. Se trata también de una “placa”, que ya no se identifica con la imaginación o el espíritu, sino con una *luz* “todavía no reflejada o detenida”⁵³. Esa luminosidad *en sí misma* es el *todo*, que aparece como el otro elemento necesario para que el *montaje* orgánico funcione. Las partes se relacionan con un “conjunto” (*ensemble*), que es, en el límite, “el tiempo como todo”⁵⁴. La inversión es, así, explícita. Mientras “la tradición filosófica ponía la luz del lado del espíritu”, con la imagen-movimiento las cosas son “luminosas por sí mismas, sin nada que las ilumine: toda conciencia es algo, se confunde con la cosa”⁵⁵. Nuevamente, como ya habíamos visto en el montaje expresionista, la luz no es un haz del espíritu, sino de la disolución de la cesura entre espíritu y materia. El espíritu se disuelve y da lugar a una luminosidad pura que, lejos de ser la *nada blanca* donde “flotan determinaciones desligadas”⁵⁶, aparece como *placa* donde las determinaciones pueden fundirse para dar lugar a la determinación específica del organismo.

Las síntesis orgánicas, características de la contracción del hábito en la segunda síntesis del tiempo, son así retomadas en el *todo* del montaje

⁴⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁰ *Cf. ibid.*, p. 97.

⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

⁵² *Ibid.*, p. 96, el subrayado es mío.

⁵³ En unas líneas más abajo muestra el surgimiento de la conciencia como “pantalla negra”, e indica que esta “la faltaba a la placa” (Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 90); exactamente las mismas palabras que usa en *ibid.*, p. 92.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁶ Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 43.

americano. La peculiar determinación de las imágenes, en el primer tomo de los libros sobre cine, permitirá así resolver un misterio de *Diferencia y repetición* que no encuentra en ese libro claves satisfactorias de su resolución: el carácter *contemplativo* de las contracciones constitutivas (“no existimos más que contemplando”⁵⁷). En la imagen-movimiento, señala Deleuze, “el ojo está en las cosas”⁵⁸. Siguiendo la ruptura con la tradición filosófica, en el plano de immanencia de las imágenes la distinción sujeto-objeto se disuelve: las cosas contemplan y *no* son un objeto de contemplación, de la misma manera en que nosotros no somos meros sujetos contemplantes, sino también contracciones orgánicas (espíritu y materia). En las imágenes como pura luz, todo ve y es visto a la vez, de la misma manera en que las contracciones constitutivas son, en *Diferencia y repetición*, también contemplaciones. Se sella así la continuidad entre la tarea ontológica de Deleuze durante esos 15 años.

Esta continuidad nos permite arrancar a la primera síntesis del tiempo y al plano *extensivo* que esta engendra de la maldición a la cual algunas interpretaciones apresuradas la han condenado⁵⁹. Según esta interpretación, *Diferencia y repetición* le daría un lugar muy poco privilegiado a la síntesis del presente, sobre todo si se busca un buen sentido, un progreso desde los conceptos más precarios a los más rigurosos: la síntesis del presente debería ser superada en la del pasado y la del futuro. Las contracciones se corresponden, después de todo, con la extensión, donde las diferencias pierden su intensidad, su poder diferencial⁶⁰. Así, se confirmaría el carácter degradado, menor, de esta zona de la ontología. Y, sin embargo, se trata del plano de la existencia, el de la vida que *somos* concretamente, y el de las acciones que desarrollamos en ella. El montaje orgánico también presenta un flanco para ese tipo de interpretación, como lo muestra la interpretación de Montebello: se superaría en las otras escuelas de montaje, y más allá en la imagen-tiempo⁶¹. Sin embargo, como vimos, Deleuze es explícito en *La imagen-movimiento*: “sería estúpido decir que una de estas prácticas-teorías es mejor que la otra o representa un progreso”⁶². Por lo tanto,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 89.

⁵⁹ Sobre la reivindicación de la extensión en el marco de una ontología deleuziana del espacio, y una recapitulación de las interpretaciones apresuradas a las que hago referencia, ver Mc Namara, R., *Deleuze y la ontología del espacio*.

⁶⁰ Sobre el vínculo explícito entre la síntesis espacial de la extensión y la temporal del presente, véase Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 290.

⁶¹ Montebello, P., *Deleuze, philosophie et cinéma*, pp. 35-37.

⁶² Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 82.

vincular la síntesis del presente con el montaje orgánico permite reivindicar todo ese plano ontológico donde llevamos nuestras lentas y precarias existencias.

El montaje paralelo es condición de posibilidad de la *acción* (aunque esta acción no es aún, propiamente, la imagen-acción que supone la pantalla negra), de la misma manera que, en *Diferencia y repetición*, “bajo el yo que actúa, hay pequeños yoes que contemplan, y hacen posibles la acción y el sujeto activo”⁶³. Las partes entran en conflictos, duelos (no deben ser *idénticas o semejantes* para entrar en juego), mientras el conjunto varía, muta, deviene. La *variación del conjunto*, la posibilidad de que las partes y el todo no queden atrapadas en un ida y vuelta estático, sino que se modifiquen en su relación, es clave: no habrá acción sin el pasaje de la situación de partida en situación modificada. La acción releva a las partes para dar lugar a una situación “reestablecida o transformada”⁶⁴. El montaje paralelo fundará así la posibilidad de una imagen-acción con el formato S-A-S⁶⁵.

Desde el punto de vista de la filosofía práctica, esto abre la posibilidad ontológica de que nuestras acciones en el mundo, en tanto precarias contracciones del presente, tengan la posibilidad de modificar la situación histórico y social en la cual nos encontramos inmersos. La ontología deleuziana que el montaje orgánico permite determinar, es aquella donde se configuran las formas y fuerzas que pueblan el mundo, en el cual las partes se transforman en dimensiones, se vinculan con el todo, y donde es posible la acción en el mundo. Esta línea de lectura, que se articula con dificultades con la ontología *expresionista* que, según repasábamos en el apartado anterior, pone el énfasis en el concepto de intensidad, permite darle todo su peso ontológico a las extensiones. Lo extensivo no es solo el plano de las intensidades desplegadas, agotadas, fruto de la crueldad del buen sentido y la flecha del tiempo empírico; es el plano de las determinaciones y las creaciones, de nuestros amores y gustos, de nuestras satisfacciones, penas, asombros y temores: la existencia y la vida concreta de todo lo que es.

3. Montaje dialéctico. Hegel.

La filosofía clásica, que evoca la tendencia *dialéctica* de la escuela soviética, es sin duda la que lleva la firma de Hegel. El *renversement* cinematográfico

⁶³ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁵ *Cf. ibid.*, p. 197.

pone la ontología deleuziana en relación con su supuesto enemigo por excelencia (“lo que odiaba por sobre todas las cosas era el hegelianismo y la dialéctica”⁶⁶). Para ello, el montaje dialéctico debería superar una cesura equivalente, en Hegel, a la de conciencia-mundo o sujeto-objeto. Desafío singular, ya que Hegel se propone, explícitamente, desmontar esas oposiciones o “posicionamientos sobre la objetividad”⁶⁷. Veamos si las objeciones que Deleuze le plantea en *Diferencia y repetición* pueden impactar en esos desmontes. ¿Supera efectivamente Hegel la cesura o simplemente *finje* superarla a través de una singular gambeta?

Las críticas de Deleuze en el libro del ‘68 apuntan a otro engaño, el que Hegel realizaría con la diferencia: *finje* abrazarla, pero en realidad aspira a maniatarla. Para ello recurre a lo que Deleuze denomina “representación orgica de lo infinitamente grande”, a la cual le dedica páginas cruciales del primer capítulo de *Diferencia y repetición*: “cuando la representación encuentra en sí al infinito, aparece como representación *orgica* y ya no *orgánica*: encuentra dentro de sí el tumulto, la inquietud y la pasión bajo la calma aparente o los límites de lo organizado. Encuentra el monstruo”⁶⁸. Pero, así como lo encuentra lo sutura, a través de la treta que consiste en llevarlo al máximo: “así la diferencia es llevada hacia el extremo, es decir hasta el fundamento que no es menos su retorno o su reproducción que su aniquilación”⁶⁹. El punto es: lo infinitamente grande arrastra la diferencia hacia la identidad. Esta operación tiene la forma de un *círculo*: “el círculo de Hegel no es el eterno retorno, sino solamente la circulación infinita de lo idéntico a través de la negatividad”⁷⁰.

Ahora bien, es posible aplicar un argumento análogo a la superación de la oposición entre sujeto y objeto. En efecto, en el “Concepto previo” a la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Hegel muestra la necesidad de superar las oposiciones del entendimiento entre “determinaciones finitas”⁷¹; aprehender “la *unidad* de tales determinaciones” solo es posible cuando esas determinaciones se conservan en su “distinción” donde “en su finitud valen como algo infinito”. De esta manera, la superación de la oposición está ligada

⁶⁶ Deleuze, G., *Pourparlers*, p. 14. Sobre la relación entre Hegel y Deleuze, y el intento de desmontar una supuesta mera enemistad o incommensurabilidad filosófica, cf. Ferreyra, J., *Hegel y Deleuze: Danza turbulenta*. Allí analizamos en detalle las críticas que Deleuze realiza a la filosofía de Hegel, contrastándolo con los desarrollos del filósofo alemán. No es el objetivo aquí realizar esta tarea, sino pensar sus consecuencias a la luz de la inversión cinematográfica.

⁶⁷ Hegel, G.W.F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, pp. 131-182.

⁶⁸ Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 61.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁷¹ Hegel, G.W.F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 131.

al abrazo infinito de las determinaciones en su tumulto, es decir, la operación que Deleuze llama “la representación orgánica”. El argumento *contra* esta se aplica, entonces, también a la superación de las oposiciones: la supera solo para hacerlas retornar, reproduciéndolas y aniquilándolas en el movimiento circular que las lleva a su fundamento. Ahora bien, ¿qué es lo que reprime el círculo? Reprime “un pluralismo de diferencias libres y salvajes o no domadas, un espacio y un tiempo propiamente diferenciales”⁷². La revolución cinematográfica debería tener éxito allí donde Hegel habría fracasado bajo la siguiente condición: abrazar la vida plena de las diferencias, no sometidas al cepo de la representación, en un auténtico plano de inmanencia. Eso es lo que debería verse en el montaje dialéctico.

La dialéctica hegeliana y el montaje dialéctico son presentados por Deleuze en términos similares: la “ley de génesis, de crecimiento y de desarrollo” de Hegel se replica en el “desarrollo y génesis” en el campo cinematográfico⁷³. Esta similitud se bifurca rápidamente. Mientras en Hegel desarrollo y génesis brotan del principio sintético de no-contradicción⁷⁴, donde la máxima oposición se identifica con la figura del círculo⁷⁵, en el montaje dialéctico aparecen como dos leyes distintas, siguiendo el esquema dual que aparece en todas las escuelas de montaje (la luz y las tinieblas en la expresionista, la alternancia y el montaje paralelo en la americana y, veremos, el máximo de movimiento relativo y absoluto en la francesa). En efecto, la génesis y el crecimiento tienen que ver con la ley de lo “orgánico”, mientras que el desarrollo tiene que ver con la ley de lo “patético”⁷⁶. En la ley de lo orgánico, la consistencia del todo está asegurada por la figura de la espiral, que viene a reemplazar el círculo hegeliano; si bien está regida por la sección de oro, se trata de una espiral “siempre abierta”⁷⁷,

⁷² Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 71.

⁷³ “En función de una ley de génesis, de crecimiento y de desarrollo” (Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 51). “A partir del principio de no-contradicción, el pensamiento tomaba posesión de lo existente y lo real, de lo real en su realidad, es decir, en su propio desarrollo y génesis” (Deleuze, G., *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, p. 589). Deleuze se detendrá largamente en el idealismo alemán, y particularmente en Hegel, hacia el final del año académico 1982-1983. Justamente en esa visión del principio de no-contradicción –Deleuze dice en el mismo curso– radica “la genialidad de Hegel, y la razón por la cual es un gran filósofo” (*ibid.*, p. 572). Deleuze está exponiendo allí una de las dos *imágenes indirectas del pensamiento*, que junto a las dos *imágenes indirectas* proponen curiosas interferencias con la taxonomía que quedará plasmada finalmente en *La imagen-movimiento*.

⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 589.

⁷⁵ Cf. Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 65.

⁷⁶ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 53.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 57.

una figura en constante expansión. En lugar de estar regida por las oposiciones rígidas del principio de no-contradicción, la ley de lo orgánico se bifurca en una segunda ley, la de “lo patético” o del “desarrollo”⁷⁸, donde aparecerán los saltos cualitativos: “lo orgánico era el arco, el conjunto de los arcos, pero lo patético es a la vez la cuerda y la flecha, el cambio de cualidad, y el surgimiento súbito de la nueva cualidad, su elevación al cuadrado, a la segunda potencia”⁷⁹.

La exposición del montaje dialéctico en diez compactas carillas recorre a toda velocidad diferentes autores del cine ruso de principios de siglo XX y la forma en que cada uno de ellos enlaza lo orgánico y lo patético. La secuencia puede parecer como un camino hacia la superación de la cesura entre espíritu y materia, en el cual la sección media sería la más álgida, donde el fantasma de la filosofía clásica parece imponerse y la grieta reponerse, con lo orgánico como polo material, y lo patético como polo espiritual; este último es el que tendría, justamente, el rol de dialectizar la naturaleza a través de los saltos cualitativos de la toma de conciencia⁸⁰ y ser la luz que arranca a las cosas de su oscuridad nativa, de acuerdo a la psicología clásica. Eisenstein, Pudovkin y Dovzhenko serían, cada cual a su manera, *idealistas*, y quedarían así del otro lado de la cesura cinematográfica. Solo el cineasta con el que Deleuze cierra la exposición de la escuela soviética en *La imagen-movimiento* lograría, siempre según esta interpretación, realizar la esencia de esta escuela: Vértov, que en su *materialismo absoluto* reúne en una dialéctica de la materia misma desarrollo y génesis, siguiendo el *ritmo* del montaje. Según esta lectura progresiva de los protagonistas del montaje dialéctico, la inversión de la filosofía clásica de Hegel consistiría en reemplazar el idealismo por el materialismo.

Ahora bien, la inversión no se realiza nunca por una mera sustitución de términos. Cambiar materialismo por idealismo mantiene la polaridad inicial de la filosofía clásica, que el cine debería venir a transformar. El auténtico *renversement* se revela teniendo en cuenta *Diferencia y repetición*. Allí, en el capítulo 4, la teoría de la Idea muestra explícitamente su deuda con Hegel, en tanto *poskantiano*. Reivindica que los poskantianos hayan alcanzado “el punto de vista de la génesis”, pero les reprocha su excesivo “dogmatismo” en tanto fusionan los valores que en la Idea deberían distinguirse: lo indeterminado, lo determinable y la determinación⁸¹. En términos de lo que vimos más arriba: en

⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁰ Cf. *ibid.*, pp. 57-59.

⁸¹ Cf. Deleuze, G., *Différence et répétition*, pp. 220-221.

Hegel, lo orgánico como círculo se identifica con lo patético como oposiciones sometidas al principio de la no-contradicción. El montaje dialéctico, entonces, alcanza la dialéctica de la Idea deleuziana en la medida en que *sostiene la diferencia* entre lo patético y lo orgánico, interiorizando “la grieta y sus habitantes, sus hormigas”⁸². No se trata de unir el polo material y el polo espiritual. La auténtica inversión de la escuela soviética es, justamente, sostener la diferencia, abrazar el pluralismo de diferencias libres y salvajes o no domadas. Las hormigas son todas las diferencias nómades, salvajes, que la representación orgánica pretendía controlar, y que no dejan de surgir en el montaje dialéctico, en sus oposiciones, intervalos, puntos notables, saltos notables y espiras de la espiral orgánica. Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko y Vértov, lejos de marcar una senda de superación, son diferentes maneras de lograrlo.

4. Montaje cuantitativo (escuela francesa). Descartes.

“Lo que podría definir a la escuela francesa es más bien una suerte de cartesianismo”⁸³. Esta frase señala el camino: una inversión de la tradición filosófica cartesiana estaría en juego en el montaje cuantitativo francés, que permitiría superar su forma de escisión entre conciencia y mundo: el dualismo entre *res cogitans* y *res extensa*. Sin embargo, se trata de un camino plagado de espinas, ya desde el principio, dado que la referencia a Descartes está acompañada por una caracterización alejada de los tópicos comunes de esa tradición filosófica (empezando por el mentado dualismo): “son autores que se interesan ante todo en la *cantidad de movimiento*, y en las relaciones métricas que permiten definirla”⁸⁴. Sin embargo, como en las otras exposiciones de los tipos de montaje, no debemos quedarnos en las primeras definiciones. A lo largo del desarrollo, Deleuze mostrará que existe un dualismo inherente al montaje francés: “hay un dualismo entre los dos aspectos: el movimiento relativo es de la materia, y describe los conjuntos que uno puede distinguir o hacer comunicar a través de la ‘imaginación’ allí, mientras que el movimiento absoluto es del espíritu, y expresa el carácter psíquico de todo lo que cambia... el dualismo francés mantiene la dualidad entre lo espiritual y lo material”⁸⁵. El movimiento relativo y el absoluto son, en el montaje francés, el dualismo que retoma el del espíritu

318

⁸² *Ibid.*, p. 220.

⁸³ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 61.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

y la materia de la tradición filosófica. Ambos aspectos “son inseparables”⁸⁶ y “se complementan”⁸⁷, y allí radicaría la *superación* del dualismo en el que la tradición filosófica cartesiana se había mantenido estancada.

Cuando habla del cartesianismo del montaje francés, Deleuze está pensando en *El mundo o tratado de la luz*, donde Descartes habla del movimiento absoluto como origen y fuente de los infinitos movimientos que duran perpetuamente en el mundo⁸⁸. Pero, siguiendo la hipótesis que guía estas páginas, me detendré en la caracterización de Descartes en *Diferencia y repetición*, donde el máximo de movimiento puede también entreverse. En efecto, el *cogito* cartesiano está marcado por una aceleración, una *precipitación* del pensamiento: aplica directamente la determinación sobre lo indeterminado y carece de la crucial *forma de lo determinable*, la *forma pura del tiempo* que recién Kant iba a añadir (para completar los tres valores que Deleuze tomará para construir su propio concepto de Idea, según vimos al final del apartado anterior⁸⁹). Deleuze no quiere decir que no haya una dimensión temporal en Descartes, solo que el tiempo que emerge del *cogito* (“Yo soy, yo existo; eso es cierto, pero ¿cuánto tiempo?”⁹⁰) es en todo caso el tiempo de la sucesión, el “intervalo de tiempo como presente variable”⁹¹ que se corresponde al máximo movimiento relativo. Sin embargo, ya en este primer aspecto del montaje francés se asoma el *renversement* del cartesianismo (condición para que el empalme de los dos aspectos pueda tener

⁸⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁸ “Considero que hay una infinidad de diversos movimientos, que duran perpetuamente en el Mundo. Y luego de haber señalado los más grandes, que constituyen los días, los meses y los años, advierto que los vapores de la Tierra no cesan de montar hacia las nubes y de descender, que el aire está siempre agitado por los vientos, que el mar no está nunca en reposo, que las fuentes y los ríos fluyen sin cesar, que los edificios más firmes caen finalmente en decadencia, que las plantas y los animales no hacen más que crecer y corromperse, en suma que no hay nada, en ningún lugar, que no cambie. De ello concibo evidentemente que no solo en la llama hay una cantidad de pequeñas partes que no cesan de moverse, sino también en todos los otros cuerpos... Hay un Primer Móvil que, girando alrededor del mundo con una velocidad incomprensible, es el origen y la única fuente de todos los otros movimientos que se encuentran” (Descartes, R., *Le monde ou Traité de la lumière*, pp. 10-11).

⁸⁹ “Todo pasa como si el cogito de Descartes operara con dos valores lógicos: la determinación y la existencia indeterminada. La determinación (yo pienso) implica una existencia indeterminada (yo pienso, porque “para pensar hay que ser”) – y precisamente la determina como la existencia de un ser pensante: yo pienso entonces yo soy, yo soy una cosa que piensa. Toda la crítica kantiana consiste en objetarle a Descartes que es imposible aplicar directamente la determinación sobre lo indeterminado” (Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 116).

⁹⁰ Descartes, R., *Meditationes de prima philosophia*, p. 27.

⁹¹ Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, p. 65.

efectivamente lugar). Esos intervalos son los “factores determinables”⁹², es decir, ocupan el lugar de la forma de lo determinable que, según Deleuze, le faltaba a Descartes para completar los tres valores de la Idea.

El paisaje de la sucesión se anima, y los dualismos entran en un proceso productivo: “no cesa de afirmar una heterogeneidad cuyos términos liga, lo mecánico y lo viviente, o lo interior y lo exterior, el mecánico y la fuerza, en un proceso de resonancia interna o comunicación amplificante”⁹³. Deleuze plantea este movimiento en términos maquínicos, y va progresando de las máquinas simples hasta las fluídas, pasando por las de vapor. La velocidad se va precipitando: las partes entran en juegos cada vez más complejos entre sí, resuenan y se amplifican, alcanzan un “agua liberada”, sin consistencia orgánica y con fines propios⁹⁴, y llegan a transformarse en matices de “una luz que vale por sí misma”⁹⁵. Los intervalos abren paso al otro aspecto del montaje francés, que muestra una vez más el carácter inherentemente dual de cada escuela de montaje: el “máximo absoluto de movimiento”, el Todo sin medida que Deleuze ilustra con la imagen de “un mar sin límites”⁹⁶. El máximo absoluto es el abismo del sinfondo, es el todo abierto que sube a la superficie, donde el luminismo francés roza la luz pura del plano de inmanencia de las imágenes movimiento, donde “no hay más que líneas y figuras de luz”⁹⁷. Nuevamente, la luz deja de estar del lado de lo espiritual para constituir el plano de inmanencia donde la distinción entre materialismo y espiritualismo pierde sentido.

El montaje absoluto está presente ya en el relativo, tal como se observa en la mecánica del vapor, donde “la unión cinética del hombre y de la máquina definirá una Bestia humana”⁹⁸. El máximo de movimiento relativo hace un guiño así hacia la *bêtise*, concepto clave de *Diferencia y repetición*, en el cual aparece la inversión cartesiana. En efecto, mediante la *bêtise*, la precipitación entre el yo pienso y el yo soy derrumba todo el sistema de la filosofía clásica. Deleuze se pregunta “¿es el *cogito* una *bêtise*?”⁹⁹, y se responde que no lo es aún, pero la preanuncia, justamente en la medida en la cual “la determinación *Yo soy* pretende aplicarse directamente sobre la existencia indeterminada *Yo soy*, sin

⁹² *Ibid.*, p. 66.

⁹³ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁴ *Cf. ibid.*, p. 65.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁹ Deleuze, G., *Différence et répétition*, p. 353.

asignar la forma bajo la cual lo indeterminado es determinable”¹⁰⁰. La inversión cinematográfica del cartesianismo en el montaje francés consiste justamente en asignar la forma de lo determinable, pero bajo una forma que *realiza la bêtise*, poniendo en cuestión todas las categorías implícitas de la filosofía clásica que protegían *todavía* al cartesianismo de la *bêtise*. En efecto, la *bêtise* es el punto donde todas las formas se derrumban, donde los presupuestos implícitos de Descartes funcionan tan poco como los explícitos de la ciencia: “operando bajo todas las formas, no es superable de un fondo puro que hace surgir y arrastra consigo... Es lo indeterminado, pero en tanto continúa abrazando la determinación, como la tierra al zapato”¹⁰¹. El máximo relativo se complementa y es inseparable del absoluto. El fondo sube a la superficie, el agua meramente fluida se transforma en un mar sin límites donde todos los términos se disuelven, y los dualismos hacen agua. No deja lugar, sin embargo, a la “nada negra, el animal indeterminado en el cual todo se disuelve”¹⁰², y tampoco a la recíproca –según las determinaciones podrían ser independientes de un mar sin límites del que brotan. Tal complementariedad se observa en el proceso que *hace posible* según Deleuze a la *bêtise*: la *individuación*, el proceso por el cual se da cuenta del surgimiento y la producción de todo lo que hay. El montaje francés da cuenta de ambos aspectos: de la *bêtise* y el mar sin límites donde todo se disuelve, pero también del surgimiento de nuevos colores, nuevas formas y dinámicas más allá de las distinciones que ya no tenían lugar.

Conclusión: el tiempo como fuerza que hace imposibles las ontologías

Al menos cuatro ontologías conviven entonces en *Diferencia y repetición*, mientras las cuatro formas de montaje del cine clásico están respaldadas por un riguroso andamiaje ontológico, cada una invirtiendo de manera singular una faceta de la tradición filosófica. No hay evolución entre las cuatro escuelas de montaje, y por lo tanto, tampoco entre las cuatro ontologías que estas develan. Tampoco arman un cuadro taxonómico transparente. Por el contrario, las grillas se derrumban ante el ascenso de la *bêtise*. Por ello, detrás de todas

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 197. “Descartes, en la segunda Meditación, no quiere definir al hombre como animal racional, porque tal definición supone explícitamente como conocidos los conceptos de racional y de animal: presentando al Cogito como una definición, pretende conjurar los presupuestos objetivos... Sin embargo, es evidente que no escapa a otro tipo de presupuestos, subjetivos o implícitos” (*Ibid.*, p. 169). Sobre la *bêtise*, el derrumbe de las categorías clásicas y el rol de Descartes en esa argumentación, cf. Ferreyra, J., *Deleuze*.

¹⁰² *Ibid.*, p. 43.

las inversiones que hemos señalado (la de Hume, la de Spinoza, la de Hegel y la de Descartes), y haciéndolas de alguna manera posibles, parece haber un *renversement* fundamental respecto a la filosofía clásica: el que Deleuze presenta respecto a Leibniz. Allí donde el autor de la *Monadología* hablaba de composibilidad y convergencia, Deleuze encuentra imposibilidad y divergencia.

Nada nos impedirá afirmar que los imposibles pertenecen al mismo mundo, que los mundos imposibles pertenecen al mismo universo... Es la respuesta de Borges a Leibniz: la línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto del tiempo, es también la línea que bifurca y no deja de bifurcar, pasando por los *presentes imposibles*, volviendo sobre *pasados no necesariamente verdaderos*¹⁰³.

El hábito de pensar, aun inconscientemente, la ontología en términos de *verdad* no debe contagiar la interpretación que se hace de Deleuze. La *potencia de lo falso* que desarrollará en *La imagen-tiempo* es la única que puede regular una ontología propiamente deleuziana. Por ello la imagen-tiempo, en lugar de *superar* a la imagen-movimiento (como si la ruptura tras la segunda guerra mundial implicase una suerte de progreso del arte cinematográfico)¹⁰⁴, es parte de su plena consistencia ontológica. *Diferencia y repetición* es una línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse. No hay una vía, sino múltiples vías para todas las voces en la filosofía de la inmanencia y la univocidad. A la luz de *La imagen-movimiento*, hemos recorrido cuatro de esos senderos. No se trata de elegir uno, y mucho menos de pensar que las vías que componen el libro del '68 se unen en una clave oculta, *la mejor de las ontologías posibles*. Se trata de afirmar cada una en su potencia, de acuerdo a los requisitos del pensamiento, de la acción, de la afección y la percepción. Nuevos mundos se abren ante nuestros ojos, y nuevas posibilidades, aun cuando la realidad parece sumergirnos en la asfixia, y recorriendo los meandros oscuros del océano del ser encontramos sin cesar nuevos caminos, nuevas formas de vida y nuevas afirmaciones de un azar que no cesa de mutar.

¹⁰³ Deleuze, G., *Cinéma II. L'image-temps*, p. 171.

¹⁰⁴ Sobre el pasaje entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, y el debate sobre si implica o no una ruptura y cuáles serían sus características, cf. Zabunyan, D., *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, p. 215; cf. Zabunyan, D., *Les cinémas de Gilles Deleuze*, pp. 13-14; cf. Rancière, J., *La fable cinématographique*, p. 147.

Bibliografía

- Antonelli, M., “Deleuze y la ontología”, en: Heffesse, S. y otros (eds.), *Lo que fuerza a pensar: Deleuze, ontología práctica 1*, Buenos Aires: RAGIF Ediciones, 2019, pp. 57-67.
- Borges, J.L., *Otras inquisiciones*, en: *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 633-773.
- Cardinal, S., *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Quebec: Presse de l'Université de Laval, 2010. <https://doi.org/10.14375/NP.9782763791135>
- Clisby, D., “¿El dualismo secreto de Deleuze? Versiones en disputa de la relación entre lo virtual y lo actual”, Pachilla, P. (trad.), en: *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, 4 (2016), pp. 120-147.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*, París: Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, París: Minuit, 1983.
- Deleuze, G., *Cinéma II. L'image-temps*, París: Minuit, 1985. <https://doi.org/10.5040/9781350251991>
- Deleuze, G., *Pourparlers*, París: Minuit, 1990.
- Deleuze, G., *Critique et clinique*, París: Minuit, 1993.
- Deleuze, G., *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires: Cactus, 2011.
- Deleuze, G., *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, Buenos Aires: Cactus, 2018.
- Deleuze, G. y F. Guattari, *Milles plateaux*, París: Minuit, 1980.
- Deleuze, G. y F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, París: Minuit, 1991.
- Descartes, R., *Meditations de prima philosophia*, en: Adam, Ch. y P. Tannery (eds.), *Oeuvres*, París: Léopold Cerf, VII, 1904.
- Descartes, R., *Le monde ou Traité de la lumière*, en: Adam, Ch. y P. Tannery (eds.), *Oeuvres*, París: Léopold Cerf, XI, 1909.
- Foucault, M., *Les mots et les choses*, París: Presses Universitaires de France, 1966.
- Hegel, G.W.F., *Ciencia de la lógica*, Mondolfo, R. (trad.), Buenos Aires: Solar, II, 1968.
- Hegel, G.W.F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Valls Plana, R. (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Mc Namara, R., “Deleuze y la ontología práctica”, *III Jornadas Internacionales “Deleuze: Ontología Práctica”*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2019 (inédito).
- Mc Namara, R., *Deleuze y la ontología del espacio*, Buenos Aires: RAGIF Ediciones, 2022 (en prensa).
- Montebello, P., *Deleuze, philosophie et cinéma*, París: Vrin, 2008.
- Rancière, J., *La fable cinématographique*, París: Seuil, 2001.
- Zabunyan, D., *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Zabunyan, D., *Les cinémas de Gilles Deleuze*, París: Bayard, 2011.