

Lucía Wegelin
UBA/IIGG
Luciawegelin@gmail.com
Mesa 10

Imágenes del pensamiento: unidad y movimiento en G. Deleuze

El lugar de la imagen en el pensamiento de Gilles Deleuze es errático o, podríamos decir, con la ingenuidad de adoptar su sentido más común, nómade. La imagen deleuziana puede asociarse a sus dos libros sobre cine que componen una teoría de la imagen cinematográfica en relación con la temporalidad moderna: *La imagen-movimiento* de 1983 y *La imagen-tiempo* de 1985 anunciados en las clases entre 1981 y 1983 publicadas como *Cine I. Berson y las imágenes* y *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Allí no encontramos solamente una teoría del cine sino también un modo de asociación entre imagen y pensamiento que se contrapone absolutamente con el representacionalismo de "La imagen del pensamiento" tal como aparece en *Diferencia y repetición*. Mientras que los libros sobre cine permiten a Deleuze pensar a la imagen como síntesis del tiempo, en el libro de 1968 la imagen es objeto de la crítica a la representación y el simulacro es sugerido como una posibilidad para la supervivencia del pensamiento.

Entonces, la imagen puede potenciar o cegar al pensamiento y nos preguntamos aquí cómo funciona esa ambigüedad que la habilita como objeto y como sujeto de la crítica. Indagaremos en esos sentidos múltiples de la imagen en los escritos de Deleuze buscando en ellos distintos modos de la unidad.

Por último, presentaremos el modo en el que Georg Simmel había pensado una forma de la unidad móvil, orientados por la intuición de que existe un diálogo posible y fructífero con la imagen del pensamiento deleuziana rastreada en sus textos sobre cine.

1. Las imágenes de Deleuze

La imagen como objeto

La pregunta por la imagen en el pensamiento de Deleuze conduce inmediatamente a los dos libros sobre cine que tienen a la imagen como parte de su título. Sin embargo, aquí

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

Es por eso que *Diferencia y repetición* puede ser leído como una filosofía de la diferencia pero también como una crítica al pensamiento entendido como representación, preso de la identidad y, por lo tanto, incapaz de pensar la diferencia. El capítulo en el que se concentra esa crítica se titula "La imagen del pensamiento" y allí Deleuze se dedica a pensar la diferencia del pensamiento con lo que no es pensamiento sino sentido común. Es esa la diferencia que habilitará a la filosofía a convertirse en un pensamiento de la diferencia.

La pretensión de un pensamiento sin imagen que allí se enuncia aspira a deshacerse de todos los presupuestos que construyen esa representación representacionalista de lo que el pensamiento es. Se trata de una imagen del pensamiento "prefilosófica y natural tomada del elemento puro del sentido común"¹ y por eso puede leerse como un subjetivismo que iguala pensamiento a representación. De esa manera, la imagen del pensamiento disuelve la diferencia que la filosofía pretendió establecer con el sentido común al coronarlo como presupuesto de lo que ella misma es.

Deleuze detalla los presupuestos que componen esa imagen del pensamiento. En primer lugar aparece el presupuesto de la *Cogitatio natura universalis*. Se convierte al hecho de que "todo el mundo piensa" en válido por derecho y se asocia por naturaleza al pensamiento con lo verdadero y lo bueno. En segundo término se supone la concordia de las facultades como medio del pensamiento y se reconoce al sentido común como el momento de esa concordia. Es la colaboración entre las facultades la que permite reconocer al objeto como uno.

De allí se desprende el tercer presupuesto: el fundamento de la unidad del objeto es la concordancia de la facultades en una unidad subjetiva, un sentido común que, de esta manera se convierte en filosófico. El reconocimiento aparece como el modelo del conocimiento de manera tal que el encuentro con el objeto no es más que un

¹ Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009. p. 204.

reconocimiento de la unidad del sujeto en la unidad del objeto. En la vida cotidiana reconocemos objetos constantemente y es esa operación la que se convirtió en piedra fundamental del pensamiento. El encuentro se comprende bajo la luz de la complacencia en la que el sujeto reconoce al objeto gracias a que él mismo es una unidad capaz de proyectar su unidad sobre lo otro. De esta manera, lo común se erige como fundamento y la diferencia es atropellada.

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

Asumiendo esa identidad, el único negativo de la imagen del pensamiento es el error que se produce como causa externa a él. Este quinto presupuesto reduce a la estupidez, la maldad y la locura a esa única forma del error y por lo tanto no puede pensarlas.

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

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

Por último, la imagen del pensamiento supone la asociación entre pensamiento y saber, en desmedro del aprendizaje. El saber es un estado de calma en el que se poseen las soluciones mientras que el aprendizaje señala una actitud activa frente a la objetividad del problema. El saber supone esa colaboración entre las facultades, es decir, expresa el sentido común "Pero la cultura es el movimiento de aprender, la aventura de lo involuntario que encadena una sensibilidad, una memoria, luego un pensamiento, con todas las violencias y crueldades..."².

En resumen, en *Diferencia y repetición* la imagen aparece como lo que inhabilita al pensamiento. En principio porque es producida por el sentido común prefilosófico pero entonces la pregunta sería por qué el sentido común no podría pensar filosóficamente, es decir, pensar la diferencia. Los presupuestos del sentido común configuran a la imagen del pensamiento como una imagen producto de la representación. De lo que se trata aquí es de una imagen que resulta de una producción subjetiva, de un yo, idéntico a sí mismo, homogéneo, común, que se formula una imagen mental en la que se proyecta a sí mismo como unidad. Lo diferente al sujeto o, incluso, del sujeto no participa en esa imagen. Ella aparece en lugar del pensamiento mismo, lo representa, actúa por él y por lo tanto no lo deja actuar. En este sentido, la imagen es lo otro del pensamiento, es una producción subjetiva homogénea que no se deja interceptar por lo diferente que permitiría pensar lo múltiple, sino que es producto de lo común. La imagen producida como representación es copia, idéntica, opuesta, semejante o análoga de un original que está ausente. En la imagen del pensamiento, sólo hay sujeto y se trata de un sujeto entendido a partir de lo común. Por lo tanto, en el pensamiento, entendido según esa imagen, no hay lugar para la diferencia; más bien, ella es lo que el pensamiento pretende hacer desaparecer en su búsqueda de la identidad.

En cambio, el pensamiento comienza para Deleuze cuando algo otro lo fuerza. Lo que fuerza a pensar es el objeto de un encuentro y no de un reconocimiento. Ese algo sólo puede ser sentido; conmueve al alma y la fuerza a plantearse un problema, pone a las facultades fuera de quicio. Cada facultad es atacada por una triple violencia: lo que la fuerza a ejercitarse, lo que está forzada a captar y lo que no se puede captar. Entonces hay

² Ibid., p. 253.

algo otro del sujeto que produce una violencia sobre él. Mientras que la imagen producía una unidad homogénea y pacífica, el pensamiento supone un movimiento violento, un encuentro entre el alma y lo otro de sí.

Kant consideró ese modo de violencia sólo en el caso de la imaginación enfrentada a lo sublime. Sólo en este caso una facultad se desmarca del sentido común al ser constreñida a afrontar su propio límite, lo no imaginable y al mismo tiempo el pensamiento se ve forzado a pensar lo supra-sensible. "De modo que el modelo del reconocimiento o la forma del sentido común muestran sus carencias en lo sublime, en provecho de una concepción del pensamiento muy distinta"³.

La crítica del juicio aparece entonces como un modelo para un pensamiento sin imágenes. En el juicio sobre lo sublime la imaginación se ve violentada por la inconformidad que se siente con el objeto informe para el cual no tiene ninguna imagen adecuada. La facultad de la presentación pretende ir hacia el infinito pero no puede comprenderlo porque no puede presentarlo como un todo, como exige la razón, no encuentra los límites del objeto para su representación. Lo ilimitado del objeto sensorial expone lo limitado de la imaginación y la necesidad de recurrir a la razón para pensar el todo. En última instancia, la posibilidad ilimitada del sujeto que se sobrepone al fracaso de la imaginación recurriendo a su facultad suprasensible.

Al fin y al cabo resulta negativa la presentación que realiza la imaginación, porque es en su fracaso por presentar el objeto con el que se encuentra que expone la capacidad de la facultad suprasensible. De allí la analogía con la ley judía de la imposibilidad de representar en imágenes que traía consigo un entusiasmo por la deidad que no podía ser presentada.

El objeto ilimitado de lo sublime kantiano violenta a la imaginación, la fuerza a ir más allá de sí. Por eso, no hay aquí una feliz complacencia entre las facultades que libremente se encuentran (como en el juicio sobre lo bello) sino un dolor que sólo produce placer porque produce un movimiento hacia lo suprasensible.

³ Ibid., p. 221.

Deleuze pretende hacer de esa relación violenta entre las facultades que las lleva hacia su propio límite y las hace romperlos un modelo para el pensamiento. Por eso, para él, cada facultad comunica a la otra la violencia que la lleva hacia su límite. Esa comunicación no supone una colaboración en la identificación de un objeto que se supone el mismo ni tampoco la configuración de una unidad subjetiva. Se trata de un "*acuerdo discordante* entre las facultades ya que cada una comunica a la otra tan sólo la violencia que la pone en presencia de su diferencia o de su divergencia con todas"⁴. Esa comunicación violenta no configura un sentido común entre las facultades sino que supone una metamorfosis continua entre ellas.

Por su parte, Hegel aparece como otro modelo que lleva a la representación hasta su propio límite, aunque sin que haya posibilidad de que éste sea traspasado. Al pretender representar el todo el pensamiento tiende hacia la diferencia infinitamente grande que, en la dialéctica, asume la forma de la contradicción. De esa manera, la diferencia queda reducida al interior de la identidad y por lo tanto, para Deleuze, se disuelve en el movimiento que se había reconocido como principio productivo. La pretensión hegeliana de representar la diferencia más grande como contradicción se convierte en indiferenciación precisamente por sostener el paradigma representativo y pretender encontrar un concepto que pueda nombrar esa diferencia infinitamente grande. La diferencia como contradicción se falsea por existir sobre el camino del espíritu hacia sí mismo, es decir, la identidad.

Al descubrir la inquietud de lo infinitamente grande que se mueve al interior del todo esencial, Hegel supera el modo orgánico de la representación y es reconocido por Deleuze como ejemplo de su modo orgánico (al igual que sucede con el cálculo infinitesimal de Leibniz). Sin embargo, en el modelo hegeliano que Deleuze reconstruye, la representación infinita sigue dependiendo de la identidad del todo como fundamento, una identidad sintética. "La contradicción hegeliana no niega la identidad o la no contradicción; consiste, por el contrario, en inscribir en lo existente los dos No de la *no*-contradicción, de manera tal que con esta condición, en esta fundación, la identidad baste para pensar lo

⁴ Ibid., p. 224.

existente como tal"⁵. La diferencia hegeliana no se afirma sino que existe como negación y por lo tanto siempre conserva el trasto de lo negado; la identidad del todo supone una memoria que conserva lo superado.

Para Deleuze, la diferencia sólo puede ser afirmada, no se produce en el movimiento negativo de lo idéntico. Por eso ningún modelo de la representación puede pensarla, ella sólo aparece como lo que violenta a las facultades en el modelo kantiano frente a lo sublime. El pensamiento de la diferencia no funciona según su imagen representativa que busca la diferencia partiendo de un fundamento que restablece la primacía de la identidad; el pensamiento que repite orientado por el eterno retorno, en lugar de representar orientado por una identidad del yo como lo primero, encuentra la diferencia en los simulacros sin referirlos a un original fundacional. "La repetición se opone a la representación (...) pues en un caso la diferencia sólo se dice con relación a lo idéntico, pero en el otro es lo unívoco lo que se dice con relación a lo diferente"⁶. El círculo del eterno retorno es el de la diferencia y la repetición que se contrapone al círculo dialéctico entre lo idéntico y lo contradictorio.

La figura nietzscheana del eterno retorno aparece cuando Deleuze pretende pensar la diferencia como crítica a todo fundamento. Esa figura permite pensar al mismo tiempo un modo de la repetición que sostiene la univocidad del ser (contrapuesto a un modo de representación que supone la identidad del ser) que se dice en la multiplicidad de diferencias.

La imagen representativa, entendida como copia de un original, no permitía pensar la diferencia porque reponía la identidad como fundamento. En cambio, "El simulacro es la instancia que comprende una diferencia en sí, como (por lo menos) dos series divergentes sobre las cuales juega, abolida toda semejanza, sin que pueda desde entonces indicarse la existencia de un original y una copia"⁷.

⁵ Ibid., p. 91.

⁶ Ibid., p. 102.

⁷ Ibid., p. 118.

Deleuze pretende del arte un juego en el orden de los simulacros, que interrumpa la relación entre la copia y un original. En el arte se producen las repeticiones de la vida cotidiana pero no como copia. "el arte debe reproducir [sería más exacto decir "repetir"] estéticamente las ilusiones y mistificaciones que constituyen la esencia real de esta civilización, para que finalmente la Diferencia se exprese" (432). En la repetición de leitmotiv en el *Wozzeck* de Berg, en el Pop-Art o en *El año pasado en Marienbad*, modalidades específicas de cada arte ponen en juego los modos de la repetición simulacral.

La imagen como simulacro y no como copia puede ser pensada a partir de los elementos que el cine ha propuesto en relación a la imagen. En todas las artes podría leerse un intento por pensar aquello que no puede ser pensado, es decir, por tratar la impotencia constitutiva del pensamiento. Nos detendremos en las consideraciones sobre la imagen cinematográfica de Deleuze para exponer el modo en que el reclamo por un pensamiento sin imágenes puede convertirse en un pensamiento en imágenes. Porque "la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento."⁸

La imagen como pensamiento

Los cursos y los textos de Deleuze sobre cine surgen todos a partir de una pregunta por el pensamiento. No se trata solamente de una teoría del cine sino de una filosofía que encuentra en el cine modos de pensamiento originales. La pregunta que provoca las indagaciones deleuzianas es entonces "¿es el cine capaz de aportarnos una nueva manera de pensar? ¿Está en condiciones, en tanto cine, de presentarnos el pensamiento de una nueva manera y al mismo tiempo-es inseparable- de hacernos pensar de una nueva manera? ¿hay una relación específica de la imagen-cine con el pensamiento?"⁹.

De hecho, en las clases de Deleuze compiladas como *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, hay un corrimiento del cine del centro de la escena. Según su propia presentación él pretende allí repetir el curso anterior pero sin detenerse, ni escaparse

8 Deleuze, G., *La imagen-tiempo*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987. p. 225.

9 Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009. p. 550.

por las películas. De hecho la imagen-movimiento y la imagen-tiempo ya no son referidas allí a la percepción cinematográfica sino que aparecen definidas extra-cinematográficamente. El objetivo de la indagación se reescribe allí como una clasificación de los signos del tiempo y del movimiento del mundo.

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

La percepción del movimiento que el cine posibilita es diferente que la percepción natural y por lo tanto permite un pensamiento de lo móvil que la vida cotidiana no suscita. "El cine constituye el sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad"¹⁰. El objeto de Deleuze será entonces esa percepción de la cual la sucesión de instantáneas inmóviles (o fotogramas) no es más que un momento constructivo. Alertado por la primera tesis de Bergson acerca de que el movimiento no puede concebirse a partir del espacio recorrido, es decir, a partir de cortes inmóviles de un espacio fijo, Deleuze sugiere que el cine podría producir una percepción del movimiento que escape a ese paradigma.

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

10 Deleuze, G., *La imagen-movimiento*, Buenos Aires, Paidós, 2010. p.18.

necesario un pensamiento móvil que abra una temporalidad. Y para Deleuze la sucesión de instantes en el cine logra producir una percepción de un todo abierto, es decir, una duración.

La tercera tesis del movimiento de Bergson se orienta precisamente a pensar el todo como abierto a partir de la idea de duración. El movimiento entendido como traslación en el espacio produce un cambio en la duración, es decir, el todo. Esa concepción del todo como duración introduce la posibilidad de pensar al todo como algo abierto; es porque está abierto que el todo puede cambiar cualitativamente y por lo tanto durar. Por todo esto, el movimiento podrá ser pensado como un corte móvil de la duración.

El todo es algo abierto porque es lo que se hace y en ese sentido requiere de una creación constante; "es el hecho mismo de continuar de un instante a un instante siguiente, no siendo este último la réplica, la [mala] repetición del instante precedente"¹¹. Un pensamiento de la duración es entonces aquel que puede preguntarse por lo nuevo, lo que mantiene abierto al todo. En lugar de un pensamiento de lo ya dado, Bergson reclama la necesidad de un pensamiento de la creación y para eso, dice Deleuze, el pensamiento mismo debe ser movimiento y duración.

Precisamente, la imagen cinematográfica propone una percepción del movimiento inscripta en un todo entendible como duración. Vale decir, la imagen cinematográfica supone una modalidad de la síntesis que permite pensar al movimiento y también a una temporalidad abierta. "¿no podría decirse que es ese pensamiento que Bergson reclama, ese pensamiento de la creación, de la producción de algo nuevo, aquello a lo que se dirige el cine cuando lo vemos?"¹².

Deleuze lee tres niveles en la imagen cinematográfica: los objetos relacionados entre sí en un sistema cerrado, es decir, un conjunto, (encuadre), los movimientos en el espacio de esos sistemas que relacionan a los objetos con el todo (plano o guión técnico) que constituye el tercer nivel (montaje) que cambia en la medida en la que el movimiento produce diferencias en el todo que adquiere entonces una duración. Ese todo será entonces una síntesis móvil que se produce a partir de los movimientos que ponen en relación a los

¹¹ Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, op.cit. p. 40.

¹² Ibid., p. 43.

objetos. De esta manera el cine habilita una percepción del movimiento puro pero también abre la posibilidad para una figura del tiempo que no dependa del movimiento.

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

La diferenciación entre imágenes que son movimiento e imágenes que son tiempo se construye en relación con dos tipos de cine. Habría entonces un cine clásico en el que las imágenes se encadenan según leyes de asociación, produciendo inmediatamente movimiento y mediatamente un tiempo en el que esas imágenes-movimiento se inscriben. Y, por otro lado, Deleuze reconoce una imagen moderna (en el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa por ejemplo) en la que los cortes entre las imágenes se abren en intervalos que no pertenecen a ninguna de las imágenes que esos cortes conectan. El todo no resulta entonces de las leyes de asociación que producen las secuencias sino que se produce como tiempo abierto de manera directa (sin mediación del movimiento). De esa manera, el cine llega a realizar su potencialidad y se presenta como una imagen-tiempo, a la que Deleuze va a llamar también imagen-pensamiento.

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

Siempre, pero definitivamente en *¿Qué es la filosofía?* de 1991, Deleuze ha definido la práctica filosófica como creación de conceptos. No es que todo el pensamiento sea reducido a eso, pero al menos el pensamiento filosófico necesita una imagen de sí mismo que contemple la creación en su interior. Esa imagen Deleuze la construye a partir de lo que él y Guattari llaman en ese libro plano de inmanencia, que constituye el todo abierto en el que se mueven los conceptos fragmentariamente. El plano es "lo absoluto ilimitado", "no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar"¹³. Es abierto porque no para de producirse, no tiene límites a pesar de configurar un todo caracterizado por movimientos infinitos en su interior y hacia el exterior. Pero el plano de inmanencia no puede ser en sí mismo pensado porque no habría desde donde pensarlo. Al hacerlo se restablecería la trascendencia, y por lo tanto la ilusión, en el pensamiento. Por lo tanto, el plano de inmanencia es lo impensado en el pensamiento, su propia imagen (así como el sentido común aparecía como lo impensado de la imagen representativa del pensamiento). Deleuze sostiene que Spinoza es quien pensó "mejor" el plano de inmanencia, pero podríamos afirmar que el cine también ha dado una buena imagen del pensamiento.

La imagen-tiempo es una imagen-pensamiento porque en ella se deshacen los prejuicios del sentido común que configuraban a la imagen del pensamiento clásica. El cine propone otro modo de la síntesis en el que hay lugar para la creación, es decir, para la verdadera diferencia en esos intervalos que se abren entre las imágenes-movimiento, esas "fugas" que no siguen ninguna ley de asociación. Ese intervalo suspende el tiempo del mundo exterior y al mundo exterior mismo, que se expone como el afuera de la imagen. La imagen-tiempo interrumpe la relación con el mundo y de esa manera muestra que el afuera (podríamos decir lo impensable) es parte del todo. Incluso, siguiendo a Artaud, Deleuze entiende al automatismo cinematográfico como un puesta en escena de lo que no puede ser pensado. La imagen impide el pensamiento porque ocupa su lugar, se convierte en un proyectil que interrumpe el pensamiento del que el Yo es dueño, y en este sentido también muestra que la impotencia es constitutiva del pensar que no puede nunca cerrarse en un todo dado, que todo pensamiento tiene un impensado por el que es interrumpido.

13 Deleuze, G., y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993. p. 41.

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

La imagen-tiempo muestra que hay algo que el pensamiento no puede pensar, que hay algo distinto a él, algo de afuera de él que lo fuerza y que por lo tanto siempre sobrevive en el pensamiento como lo no pensado. Por eso, la imagen cinematográfica pone en evidencia que el todo como una homogeneidad fundada en lo común es imposible. En cambio, el plano de inmanencia es una imagen abierta y con agujeros del pensamiento que, a la vez, no puede ser pensada; es el todo lo impensado que a la vez constituye al pensamiento.

La imagen moderna del cine logra constituir un todo que piensa, una síntesis que unifica lo diverso sin leyes de asociación que repongan una identidad primera, dando lugar a un movimiento en su interior que quiebra al todo y lo mantiene abierto. En los términos de *Mil mesetas*, lo múltiple puede establecer conexiones sin ser reducido por un todo que reponga la identidad. La imagen-tiempo logra configurar un todo que incluye intervalos no asociados, o sea, fugas no codificadas y eso significa que es un todo móvil en el que hay lugar para lo nuevo y por lo tanto tiene una temporalidad abierta. La imagen que Deleuze reclama para el pensamiento puede ser leída entonces en esa imagen cinematográfica.

El interés de Deleuze por el cine se puede asociar a su interés por lo sublime kantiano en dos sentidos. Por un lado, el arte le presta al pensamiento la imagen que él mismo no se puede dar, es decir, es una experiencia estética la que suscita una imagen del todo que el entendimiento no puede darse. Por otro lado, en ambos casos se trata de imágenes que no pueden cerrarse como un todo y muestran por lo tanto eso impensado constitutivo del pensamiento, ese movimiento que fuerza a pensar. Pero el cine lo hace a través de una imagen. Ella no es entonces una imagen representativa.

En efecto, Deleuze destaca la inmanencia de la imagen cinematográfica que no es copia de un exterior trascendente a ella sino que propone una percepción nueva y distinta de la natural. La imagen-movimiento no representa al movimiento sino que es movimiento, al igual que la imagen-tiempo en relación al tiempo. Configuran un plano de inmanencia tal como el que Deleuze pretende como imagen del pensamiento. Esta imagen no sigue el paradigma de la representación sino el del simulacro que existe como diferencia y no como copia que busca restablecer una identidad. La imagen-tiempo es diferente del mundo exterior, lo interrumpe con un todo absolutamente otro, en el que el mundo exterior existe como lo impensado. Lo abierto del pensamiento que da lugar a lo nuevo o a la diferencia encuentra en el cine una imagen. Se trata al fin y al cabo de una forma de la unidad móvil en la que la diferencia puede ser pensada.

2. Simmel: la vida como unidad móvil

Es también una lectura de Bergson lo que conduce a Simmel a pensar el movimiento en un concepto unitario de vida. Para el sociólogo alemán, la vida es una unidad móvil que vive en la constante diferenciación entre las formas que adopta. Sosteniendo la misma univocidad spinoziana del ser que Deleuze reivindica, para Simmel la vida se afirma siempre diferenciándose de sí misma y sin dejar de ser ella. Habría una afinidad entre el vitalismo simmeliano y la imagen del pensamiento deleuziana en tanto que ambos logran pensar a lo uno y lo múltiple en un mismo todo, concebido como movimiento abierto. Sin embargo, en Simmel se sostiene una dimensión de la lucha dual y la tensión que la imagen del pensamiento deleuziana parece deshacer en su crítica a la categoría de oposición o contradicción para pensar la diferencia.

En su último libro, *Intuición de la vida*, Simmel expone su filosofía vitalista en los términos de una contradicción fundamental entre vida y forma. La vida parece ser en ese texto la unidad de toda la filosofía simmeliana y, en este sentido, supone la superación de todo dualismo. Su esencia móvil le permite disolver los dualismos y resumirlos en transformaciones de una única corriente vital y todo esto gracias al principio de autotranscendencia que la motoriza. La vida es más vida porque siempre trasciende sus propios límites, la trascendencia le es inmanente.

Pero, al mismo tiempo, el principio de la autotrascendencia alude a que la vida es más que vida, se supera a sí misma en tanto se expresa siempre en formas que no son vida. La unidad vital habita en un dualismo fundamental: ella es siempre más vida, es una continua superación de sí misma, que se expresa siempre en formas, que son más que vida. Lo móvil, que fluye, que se define por ser más vida pero que llega a un fin absoluto con la muerte se contrapone con la forma como algo fijo pero válido al margen del tiempo, es decir, infinito y fijo pero necesario para que la vida finita y móvil se exprese. La vida debe expresarse en su contrario para ser ella misma.

Tal como sostiene Jankelevitch, la vida misma es el modo en el que Simmel supera todo dualismo en tanto “El único absoluto verdadero es esa *Selbsttranszendenz* en sí misma que domina y absorbe la antítesis de lo absoluto y lo relativo”¹⁴. La contradicción que da lugar a lo múltiple no quiebra la totalidad en esta reflexión sino que existe al interior de una misma unidad móvil. La vida es la unidad compleja, procesual, entre vida y forma. Su motor no es la negatividad, a pesar de que la muerte es inmanente a la vida en cada momento, porque el principio que la constituye es la autotrascendencia, es decir, su propia afirmación. La vida tiene el sin sentido adentro de sí, lo negativo se reduce al interior de su afirmación y por lo tanto nunca pierde su propio sentido totalizador.

Esta dinámica procesual del concepto de vida se distingue de la dialéctica hegeliana que conserva el sentido totalizador de la unidad conteniendo contradicciones internas pero cuyo motor es la negatividad. El concepto de vida de Simmel supone una dinámica afirmativa que incluye la negación como contradicción en su interior.

La relación entre los dos términos de la dualidad paradójica pueden leerse bajo la luz de la propuesta de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Allí se despliega otro modo en el que la tragedia se contrapone a la lógica del pensamiento dialéctico. De hecho, para Deleuze “la negatividad como negatividad de lo positivo forma parte de los descubrimientos antidualísticos de Nietzsche”¹⁵.

14 Jankelevitch, V., *Georg Simmel, filósofo de la vida*, Barcelona, Gedisa, 2007. p. 56.

15 Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1981. p. 275.

La dualidad aparece allí como la antítesis entre el instinto apolíneo y el dionisiaco que se reúnen en la forma de la tragedia. Apolo y Dionisios son presentados como dos modos antitéticos del desarrollo de lo uno primordial que contiene en sí a la contradicción. Mientras que Apolo es la imagen de la individuación, la apariencia individualizada, Dionisios supone el olvido de lo subjetivo, la transformación de lo humano en miembro de una comunidad superior en pos de una reconciliación.

La tragedia es esta reconciliación dominada por Dionisios: “la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos”¹⁶. Él aparece como el dios afirmativo que se metamorfosea reabsorbiendo lo múltiple en un fondo primitivo¹⁷ pero para eso siempre necesita aparecer en individuos, y es esa necesidad de la individuación apolínea la que determina que el sufrimiento en las tragedias sea fatalmente inevitable. El sufrimiento del héroe en su individuación culmina con su propia aniquilación, es decir, con el triunfo de Dionisios.

Dionisios es el dios que se afirma y para eso se transforma en lo múltiple, así como la vida es, para Simmel, la fuerza de la afirmación que abandona formas viejas y produce nuevas y para Deleuze el ser unívoco se dice en “diferencias individualizantes esencialmente móviles”¹⁸. Lo múltiple es la manera en que lo uno se afirma. Y, ni para Nietzsche, ni para Simmel, ni para Deleuze esa afirmación se produce sin sufrimiento.

En los textos de Simmel se reconoce una contradicción entre la vida, que como el instinto dionisiaco, puede pensarse como fluir que tiende a disolver lo subjetivo, y la forma, que como lo apolíneo, puede presentarse como bella apariencia que funciona como *principium individuationis*. Pero la crítica de Deleuze a la imagen representativa del pensamiento lo lleva a distinguir entre la clara y distinta representación apolínea y la indiferenciación de la embriaguez dionisiaca que es en donde la verdadera diferencia tiene lugar. Lo múltiple no es producto de la diferenciación en formas aparentes sino de la movilidad no reglada del ser unívoco, tal como sucede en la imagen-tiempo. No es que en

¹⁶ Ibid., p. 85.

¹⁷ Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1993.

¹⁸ Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, op.cit., p. 445.

ella el tiempo asuma una forma que se adecua a él sino que la imagen misma es tiempo; es ella misma la que se diferencia y dura en su propio movimiento. No hay en Deleuze una dualidad que explique las tensiones del desenvolvimiento histórico del ser, o las dificultades para que la diferencia pueda ser pensada.

En cambio, para Simmel la discordancia entre lo dionisiaco y lo apolíneo se desenvuelve como una lucha constante que constituye el motor de la historia como despliegue del dualismo interno de la vida. Es la misma discordancia la que constituye el origen de la tragedia en la investigación de Nietzsche, así como el origen de la tragedia histórica de la cultura en el vitalismo simmeliano (que supone la proliferación y autonomización de las formas culturales que no redundan en un crecimiento subjetivo, es decir, dejan de expresar a la vida). Sin embargo, la vida y la forma no son dos instintos que combaten entre sí, excitándose mutuamente, sino que el fluir y la apariencia formal son modos de una misma unidad que tiene carácter dual: la vida. No luchan entre sí dos fuerzas contradictorias sino que una sola fuerza es la que lucha contra sus propios límites, que ella misma necesita ponerse para fluir. La pregunta por el origen de la tragedia de Nietzsche lo conduce a describir un modo de funcionamiento, una dualidad que estructura y motoriza a las tragedias en general. En cambio, si se le formulase a Simmel la pregunta por el origen de la tragedia histórica de la cultura, este debería responder con un principio ontológico fundacional: la afirmación de la vida como ser unívoco que contiene y necesita a lo otro de sí.

Mientras que para el Simmel vitalista la dualidad entre las apariencias individuadas y la desindividuación de la vida como fluir se reúnen al interior del concepto superior de vida, para el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, se trata de dos instintos en pugna que no se reúnen en ninguna unidad superior. Son fuerzas en las que lo uno primordial se desarrolla pero sólo la tragedia permite un despliegue de ambos, e incluso no equitativamente. En este sentido, tanto Deleuze como Simmel sostienen que existe un solo ser que fluye y se metamorfosea y no dos instintos contrapuestos como el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*. Ambos coinciden en su lectura de *La voluntad de poder* para sostener esa unicidad fundante, aunque Simmel reconozca una dualidad en su interior que Deleuze niega.

De todas maneras, esta diferencia entre el joven Nietzsche y el posterior puede ser recusada a la luz del prólogo autocrítico escrito por el propio Nietzsche quince años después de la primera publicación de *El nacimiento de la tragedia*. Allí, el instinto dionisiaco es presentado como el instinto defensor de la vida contra las formas opresoras de la moral, de corte cristiano, e incluso contra la resignación schopenhaueriana. La tragedia griega, según Nietzsche, expone el desbordamiento de la vida que culmina con la aniquilación del sujeto, como el triunfo del instinto dionisiaco y es de esa manera que Deleuze lo lee en *Nietzsche y la filosofía*. Esa relectura del propio Nietzsche de su texto de juventud permite hacer desprender del instinto dionisiaco que pone al ser como multiplicidad, el concepto superior de vida que es el que Simmel leerá en *La voluntad de poder*.

En su ensayo sobre *Schopenhauer y Nietzsche* Simmel expone al primero como la expresión de la postura pesimista, propia de su época. La voluntad, no encuentra nunca una representación que la satisfaga, y por lo tanto “lo absoluto del ser es un impulso incesante, un continuo ir más allá de sí mismo, que está condenado (...) a quedar eternamente insatisfecho”¹⁹. Lo absoluto de la voluntad, como aquello que Simmel llamará vida, no encuentra nunca su fin último así como los hombres desconocen en la vida moderna el fin último de sus acciones por el alargamiento de la cadena de fines. Sin embargo, Simmel lee en Nietzsche la reafirmación de esa posibilidad ya que sostiene que la vida es intensificación de sí misma y en este sentido se constituye como su propio fin. Simmel retoma de él ese optimismo con el que resuelve el problema imposible para Schopenhauer; vale decir, la contradicción insalvable entre vida y forma es incluida en el interior de un concepto unitario de vida.

En síntesis, para Simmel, las antítesis que sufre la vida son sólo descomposiciones de un hecho unitario: autotranscendencia que expresa la univocidad del ser. “Que la vida sea un fluir sin interrupción y al propio tiempo algo cerrado en sus portadores y sus contenidos, formado en derredor de puntos centrales, individualizados, y, por ende, visto en la otra

19 Simmel, G., *Schopenhauer y Nietzsche*, Buenos Aires, Prometes libros, 2005. p.23.

dirección, una configuración siempre limitada, que constantemente rebasa su limitación, esta es la constitución que forma su esencia”²⁰.

En 1896, en un ensayo titulado “Estética sociológica” que ha sido traducido al castellano sólo parcialmente, se presenta a las acciones humanas como una combinación de dos y sólo dos tonalidades fundamentales que siempre se entrecruzan dando lugar a nuevas configuraciones. Simmel no tenía aún ese concepto unitario y superior de vida y por lo tanto concebía a la dualidad como fundamento último. En cada época histórica esas dos tonalidades fundamentales han tomado diferentes disfraces hasta que en la modernidad se expresan como la contraposición entre individualismo y socialismo. En esta versión pre-vitalista de la teoría de Simmel el fundamento es dual, supone la lucha entre dos instancias contradictorias que no se anulan entre sí, y que, a pesar de su constante conflicto, actúan conjuntamente en cada acción humana. La búsqueda de Simmel se orienta desde entonces hacia las figuras unitarias en las que se vuelva visible esa contradicción. De hecho, en la misma época, Simmel escribe su capítulo de la *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización* titulado “La Lucha”, en donde ella misma es interpretada como una forma de la unidad que da lugar a la dualidad conflictiva en su interior. En los términos de su sociología, la lucha es una forma de socialización y no la ruptura de toda unidad social con otro.

Dado que la vida se formula como acto unitario que comprende el estar limitada y rebasar el límite, es posible para Simmel encontrar formas que comprendan esa dualidad en su interior y por lo tanto contengan a la vida en su unidad. En un gesto inspirado por el romanticismo alemán que a su vez había abrevado en lo sublime kantiano Simmel busca modos de esa unidad vital móvil en el arte. Tal como hemos mostrado con respecto a la lectura de Deleuze del cine, Simmel también busca en imágenes artísticas modos en los que el movimiento vital puede existir como unidad. Las obras de arte que él elige analizar se caracterizan por tener esa potencia vital unitaria. Eso sucede, de distintas maneras, con los rostros humanos de Rembrandt, con las esculturas de Rodin. En ellos, la vida no se expresa a sí misma como unidad idéntica a sí misma sino como tensión entre opuestos.

²⁰ Simmel, G., *Intuición de la vida*, Buenos Aires, Altamira, 2001. p.23.

Lo que el Simmel pre-vitalista presenta como antinomia que resulta inconciliable conceptualmente constituirá luego el dualismo interior a la vida unitaria, su esencia dual. Esta dualidad intrínseca a una unidad móvil no es trágica para Simmel, como sí lo era para Nietzsche. No hay catástrofe en la esencia dual de la vida como ser unívoco, pero sí sufrimiento y tensión entre opuestos.

Hacia otra imagen del pensamiento

Es esa tensión la que desaparece en los conceptos de Deleuze que no se inscriben en ningún dualismo sino más bien en una inmanencia no mediada. El pluralismo que la afirmación de la diferencia produce en el plano de inmanencia deleuziano se reduce en Simmel a un dualismo en la afirmación de la vida como autotranscendencia de las formas que ella misma se dio. Hay una multiplicidad de formas en el vitalismo de Simmel pero ellas se producen por una unidad móvil que contiene un dualismo en su interior. De hecho, es su ser dual lo que hace de la vida una unidad en perpetuo movimiento y siempre abierta. Por el contrario, para Deleuze el todo abierto no depende de ningún dualismo sino que “los entes se reparten en el espacio del ser unívoco abierto para todas las formas”²¹, es decir, en un único plano de inmanencia.

Sin embargo, en el plano de inmanencia deleuziano conviven figuras duales opuestas, a pesar de la lucha de Deleuze contra los dualismos y las contradicciones dialécticas. Lo molar se opone a lo molecular y, según él mismo, conviven en lucha e incluso no tienen sentido uno sin lo otro. El código y la desterritorialización, lo territorializado y lo nómada, la representación y la repetición, la identidad y la diferencia siembran los escritos deleuzianos de una lógica binaria de la que Deleuze reniega en pos del reconocimiento de la multiplicidad. Para Fredric Jameson ese binarismo tiene un contenido ético porque siempre es posible reconocer un lado como "bueno" y otro como

21 Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, op.cit., p. 446.

"malo", pero esa lectura desoye la advertencia de Deleuze y Guattari sobre el peligro de la línea de fuga que puede convertirse en pasión de abolición (como en el fascismo).

De todas maneras, hay un binarismo que se puede leer en los conceptos deleuzianos y que, de hecho, los salva de constituirse como almas bellas que se afirman sin limitaciones o sufrimientos. Es verdad que la violencia aparecía en la imagen del pensamiento que Deleuze empieza a configurar a partir de lo sublime kantiano pero la diferencia que se dice de sí misma corre el peligro de ser leída como alma bella que se afirma, precisamente por no suponer una opuesto como parte de su unidad.

Ese es el mayor peligro que el propio Deleuze reconoce en el pensamiento de la diferencia: el alma bella que ve diferencias y pretende que todas sean respetables, conciliables “allí donde la historia sigue haciéndose a fuerza de contradicciones sangrientas”²². Por eso, para pensar la historia los dualismos reaparecen en el pensamiento de Deleuze, en el intento por dar cuenta de la complejidad de que las diferencias se afirmen. A pesar de reconocer la necesidad de la violencia para el pensamiento, el plano de inmanencia, entendido tal como lo hemos presentado aquí en relación con la imagen-tiempo, no implica a la violencia en su configuración del todo. Definido como multiplicidad de intervalos en movimiento relacionados sin regulación, el plano de inmanencia no supone a la violencia que implica su configuración. La afirmación de lo diferente, sin oposición, puede llevar al olvido las luchas, que para Simmel estaban en el fundamento ontológico de todo movimiento histórico.

El recorrido por el pensamiento de Simmel nos ha permitido encontrar un modo de la unidad móvil y abierta que sostiene un dualismo interior que repone continuamente la lucha o el conflicto como necesidad para la afirmación. No es nuestra intención actualizar ningún tipo de vitalismo sino, más bien, buscar en Simmel una posibilidad de transformar la imagen del pensamiento en pos de una intervención crítica sobre la realidad social. Asumiendo la crítica de Deleuze a la representación imaginamos un pensamiento que no sea copia sino él mismo un movimiento que haga espacio para la diferencia. Para esa nueva imagen el concepto de vida de Simmel puede aportar una modificación que logre que la

²² Ibid. p. 96.

lucha sea parte de la unidad. De esa manera, el pensamiento como un todo abierto y móvil no correría el riesgo de la celebración naif de diferencias libres.

Bibliografía

- Deleuze, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009.
- Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- Deleuze, G., *Kant y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2013.
- Deleuze, G., *La imagen-movimiento*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Deleuze, G., *La imagen-tiempo*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.
- Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Deleuze, G., y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Deleuze, G., y Guattari, F., *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- Jameson, F., *Valencias de la dialéctica*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013.
- Jankelevitch, V., *Georg Simmel, filósofo de la vida*, Barcelona, gedisa, 2007.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Simmel, G., *Intuición de la vida*, Buenos Aires, Altamira, 2001.
- Simmel, G., *Schopenhauer y Nietzsche*, Buenos Aires, Prometes libros, 2005.