

La afección en disputa.
La imagen pulsión y
el montaje afectivo en
Gilles Deleuze y
Didi-Huberman

The affection in dispute.
Image-drive and
affective montage in
Gilles Deleuze and
Didi-Huberman

José Luis Barrios*

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO

jose.barrios@ibero.mx

Resumen

Este trabajo desarrolla un análisis comparado del concepto de *imagen-afección* en Gilles Deleuze y George Didi-Huberman con la finalidad de mostrar sus similitudes, diferencias y la implicación que éstas tienen para la crítica estético-política del cine. En particular, se centra en los conceptos de *imagen-afección* y *montaje de las afecciones* para mostrar el modo como sus ideas y categorías filosóficas se desplazan y suplementan para el análisis de la relación entre régimen escópico de la modernidad, la ideología y las políticas de las pasiones. Se busca poner a discusión dos formas de abordar la potencia política de los afectos en lo que sin duda fue el régimen visual dominante del siglo xx: el cine.

PALABRAS CLAVE: Cine, afección, Deleuze, Didi-Huberman.

Abstract

This paper develops a comparative analysis of the concept of the *image-affect* in Gilles Deleuze and George Didi-Huberman to show their similarities and differences, the implication they have for the aesthetic-political criticism of cinema. In particular, it focuses on the concepts of *image-affect* and *montage of affections* to show the way in which its ideas and philosophical categories displacement and supplement for the analysis of the relationship between the scopic regime of modernity, ideology, and politics of passions. This work analyzes two ways of approaching the political power of the affects in what was the dominant visual regime of the 20th century: the cinema.

KEYWORDS: Cinema, affection, Deleuze, Didi-Huberman.

Recepción 21-01-21 / Aceptación 05-03-21

* Filósofo e historiador del arte; profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus áreas de investigación y docencia: son estética, política y teoría crítica de la cultura. Es curador asociado y asesor académico del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Ha publicado nueve libros y más de cincuenta artículos en revistas especializadas en arte y crítica cultural. Realizó curadurías para el Museo Nacional de Arte, el Museo Universitario de Ciencias y Artes, el Museo de Arte Carrillo Gil, el MUAC y el Pabellón de México para la 54ª Bienal de Venecia (2011). Es asesor académico de Fundación Televisa; consejero académico del Laboratorio de Arte Alameda y miembro del consejo académico del MUAC. Actualmente lleva a cabo una investigación sobre estética y cine naturalista en México. Es investigador nacional nivel II.

Entiendo por Afecciones las afecciones del Cuerpo por medio de las cuales se aumenta o se disminuye, es secundada o reducida, la potencia de dicho Cuerpo, y a la vez las ideas de esas afecciones.

BARUCH SPINOZA, *ÉTICA*

Los afectos son específicamente diferentes de las pasiones. Aquéllos se refieren al sentimiento, éstas pertenecen a la facultad de desear y son inclinaciones que definen o imposibilitan toda determinabilidad del arbitrio por principios. Aquéllos son tempestuosos e impremeditados, éstas perdurables y deliberadas: así, el enojo, en cuanto ira, es un afecto, pero como odio (sed de venganza), una pasión. Esta última nunca y en ninguna relación puede ser llamada sublime, porque en el afecto es ciertamente impedida la libertad del ánimo, pero es suprimida, en cambio en la pasión.

IMMANUEL KANT, *CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR*

I. Contexto

El cine y la fotografía, desde su nacimiento, configuraron un lugar radical en torno al problema de la mimesis, la *poiesis* y la *aisthesis*. La dispersión del objeto en la tensión entre lo opaco y lo luminoso, la reproducibilidad técnica y con ello el modo de circulación de lo visible, unido a la transfiguración de la sintaxis del tiempo por el montaje, no son meros accidentes que le sobrevienen a la imagen. Son más bien una transformación radical del significado de la mimesis en su sentido platónico-aristotélico y sus múltiples derivas en el arte y la visualidad occidental.

En este contexto la caída del aura, referida por W. Benjamin, es una profanación en tanto que la imagen es sustraída de lo sagrado en sus sentidos griego y cristiano.¹ Es profanación en la medida en que el éxtasis ya

¹ Esto es la imagen como símbolo, como completud del sentido fundado en el carácter teológico de la representación. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Bolívar Echeverría, trad. (Ciudad de México: Ítaca, 2003).

no descansa en una totalidad que suspende la conciencia ante de la *physis* o ante una alteridad trascendente, lo cual no significa que lo sagrado se suspenda, sino que se desplaza a las potencias de lo profano del poder: la política, la historia, la ideología y la técnica. No se trata tan sólo de un cambio en el contenido de la mimesis (de la relación entre ser, verdad y representación), sino en la estructura que la configura. Con la aparición de la fotografía y el cine (es decir, con la emergencia de la imagen como fantasma, reproductibilidad, repetición y montaje) se producen condiciones inéditas de lo sensible, pero también se origina una *cesura* de las relaciones entre la realidad y la ficción, por un lado; y entre la verdad y la falsedad, por el otro. Reproductibilidad técnica y montaje no sólo refieren al momento inmanente de la estructura de la imagen, sino en tanto cesura, al modo en que esta inmanencia “rompe, pero no desata” la similitud y la diferencia entre representación y realidad. El índice foto-cinematográfico obliga a la filosofía a pensar la relación entre lo sensible y lo inteligible a partir del discontinuo y la fragmentación del tiempo, y con ello a tener que preguntarse cómo funciona el intersticio como condición de posibilidad de lo sensible (la ausencia, la oscuridad, el parpadeo objetivado en el espacio, la forma, la figura), pero también a pensar el modo de la historia más allá o más acá del relato, donde la historicidad “desde ahí”, desde esa “mirada mecánica y maquínica” configura lo histórico como un hiato entre ficción y realidad, entre verdad y falsedad, entre objetividad y subjetividad. Lo configuran en una cierta disolución, o si se prefiere disolvencia en el instante (la fotografía) y el tiempo (el cine) de lo existente.

Es indudable que con la emergencia de la “pérdida del original” hay un intersticio entre los mundos de las sombras y de las ideas. Este intersticio tiene su historia y en la modernidad industrial tardocapitalista, éste lo efectuó la fotografía, el cine y más recientemente las tecnologías digitales. En este contexto, la importancia que tienen las tecnologías industriales y digitales de la imagen no son un problema secundario para

la filosofía, antes bien, son una reactualización de la pregunta platónica sobre la verdad y el engaño del arte. ¿Cómo se redefine en términos ontológicos la *mimesis phatasmáticos* platónica? Cada época, parafraseando a Benjamin,² produce su fantasma: el del delirio en la poesía y la tragedia en los griegos, el de la ilusión de la perspectiva en la pintura del Renacimiento y la del espectro en la modernidad capitalista. Un espectro que no es verdad ni mentira, que es representación a condición de no serlo, que es tiempo a condición de ser instante, pero ante todo que es movimiento y duración. La fotografía, pero ahora tendré que decir, principalmente el cine, es un problema para la filosofía en tanto que su dimensión ontológica radical, a diferencia de las otras artes, es sobre todo el *índice* de la temporalidad-cosa como captura del objeto por la mirada-cámara. Si para las artes anteriores a la fotografía y al cine —una a la vez o las dos en tanto nacidas de la misma matriz técnica—, el estatuto de representación no sólo se define por algún elemento que lo distingue y lo separa de la realidad y con ello da lugar a la re-presentación; en cambio, en el cine y la fotografía no hay representación, sino índice de realidad. Índice que descansa en la imposibilidad de renuncia al tiempo como elemento estructural u objetivo del medio: ya sea por la aprehensión del instante, ya sea por la intuición de la duración. Dicho de otra manera, la imposibilidad de la imagen técnica de sustraerse al tiempo significa que el devenir es materia y potencia de la imaginación en la fotografía y el cine.

Dicho advenimiento, en tanto “venir al presente”, no se puede explicar sin la técnica que lo produce y con ello sin la materialidad histórica dentro de la cual se desarrolla. Con el cine, la filosofía y la estética tuvieron que empezar a pensar el mundo de las sombras en el corte y el movimiento, en el gesto y la danza de la forma y la figura; tuvieron que pensar en la luz y la oscuridad, pero también en lo secular del arte: la sociedad y la política, o, si se quiere pensar, en las condiciones profanas

² Walter Benjamin, *El libro de los Pasajes*, Isidro Herrera Vaqueo y otros, trads. (Madrid: Akal, 2005).

del arte, es decir, a partir de la pre-potencia de “los poderes profanos” de la economía-política: la plusvalía y el poder. Desde Lukács, Benjamin, Kracauer y Adorno, pasando por Barthes, Deleuze, hasta llegar a Didi-Huberman, en lo que a filósofos se refiere, pero pensando también en Chaplin, Eisenstein, Cassavetes, Godard, Herzog, Farocki, el cine (al menos el que cuestiona su propia alienación) es una desterritorialización-reterritorialización de la mimesis en términos de máquina deseante que juega dentro de la lógica de producción-deseo del capital. Además, quizás es también la máquina más contundente inventada por el capitalismo industrial donde el tiempo, la historia y técnica se anudan para generar lo que Benjamin definiera como la tensión dialéctica entre estetización de la política, politización de lo artístico.³ Configuración estético-ontológica que da cuenta de la irrenunciable relación del medio técnico de reproductibilidad de la imagen con el tiempo profano o de la historia. Acaso por ello la llamada imagen movimiento o imagen-cine desde su nacimiento planteó una paradoja que ha sido abordada desde distintas perspectivas teóricas y posturas críticas en pro y en contra de la historia, la visualidad y el arte de la modernidad capitalista y sus derivas en la modernidad globalizada.

En lo que quisiera ser un ejercicio sintético respecto a líneas de análisis, argumentación y reflexión sobre el cine como problema filosófico, y con la finalidad de poder situar mínimamente el asunto central de este trabajo, a saber: la relación entre afección y cine en el pensamiento de Deleuze y Didi-Huberman, quizá sea pertinente tener presente el modo en que Benjamin, a manera de telón de fondo, pensó “la reproductibilidad técnica” como profanación, o si se quiere *iluminación profana* y pérdida donde el arte ya nunca más tendría que ver ni con la lejanía aurática ni con el artista como genio, sino con algo que es materialización cuasi-absoluta de la relaciones entre el arte, la estética, la sociedad y la política. Trans-

³ Benjamin, *La obra de arte*, 127.

formación que Benjamin expresa con el concepto de *valor de exhibición*: “Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos”.⁴ Se trata de un trastocamiento de las condiciones de posibilidad de la experiencia sensible y, por tanto, de lo que pueda o no significar “representar” en el cine y la fotografía. Sugiero que las distintas discusiones, que directa o indirectamente, se han sostenido en torno a la relación entre estética, cine y política son derivas directas o indirectas de la afirmación benjaminiana respecto al cambio aurático que producen las artes nacidas bajo el régimen de la reproductibilidad técnica.

De manera general, y un tanto esquemática, desde mi perspectiva se pueden reconocer cinco grandes tendencias de discusión sobre la estética del cine: 1) la que destaca el carácter realista del cine y la capacidad crítica de esta cualidad cinematográfica de producir discursos e imaginarios estéticos provenientes de la potencia industrial del medio;⁵ 2) la que proviene de la crítica a las industrias culturales, donde el cine, igual que los medios de comunicación masiva, lejos de producir condiciones dialécticas de emancipación, como lo pensara Benjamin, producen las condiciones técnicas para la alienación de las subjetividades sociales en la masa. En esta relación entre alienación y masa, “la forma-cine”, en tanto artisticidad, no produce condiciones de negatividad estética;⁶ 3) la que asume la transformación radical de sentido de la mimesis, es decir, que toma el carácter semiótico irrenunciable del cine, lo que significa que la imagen en el cine no “representa”, sino que es el índice de un acontecimiento cuya matriz histórico-material se explica por la fotografía y la

⁴ Benjamin, *La obra de arte*, 53.

⁵ Véase Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Jorge Hornero, trad. (Barcelona: Paidós, 1989) y György Lukács, *Significación actual del Realismo crítico*, María Teresa Toral, trad. (Ciudad de México: Era, 1963).

⁶ Véase Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Juan José Sánchez, trad. (Madrid: Trotta 2003).

relación que ésta guarda históricamente con el cine;⁷ 4) la que enfatiza el carácter de duración de la imagen cinematográfica, es decir, la importancia de la toma como matriz-inmanente de la imagen que produce una forma de pensamiento diferenciada y propia de la modernidad posindustrial, a saber, la que anuda el índice, la toma y el tiempo puro como “*potencias de lo falso*”,⁸ y 5) la que enfatiza la memoria como potencia del tiempo histórico sobreviviente como *pathos* en la imagen, es decir, el pasado como potencia *figurante* de los distintos presentes de la imagen.⁹

Son muchas las aristas que se configuran a partir de las tesis que estos pensadores han elaborado, sin embargo, de entre todas ellas, a lo largo de las siguientes páginas, me centraré en un tópico particular a partir del cual considero se puede no sólo reconocer el sustrato onto-estético mínimo que articula –en términos de técnica y sensibilidad– la afirmación benjaminiana sobre la estetización de lo político y la politización de lo artístico, sino que se le puede actualizar, pero sobre todo suplementar, en función de las transformaciones que el cine ha tenido a lo largo de su historia.¹⁰

Paralelo a las perspectivas semióticas, narratológicas y hermenéuticas de los estudios filosóficos de cine, convive la perspectiva estético-filosófica, algo que de manera particular ha desarrollado la filosofía francesa. La especificidad de esta pregunta estético-filosófica es que privilegia la

⁷ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, C. Fernández Medrano, trad. (Barcelona: Paidós, 1986).

⁸ Gilles Deleuze, *La imagen tiempo, Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1996), 171-208.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia*, 6, Mariel Manrique y Hernán Maturet, trads. (Santander: Shangrila, 2017).

¹⁰ Es importante no perder de vista el contexto de la producción cinematográfica y la propia historia del cine que está de fondo en estos tres autores. Benjamin elabora sus argumentos sobre cine a partir del realizado en las tres primeras décadas del siglo xx, en cambio Deleuze lo hace a partir del cine de posguerra y con la clara intención de afirmar la importancia del cine francés de la *Nouvelle vague* y sus preguntas en torno al cine puro; finalmente, Didi-Huberman elabora sus estudios de cine a partir del documental y de las prácticas cinematográficas que se vinculan más con su valor de documento histórico, incluso el mismo cine de ficción, y lo vincula más con la teoría y la historia del arte.

visualidad sobre la dramaturgia. Esta diferenciación parte de la problematización de los tres elementos mínimos que hacen que una “historia” pueda ser contada a través de la imagen-movimiento. El mínimo ontológico de la condición de posibilidad de la existencia del cine resulta de las relaciones que un director pueda orquestrar entre la toma, la edición y el montaje como estructura que activa la relación entre las tomas de contexto (gran plano), de intención (primer plano) y de acción (plano medio). Es a partir de las relaciones posibles entre tipos de montaje y tipos de tomas que las imágenes producen su *sentido* (entendido tanto como intencionalidad tramática, como estructura temporal óptico-sonora de la imagen). Al igual que en cualquier expresión artística, en principio hay que entender estos elementos como la “técnica” sobre la que se construye una expresión estética: el dibujo, el color, el trazo en la pintura; frase, oración, párrafo en la literatura; tomas, edición y montaje en el cine. Sin embargo, la problematización que artísticamente (¿tendremos que decir la composición?) se haga de estos elementos materiales y formales resultará en la producción de un singular reconocido como obra de arte.

Traer a cuenta esta obviedad formal y técnica está justificado en la medida en que lo que deseo trabajar, a lo largo de las siguientes páginas, es la relación entre toma y afecto, y entre montaje y afecto como dos perspectivas teóricas (la de Deleuze y la de Didi-Huberman) donde es factible leer condiciones de posibilidad críticas a la imagen cine como estetización de lo político y definir condiciones de crítica a la representación. A partir de ello, propongo aproximarnos a dos condiciones de posibilidad de configuración de lo sensible en el cine. En lo que sigue, me centraré en el análisis comparado del concepto de *afección* en el cine de Deleuze y de Didi-Huberman.

Pero, ¿por qué estos dos pensadores y no otros? En primer lugar, pudiera pensarse que es por la coincidencia de ambos ante el estatus de la afección en el cine; sin embargo, me importa analizar la complejidad de registros sobre la que construyen sus argumentos en torno a dicha

relación, no sólo para mostrar cuáles son los presupuestos filosóficos a los que responden, sino y sobre todo, para explorar, en sentido fuerte, las similitudes, pero sobre todo las diferencias entre ambos pensadores, y con ello deducir las implicaciones estético-políticas de sus reflexiones sobre el cine. De manera más precisa, busco explorar qué se pone en juego a partir de sus análisis sobre la afección en la imagen cine.

Las preguntas de fondo son: ¿por qué, para qué y en qué sentido Didi-Huberman busca revalorar el montaje como el medio disruptivo de la afección en la cinematografía de Eisenstein a contrapelo de la crítica que Deleuze hace al concepto de *montaje dialéctico* del director ruso y en favor de la estética cinematográfica del Neorrealismo italiano, la *Nouvelle vague* y el Cine de poesía de Pasolini? En sus estudios de cine, Deleuze, entre otras cuestiones, pone en duda el valor estético-político del cine clásico, que se construye estructuralmente a través del montaje, y el cual, para el filósofo francés, produce una contradicción insalvable, que permitió que su poética fuera capturada por los discursos de poder dominantes del capitalismo y los estados nacionales. Contra esta tesis, y en un contexto más complejo, diverso y heterodoxo de producción cinematográfica, Didi-Huberman recupera el montaje como potencia estético-política de la imagen, sobre todo el dialéctico de Eisenstein y, de manera muy particular, el “montaje de las afecciones”.

Lo que me interesa poner a discusión es el concepto de *toma-afección versus* el de *montaje-afección*, no sólo porque dichos conceptos son una crítica a la identificación del afecto con la emoción, es decir, una reducción al subjetivismo moderno (el desinterés estético, la subjetividad burguesa, etcétera), sino, y sobre todo, porque detrás del cuestionamiento de ambos pensadores hay una disputa sobre una concepción distinta de la política de las pasiones, las cuales involucran de manera determinante la pregunta por las condiciones de posibilidad del lugar de lo político en la imagen-cine.

Principios: imagen de pensamiento y movimiento aberrante

Las relaciones entre Deleuze y Didi-Huberman adquieren profundidad histórica y filosófica si las pensamos dentro de la constelación de ideas con las que se pensó y se piensa el problema de la forma en el arte desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Sin embargo, no sólo eso, sino que además debemos tener en cuenta que ambos pensadores han desarrollado un profundo trabajo genealógico, geológico y arqueológico en torno al modo en que el hecho artístico no se explica sin esta suerte de desviación del pensamiento llamada imaginación. Deleuze lo hace a partir de su práctica intelectual concebida como movimiento aberrante y Didi-Huberman desde la idea benjaminiana de imagen dialéctica como imagen del pensamiento.¹¹

Un “movimiento aberrante” Deleuze lo entiende como la manera extraviada en que el pensar vaga por la historia de la filosofía a partir de una exigencia vital “pre-dialéctica”. El “movimiento aberrante” es el plegamiento del pensamiento sobre su impulso vital.¹²

¹¹ En última instancia, la genealogía de la inflexión que hacen Deleuze y Didi-Huberman sobre la relación afección/afecto está vinculada con el inmanentismo materialista de Deleuze, de una parte, y con la dialéctica anacrónica de la historia del arte en Didi-Huberman, por la otra. El inmanentismo deleuziano tiene una genealogía nietzscheano-spinozista, mientras que la dialéctica anacrónica de la historia del arte de Didi-Huberman se remonta a una relectura de Nietzsche vía la arqueología afectiva de Aby Warburg y la dialéctica de las imágenes y la filosofía de la historia de Benjamin. Ciertamente hay una influencia de Deleuze sobre Didi-Huberman respecto al afecto y su relación con el cine; sin embargo, lo que es sugerente, y que intento mostrar en este ensayo, es el giro “dialéctico-arqueológico” que Didi-Huberman lleva a cabo del concepto de afección en Deleuze. Giro por demás determinante para entender la “politización del arte o para el caso del cine” en cifra benjaminiana en la obra de Didi-Huberman.

¹² La obra de Deleuze hay que leerla como “movimientos aberrantes” de su pensamiento, no sólo sobre literatura, sino sobre distintos pensadores y tradiciones filosóficas: Lucrecio, Plotino, Spinoza, Leibniz, Hume, Kant o Bergson, o de escuelas filosóficas como el estoicismo. Como lo afirma en una entrevista a David Lapujade realizada por Jean-Clet: “Ciertamente, los movimientos aberrantes

Por su parte, el pensamiento de Didi-Huberman se construye a partir de la apropiación del concepto de *imagen-dialéctica benjaminiana*, pero lo pliega sobre el método warburgiano de la arqueología afectiva.¹³ In-

en Deleuze no constituyen un problema por sí mismos, pero son los signos de un problema. ¿Por qué Deleuze tiene necesidad de pasar por la fisura en Fitzgerald, la genealogía trastornada de los Rougon--Marcquart, por la perversión del Robinson de Tournier, por el extraño juridismo de Masoch, por la perversión de Rousseau, por la lógica paradójica de Lewis Carrol, por la esquizofrenia de Artaud, por la «inorganización real» del deseo de Lacan, por las desterritorializaciones nómadas, por el acto extraño de plegar, desplegar, replegar en Leibniz, por las figuras desfiguradas de Bacon? ¿A qué problema remiten? ¿Esto permite «intuir» el problema de Deleuze? ¿A qué necesidad vital, antes de ser teórica, remite esta especie de enciclopedia? Tales son las preguntas de las que parte mi libro. Los movimientos aberrantes son a la vez un operador conceptual y los signos o síntomas de un problema profundo. En una palabra, la noción de «movimiento aberrante» es una noción a la vez menor y central”. David Lapoujade, “Entrevistado sobre Deleuze, Los Movimientos aberrantes (con Jean-Clet Martin)”. https://www.academia.edu/26945269/Entrevistado_sobre_Deleuze_Los_Movimientos_aberrantes_con_Jean-Clet_Martin, Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2020. Deleuze entiende “aberrante” como una suerte de plegamientos del pensamiento sobre su impulso vital; lo utiliza, junto con Guattari, como: “[...] el plegamiento del córtex con todas sus paradojas [...] rizoma animal [...] los Monstruos”. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez, trad. (Valencia: Pre-textos, 2002), 54. Sin embargo, en donde lo utiliza de manera constante es en sus estudios sobre cine; allí, el movimiento aberrante refiere al espacio cualesquiera del devenir puro de la cámara sobre el espacio, cualidad de la imagen-tiempo.

¹³ Quizá la apuesta más arriesgada y original del pensamiento de Didi-Huberman reside en el concepto de *anacronismo*, no sólo porque a través de éste reocupa la especificidad ontológico-temporal del arte y con ello la especificidad de la historia del arte como disciplina; sino, sobre todo, porque lo construye de manera brillante a través del análisis y deconstrucción de las líneas de fuga que hacen coincidir el *pathos*, con la forma y con la historia cifradas en lo que yo llamaría una *dialéctica arqueológica* o una *arqueología dialéctica*: un juego de ida y vuelta de la forma como *pathos* en la historia y de la misma historia como síntoma del *pathos* que hace que toda forma (objeto por antonomasia de la historia del arte) sea un corte en el tiempo objetivo de la historia donde irrumpe un síntoma; el punto donde el significado se quiebra en el cuerpo. En suma, un juego entre la dialéctica de las imágenes de Benjamin y la teoría Phatosformel de Warburg. Respecto a esta arqueología dialéctica o dialéctica arqueológica, véase de Georges Didi Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Antonio Oviedo, trad. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006); *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Juan Calatrava, trad. (Madrid: Abada, 2009) y *Supervivencia de las luciérnagas*, Juan Calatrava, trad. (Madrid: Abada, 2012).

flexiones que el teórico del arte hace de la filosofía y la historia del arte para reformular el concepto de historia a contrapelo de Benjamin en la idea de anacronismo y así definir el carácter temporal propio de la imagen en y para la Historia. En este contexto es importante no perder de vista el giro que Didi-Huberman hace del cine a partir de la publicación del *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*,¹⁴ donde sugiere un cambio en el orden de la visualidad en el siglo xx que redefine la función crítica del fragmento y el montaje en su obra. Como lo observa Luis Ignacio García:

[...] a partir de este libro Didi-Huberman se atreve con decisión a traspasar este umbral [el de contaminar la historia del arte con la filosofía y el psicoanálisis]. Este libro muestra que su trabajo no sólo atestigua una *política del arte*, sino que además avanza para afirmar *un arte de la política*, vale decir, una singular estética que lo conduce de manera mucho más necesaria a la arena de los debates más específicos de la teoría política.¹⁵

Publicado en francés en 2003, este libro materializa su diálogo con el cine y con el pensamiento de Benjamin, no sólo respecto a la dialéctica de la estetización de la política, sino respecto a la relación más compleja entre montaje y crítica de la historia. En todo caso, en lo que sigue, estas consideraciones preliminares son importantes en la medida en que, en *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman introduce de manera explícita el concepto de *montaje* y con ello abre una puerta para el diálogo sobre la afección en Deleuze, todo esto a través de Eisenstein.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Mariana Miracle, trad. (Barcelona: Paidós, 2004).

¹⁵ Luis Ignacio García, “La comunidad del montaje: Georges Didi-Huberman y la política de las imágenes”, *Aisthesis* núm. 61 (2017): 95.

La definición de montaje que pautará los argumentos a desarrollar a lo largo de las siguientes páginas es: “[...] el contraste desgarrador, en la misma y única experiencia de dos planos totalmente opuestos”.¹⁶

La proximidad entre Deleuze y Didi-Huberman es mucha en lo que respecta a ciertos conceptos, pero la distinción radical de cada uno de ellos descansa en las ideas filosóficas que los alimentan, de ahí que en la medida en que podamos poner en perspectiva sus conceptos, a partir de las ideas que los alimentan, podremos reconocer el contexto y sopesar la importancia de su pensamiento respecto la *afección*. Se trata pues de leer en la similitud de los conceptos la diferencia de las ideas entre ambos pensadores.¹⁷

Trabajar sobre la estética de la *afección* en el cine en estos autores no es una decisión aleatoria o accidental, antes bien, el cine es una superficie donde se efectúa extensiva o intensivamente la *afección* en función de experiencias e ideas determinadas por contextos históricos singulares, lo que en otras palabras significa que en este *campo de fuerzas* llamado imagen-movimiento (Deleuze) se ponen en juego formas diversas y complejas del *pathos material de la historia* (Didi-Huberman).

¹⁶ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 55.

¹⁷ Respecto a las relaciones entre Deleuze y Didi-Huberman, véase: Gustavo Chirolla y Juan Fernando Mejía, “Deleuze and Didi-Huberman on Art History” en *Art History after Deleuze and Guattari*, Sjoerd van Tuinen y Stephen Zepke, eds. (Louvain: University Press, 2017), 91-103, <https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4s51>. Este trabajo nos ofrece una muy buena revisión de las resonancias y disonancias entre el pensamiento de Deleuze y el pensamiento de Didi-Huberman. En éste se establecen cuatro grandes vectores-ideas que se entrecruzan entre ambos autores, algunas veces de manera explícita y otras no tanto, las ideas de: estética de la fuerza (Nietzsche); Renacimiento; psicoanálisis freudiano-lacaniano *versus* esquizoanálisis, y signos-asignificantes. A través de estas ideas se establecen las similitudes y las diferencias fundamentales entre ambos pensadores que, teniendo como punto de coincidencia a Nietzsche, se despliegan o a modo benjaminiano-warburgiano en Didi-Huberman o a modo spinozista-vitalista en Deleuze. Es justo *el modo de desplegarse* el que produce los diferenciales y no sólo las similitudes, como lo proponen los autores del citado trabajo, lo que aquí me interesa profundizar. En todo caso, desde la perspectiva de análisis que aquí desarrollo, explorar estos modos de desplegarse de las ideas permitirá matizar el concepto de *afección* en ambos autores.

A manera de hipótesis, sugiero que la consideración sobre el *pathos material de la historia* es el suplemento que Didi-Huberman lleva a cabo respecto a los argumentos deleuzianos sobre el cine, y que el terreno donde se produce este suplemento, o si se prefiere la disputa, es la “imagen afección”, y lo es porque de una u otra forma el cine ha demostrado reiteradamente que es un terreno propicio para analizar el registro estético de la política de las pasiones en la sociedad contemporánea: ya sea para alienarlos o para emanciparlos.

Imagen-afección: ¿potencias figurantes o devenires puros?

La imagen afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que rostro... Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el filme. Así sucede en la imagen-afección: ella es, a la par, un tipo de imagen y un componente de todas las imágenes [...] ¿En qué sentido el primer plano es idéntico a la imagen-afección entera? ¿Y por qué el rostro sería idéntico al primer plano, si éste parece producir únicamente una amplificación del rostro?

GILLES DELEUZE, *LA IMAGEN-MOVIMIENTO. ESTUDIOS DE CINE I*

Sí, el miedo tiene ojos grandes: todo lo que ve es, literalmente, enorme [...] No es casual que uno de los fotogramas más célebres de Potemkin sea aquel en el que percibimos —porque, en el film, no dura sino un breve instante— a la madre gitana ver morir a su propio hijo ante sus ojos, pisoteado por la multitud a la deriva sobre la escalinata de Odessa. Es un rostro “extático” en el sentido de Eisenstein, en efecto: un rostro extremo del pathos, con su boca muy abierta y sus ojos desorbitadas.

GEORGE DIDI-HUBERMAN, *PUEBLOS EN LÁGRIMAS, PUEBLOS EN ARMAS. EL OJO DE LA HISTORIA*

Si el rostro es el primer plano y el primer plano es rostro, entonces podríamos suponer que hay algo en el *rostro filmado* que determina un cierto hiato no sólo entre lo grande y lo pequeño, también entre el afuera y el adentro, entre el rasgo y la idea, entre el gesto y el afecto. Como lo sostiene Deleuze: “El primer plano clásico asegura una reflexión parcial en la medida que el rostro mira en una dirección diferente a la de la cámara, y de este modo fuerza al espectador a rebotar sobre la superficie de la pantalla”.¹⁸ Sin duda, aquí Deleuze pareciera invocar el primer plano-rostro de la diva del cine (Marlene Dietrich), en el que la evasión de la mirada de la actriz, al mismo tiempo que funciona como una des-territorialización abstracta del deseo, al rebotar en el espectador, también funciona como el espejo-territorio de su fantasía: objeto del deseo. La correspondencia del primer plano con el rostro produce una alienación de la percepción en la imagen, la cual inscribe en el ideal de lo bello a la ideología dominante. Acaso por ello Benjamin afirmaba que:

El cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana: los que están despiertos tienen un mundo en común, los que sueñan tienen uno cada uno. Y lo ha hecho, por cierto, mucho menos a través de la representación del mundo onírico que a través de creaciones de figuras del sueño colectivo, como el ratón Mickey que hoy da la vuelta al mundo.¹⁹

Esta cita del autor del *Libro de los Pasajes* no sólo hace evidente la estructura estética del cine respecto al devenir como lo propio de la imagen cinematográfica, sino que define el modo en que este devenir es trastocado por las “figuras del sueño colectivo”. Ya no el mundo onírico del inconsciente individual, sino las formaciones sociales del inconsciente y sus

¹⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*, Irena Agoff, trad. (Barcelona: Paidós, 1984), 140.

¹⁹ Benjamin, *La obra de arte*, 87.

lógicas de construcción. En este contexto, el primer plano de los rostros, o el rostro, como condición estructurante del primer plano, no es otra cosa que el medio formal de la imagen cinematográfica a través del cual se articulan las condiciones de posibilidad de la relación entre afectos, afección y afectación. De acuerdo con esto pareciera que hay una cierta resonancia entre *la brecha* que el cine inscribe en el devenir heracliteano y el primer plano, al menos el primer plano clásico. Hay resonancia porque, entre la consideración de Deleuze sobre el primer plano clásico y la creación de figuras del sueño colectivo tal como lo plantea Benjamin, la imagen afección, en su uso instrumental (ideológico), lo que produce es una suerte de empatía entre la imagen y la percepción en el sentido más inmediato de la afección: la emoción.

Es también por ello que Deleuze y Didi-Huberman lo que problematizan son las potencias y las formas del primer plano-rostro. En el primer plano se anuda la relación entre rostro y el elemento (*il y a, fondo de mundo*) que es lo que determina la condición de lo cinematográfico en cuanto tal. Es justo en los modos de anudarse el rostro con *el-hay ahí* que colocó la disputa sobre la toma afección y el montaje de afecciones en dos autores donde el primer plano define la condición estética de las pasiones en el régimen escópico de la modernidad industrial.

Primer plano-rostro/primer plano-estado de cosa

Si algo define la potencia diferenciante de la imagen cinematográfica en relación con otros tipos de imagen, es la inmensidad de un rostro en la pantalla. En el cine, el rostro alcanza una dimensión de *casi desmesura*, de gesto y mueca a la vez. ¿Pero desmesura de qué o hacia dónde?, ¿hacia el infinito o hacia lo indeterminado?, ¿hacia los otros o hacia la cosa?

Tanto Deleuze como Didi-Huberman reconocen que, en la historia del cine, Eisenstein es el maestro del primer plano como superficie afectiva cuyo índice radical es el rostro. Sin embargo, entre ambos autores existe una sutil pero radical diferencia en el modo en que piensan las

posibilidades de la equivalencia entre primer plano-rostro en el director ruso. En lo que sigue intentaré no sólo hacer evidente dicha diferencia, sino mostrar las derivas que ésta tiene en ambos autores respecto a la potencia estético-política del cine.

Está claro, en términos generales, que, en la imagen cinematográfica, el índice del primer plano es el rostro y que éste funciona como bisagra afectiva entre las situaciones y las acciones en un filme. Pero más allá de lo anterior, la cuestión que aquí interesa profundizar es que la equivalencia entre primer plano y rostro configura una paradoja inicial, que es justo la que se pone en disputa en los conceptos de toma-afección y montaje de las afecciones en Deleuze y Didi-Huberman, respectivamente.²⁰ Mientras que en el autor de *La lógica del sentido*, la relación primer plano-afección tiene un carácter inmanente que proviene de la toma; en el autor de *Imágenes pese a todo* la afección, sobre todo cierto tipo de afección, es de carácter extático (potencia de alteridad/montaje).²¹

No importa sólo analizar las diferencias, sino mostrar las implicaciones filosóficas que dichas diferencias traen consigo en ambos autores, a saber: aquella donde el cine es una potencia política porque libera los flujos afectivos elementales o aquella otra donde la potencia del cine

²⁰ La diferencia fundamental entre imagen-movimiento e imagen-tiempo se funda en la problematización de las relaciones posibles entre la toma y el montaje. ¿Qué determina la cualidad estética diferencial del cine: la toma o el montaje? A partir de la consideración del predominio de una sobre otra, Deleuze establece la diferencia entre el cine moderno y contemporáneo. El primero trabaja a partir del montaje, el segundo lo hace a través de la toma; el primero trabaja sobre el corte del tiempo y la acción a través de la edición que resulta en montaje, mientras el segundo lo hace a partir de la duración de la toma, que desde su inmanencia determina el corte, por tanto, la edición y el montaje. Sin embargo, no hay que perder de vista que esta esquematización propuesta por Deleuze no tiene otra función que la de generar un cierto abecedario a partir del cual poder leer las distintas y complejas poéticas cinematográficas de la historia del cine. Véase Deleuze, *La imagen-movimiento*, 13-86.

²¹ Para una profundización del concepto de *ex-stasis*, véase: María del Carmen, Molina Barea. "Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis", *Escritura e imagen*, vol. 13 (2017): 74-94.

consiste en producir la afectación de lo social. Para poder avanzar en esto vale la pena cifrar en forma de pregunta la doble consideración del primer plano-rostro: o como campo de inmanencia (Deleuze), o como una superficie extática que configura el afuera como intensidad-extensiva (Didi-Huberman). ¿Existen potencias intensivas del primer-plano-afecto más allá de su índice emocional, más allá o más acá del rostro, más allá o más acá de lo subjetivo?, ¿cómo debiera configurarse, desfigurarse o incluso desbordarse el primer-plano-rostro para no ser territorialización despótica y forma ideológica de la subjetividad moderno-capitalista?

He aquí la disputa sobre el afecto y el cine en Deleuze y Didi-Huberman. Una disputa donde en Deleuze el carácter estético desestabilizante de la imagen-afección descansa en la potencia de producir desterritorializaciones de ésta hacia campos y líneas de fuerza “geológicas y cósmicas”, mientras que para Didi-Huberman la desestabilización descansa en el hecho de que la imagen afección es extática, y este éxtasis del afecto tiene que ver con el montaje como condición intensiva-extensiva donde se tensan las relaciones dialéctico-arqueológicas entre la formas y las fuerzas en términos de cuerpo social, es “figural”.²² En ambos pensadores la

²² Si bien la función de la afección, sea vía la toma o vía el montaje, en Deleuze y Didi-Huberman va dirigida a definir condiciones críticas a la función alienante del deseo y a la instrumentalización ideológica de éste como la sublimación del rostro, sin embargo, las genealogías respecto al afecto responden a dos modelos epistemológicos distintos que vale la pena diferenciar. En el caso de Didi-Huberman las perspectivas teórico-filosóficas sobre las que despliega sus distintos análisis sobre el cine provienen de la triple construcción donde una constelación de imágenes es resultado de la tensión, en superficie y profundidad, que se da entre la relación dialéctica de imágenes con la “excavación” arqueológica afectiva de la forma. Esta relación produce una constelación de imágenes—como prodría ser en sentido estricto el montaje cinematográfico—, como síntoma. A Didi-Huberman le interesa sobre todo explorar el punto de clinamen entre la forma, la imagen, “experiencia vital de la historia” y la voluntad *refigurándose* en las figuras. Sin duda, deudor en esto de Nietzsche, Warburg, Freud y Benjamin, los análisis de Didi-Huberman siempre tienen la preocupación fundamental por el estatuto antropológico de la forma, en este sentido sus categorías funcionan en el límite de la figura. Véase Didi-Huberman, *La imagen superviviente*. Por otra parte, las categorías de Deleuze tienen un franco carácter ontológico materialista donde la singularidad de lo existente se explica en

consideración sobre el afecto tiene que ver con la crítica a la instrumentalización del primer plano-rostro como “estetización de lo político” y lo ideológico; sin embargo, la disputa sobre lo que define la afección en el cine gira en torno al predominio de la toma sobre el montaje y viceversa, acompañada de dos posiciones distintas sobre el índice ontológico de la imagen cine.

Geologías de la afección: Gilles Deleuze

Los estudios sobre cine de Deleuze son producto, en su trama más profunda, del desplazamiento del concepto de duración de Bergson. La duración funciona como la idea que el filósofo posestructuralista va desplegando a lo largo de sus estudios de cine para demostrar que el estatuto ontológico de éste es la potencia estructurante de la imagen. En este contexto, es interesante resaltar la apropiación que hace Deleuze de Bergson, en particular, respecto a lo que aquí abordo, los conceptos de *impulso* y *afección*:

La definición bergsoniana del afecto destacaba exactamente estas dos características: una tendencia motriz sobre un nervio sensible. [...] El móvil ha

función de acoplamiento de forma cuyos modelos primitivos son biológicos, geológicos e incluso cósmicos, de donde resulta que la afección, por principio, es una fuerza inmanente y afirmativa que tiene que ver con el sin fondo del tiempo, con Cronos como afección del tiempo del mundo y con Aion como tiempo infinito y vacío. Respecto a este afecto mundo, véase Gilles Deleuze, *Cine III. Verdad y tiempo potencias de lo falso* (Buenos Aires: Cactus, 2018), 755-831. De manera particular, para entender el concepto *tiempo del mundo*, véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, “La geología de la Moral”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2002), 47-80 y para profundizar sobre la idea de *Aion* véase Gilles Deleuze, *La lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2005), 83-132. La importancia de establecer esta diferencia de las ideas, en sentido kantiano, sobre las que cada uno de estos pensadores despliega sus análisis sobre el afecto y las afecciones, son de índole radicalmente distinta, pues mientras Georges Didi-Huberman busca el *pathos* del tiempo histórico, Deleuze se pregunta por la potencia del tiempo cósmico. A partir de esta consideración quizá se entienda mejor por qué la toma es puro tiempo en Deleuze y porque el montaje es índice histórico-antropológico de las afecciones en Didi-Huberman. Para decirlo pronto, la afección en Didi-Huberman es la de Dionisio y en Deleuze es la de Cronos y Aion.

perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento de expresión. Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos constituye el afecto. Pero ¿no es esto lo mismo que un Rostro en persona [...] Y cada vez que descubramos en una cosa esos dos polos, superficie reflejante y micromovimientos intensivos, podremos decir: esa cosa fue tratada como un rostro, «encarada», o más bien «rostrificada», y a su vez ella nos clava la vista, nos observa... aunque no se parezca a un rostro [...] En cuanto al rostro: [...] no primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección.²³

Sin duda, Deleuze empieza por establecer una equivalencia del primer plano con el rostro, pero esa equivalencia tiene una bifurcación: hacia el contorno del rostro, es decir, como superficie reflejante o hacia el rasgo o los micromovimientos intensivos. El primer tipo de primer plano-rostro es el de Griffith; el segundo, el primer plano de Eisenstein. De acuerdo con Deleuze, el primer plano-Griffith resulta en rostro reflexivo, en cambio el primer plano-Eisenstein resulta en el rostro-afección. Así, el rostro reflejante, rostro contorno, consiste en que sus rasgos permanecen agrupados bajo un *pensamiento*; por su parte, en el rostro reflejante, los rasgos se fugan o se escapan del contorno, expresando una cualidad pura, que no potencia, un algo común en varios objetos de naturaleza diferente.²⁴ Pero, en última instancia, de acuerdo con Deleuze, ambas bifurcaciones se sostienen en la maquinaria de rostridad:

Los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. El rostro

²³ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 132.

²⁴ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 134-135.

es redundancia. Y hace redundancia con las redundancias de significancia o de frecuencia, pero también con las de resonancia o de subjetividad. El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla [...] El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo [...] El rostro, al menos el rostro concreto, comenzaría a dibujarse vagamente *sobre* la pared blanca. Comenzaría a aparecer *en* el agujero negro. En el cine, el primer plano de un rostro oscila entre dos polos: hacer que el rostro refleje la luz, o, al contrario, marcar las sombras hasta hundirlo en la “más implacable oscuridad. [...] Los rostros concretos nacen de una *máquina abstracta de rostridad*, que va a producirlos al mismo tiempo que proporciona al significante su pared blanca, a la subjetividad su agujero negro.²⁵

Así, la equivalencia entre primer plano y rostro en Deleuze supone una captura de la afección por la *máquina de rostridad*, que no es otra cosa que una desterritorialización por sobre-codificación de las afecciones como intensidades y campos de superficies puras limitadas por el contorno o por el rasgo. Acaso por ello, Deleuze afirma que esta operación de captura debe ser superada por una instancia más radical del primer plano, una instancia que tiene que ver con un cine puro donde el primer plano-afección se libere de la maquinaria de rostridad, es decir, con un campo de inmanencia de la toma que sea puro devenir háptico-sonoro. Lo que en otras palabras quiere decir, liberar el tiempo del espacio, la imagen del movimiento y el primer plano de sobredeterminación antropomórfica del afecto. No es que el cine tenga otros recursos técnicos para hacerlo, sino que su poética potencia dicha liberación. Si la sintaxis mínima del cine es la relación entre tipos de toma (percep-

²⁵ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 174.

ción, acción, afección)²⁶ y montaje²⁷ a partir de encuadres, ángulos de encuadre y fueros de campo;²⁸ la liberación de la afección de la rostridad tendrá que ver con la indeterminación como potencia y fuga intensiva de la imagen, es decir, con la potencialización del encuadre rarificado (esto

²⁶ De acuerdo con Deleuze, quien a su vez se apropia de los consensos establecidos por la teoría y la técnica de filmación del cine, los tres tipos de toma sobre las que se construye la imagen cinematográfica son: el gran plano secuencia o “toma percepción”, el plano medio o toma acción y el primer plano o toma afección, los cuales se editan según el predominio de la toma sobre el montaje o viceversa.

²⁷ En el primer tomo de *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*, Deleuze expone los mínimos formales y técnicos, así como los conceptos fundamentales que le permitirán diferenciar la imagen-movimiento de la imagen-tiempo del cine. El primer elemento de este mínimo técnico formal es la toma, mientras que el segundo es el montaje. Así, la *imagen-movimiento* se estructura a partir de esquemas sensorio-motrices, es decir, se configura a partir de la fenomenología trascendental de la motricidad corporal como unidad de acción en el mundo, concepción que por lo demás es muy cercana a las consideraciones sobre la corporeidad del pensamiento de Merleau-Ponty. Por su parte, la imagen-tiempo o imagen-duración se caracteriza por el hecho de que la imagen no está necesariamente definida por la unidad de síntesis de movimiento del cuerpo, sino por el vagabundeo (devenir) de la cámara sobre los elementos generales que, de toda imagen, configurando más un plano de percepción háptica y óptico-sonora pura, no se resuelve en función de la unidad síntesis sensorio-motriz, sino por el flujo de afecciones de la imagen sobre el cuerpo como superficie.

²⁸ Tres elementos técnicos-formales asienta Deleuze en su taxonomía mínima de toda imagen cinematográfica: el encuadre, el ángulo de encuadre y el fuera de campo. Desde luego cada uno de estos ocupa un análisis detallado por parte de Deleuze, sin embargo, aquí no me puedo ocupar de ellos. Por ello, me limito a caracterizarlos en su generalidad: 1) el *encuadre* es “la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen”; 2) el *ángulo de encuadre* es la remisión del objetivo de la toma a un punto de vista sobre el conjunto de las partes, y su regla en un primer momento es pragmática: debe estar justificada y tener una explicación en sí misma sobre el conjunto, sin importar demasiado cual es la condición real, potencial o imaginaria de ese conjunto, es lo que lo determina en última instancia lo que es posible, ser visto en lo actual y lo virtual de/en la imagen, “[...] es un elemento indistinto del tipo de cine que nunca está utilizado como mero efecto estético, antes bien exige un principio de normalidad del punto de vista... y garantiza la legibilidad más allá de la imagen” (Deleuze, *Estudios sobre cine 1, Imagen movimiento*, 31-32) y 3) el *fuera de campo* es lo que remite a lo que no se ve y no se oye pero está presente y tiene dos modos: según continuidad homogénea de acuerdo al espacio sobre espacio o ser “presencia inquietante” de la que ni siquiera se puede decir que existe, sino que insiste. El fuera de campo o añade espacio al espacio o es “transespacial o lo espiritual” (es la cuarta dimensión: el tiempo, incluso a la quinta dimensión: el espíritu) (Deleuze, 35) La primera es a modo del sublime matemático, el otro es a modo del sublime dinámico, según la fórmula kantiana.

es, cuando se pone todo el acento sobre un solo objeto y no aparecen subconjuntos de su mundo): ya no el rasgo, el gesto, el rostro y la figura, sino la superficie, el vector, la mueca, la cabeza y la fuga esquizo.

Estas condiciones estético-formales de la imagen-afección desrostrificada serían propias de la imagen-tiempo y en este sentido, para Deleuze, la historia del cine, en buena parte, consistiría en liberar el primer plano del rostro. Liberar el afecto de la subjetividad y explorar el carácter inmanente del afecto como potencia destituyente de dicha subjetividad, para configurar una cierta política estética del cine fundada en las cualidades óptico-sonoras puras de los elementos de la imagen. Algo que está directamente referido a todo aquel cine donde la toma no está determinada si no es determinante de campos de intensidad en devenir puro. No se trata de una lírica abstracta de la imagen, sino de reconducir las tramas al devenir intensivo (impulso y fuerza) y no a la acción.

¿Puede esto definir una cierta estética política de la imagen o más bien se trata de una defensa tardo vanguardista de la autonomía y la soberanía del arte? La respuesta que da Deleuze, justo para librarse de cualquier tentación esteticista propia de los excesos del cine experimental, son sus consideraciones sobre el naturalismo cinematográfico y sobre el Neorrealismo italiano. Esto lo hace en un punto de inflexión muy particular que es el modo en que analiza el funcionamiento del primer plano en ambas estéticas cinematográficas: el afecto como estado de cosa (afección/afectación) en el cine naturalista o la afección como pasmo, en el Neorrealismo. Aquí no es necesario desarrollar en extenso estas consideraciones, basta con decir que el tránsito entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, en el argumento de Deleuze, se traza entre la imagen-pulsión como estado de cosa propia del naturalismo y el pasmo del primer plano-rostro ante el gran-plano mundo del neorrealismo.²⁹ La

²⁹ La diferencia estética entre Naturalismo y Neorrealismo cinematográficos, de acuerdo con Deleuze, es que en el primero el afecto está ligado al medio irreparablemente: instinto y medio son entrama-

diferencia es que, en términos visuales, el afecto en ambas estéticas ya no se resuelve por la relación situación-acción, sino por el repliegue de la acción a la afectación del objeto en la afección del rostro como mueca o la cosa (devenir animal) en el Naturalismo, o por el *impasse* entre afecto y situación (pasma) entre rostro y mundo como afección ante lo inconmensurable del acontecimiento histórico en el Neorrealismo. Así, el primer plano se desplaza del rostro a la cosa como objeto primario de la pulsión o hace un cortocircuito entre el gesto y el mundo que produce un devenir puro del rostro sobre el lugar. Deleuze analiza estas operaciones estéticas en el cine de Buñuel, respecto al Naturalismo, y en el cine de De Sica, en el Neorrealismo. En todo caso es importante no perder de vista que, en ambas estrategias de cámara, la afección hace un hiato entre el afecto (el rostro) y la afectación (los objetos o el mundo), de tal manera que lo que se produce es una desrostrificación del afecto y lo conduce hacia condiciones histórico-ontológico inmanentistas de las relaciones de lo vivo, la historia y el mundo. El hambre en *Los olvidados* y la humillación en *Humberto D* o *Ladrón de Bicicletas* no son acciones, no son pasiones, son afecciones en el cuerpo y el espíritu ante una violencia que en ambos casos proviene del sentido del progreso en la modernidad: la precarización de la vida por el progreso o la de la guerra. ¿De qué estética política nos habla esto?

dos de la pulsión, esto es lo que Deleuze llama *imagen-pulsión*. En el caso del Neorrealismo es que el afecto está ligado a una suerte de inquietud ontológica ante el mundo, de ahí el pasmo como medida afectiva de la incomprensión del mundo. Véase Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Equipo Editorial Cactus, trads. (Buenos Aires: Cactus, 2017), 431-468 y 503-514.

Arqueologías de las afecciones: Didi-Huberman

En este sentido, la originalidad de Eisenstein no estaría en haber inventado el rostro intensivo, y tampoco en haber constituido la serie intensiva con varios rostros o varios primeros planos. Estaría en haber hecho series intensivas compactas y continuas que desbordan toda estructura binaria y supera la dualidad de lo colectivo y lo individual. Estas series alcanzan más bien una nueva realidad que podríamos llamar lo Dividual, uniendo directamente una reflexión colectiva inmensa con las emociones particulares de cada individuo, expresando finalmente la unidad de potencia y cualidad.

GILLES DELEUZE, *LA IMAGEN-MOVIMIENTO*

En su libro *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia 6*, Didi-Huberman elabora un deslinde puntual de los argumentos de Deleuze respecto al concepto de *dialéctica de las formas* en el cine de Eisenstein. Son dos los momentos que Didi-Huberman señala: el primero, del reconocimiento que hace Deleuze de la potencia del montaje dialéctico como salto patético que produce nuevas cualidades; por ejemplo, el dolor en ira; el otro, la relativización histórica del montaje dialéctico como mero método para formar un todo a partir de una medida común.³⁰ Como lo anota Didi-Huberman, no podemos olvidar que Deleuze es un crítico y detractor radical de cualquier versión de la dialéctica, lo cual le impide darle todo su valor al concepto de dialéctica de las formas de Eisenstein, pero también es cierto que quizá lo que Deleuze critica no es el patetismo de la forma, sino la incapacidad de la dialéctica de no poder dar el salto más allá de cualidades formales de éste, hacia su potencia patética. Deleuze es, al fin y al cabo, deudor del pensamiento de Spinoza.

³⁰ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 302-304.

Pero más allá de esta constatación, en el contexto de este trabajo, tal y como lo planteé al inicio, llama la atención el hecho de que Didi-Huberman proponga leer o suplementar el concepto de dialéctica de las formas del director ruso con la categoría de *montaje de las afecciones* según el sentido amplio que le otorga el pensamiento francés contemporáneo, aquel que despsicologiza al concepto de afecto y lo conduce hacia registros ontológico-materiales, los cuales se sostienen más en el cuerpo como quiasmo (Merleau-Ponty) y hiancia (Lacan) entre el sujeto y el mundo.

Es por todos conocido que el maestro del montaje en la historia del cine es Eisenstein, pero no considero que esto sea razón suficiente para que Didi-Huberman haga una defensa tan radical de este concepto, sobre todo tras la crítica, o quizá a causa de ella, por parte de los cineastas y teóricos, sobre todo franceses, de los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo pasado.³¹ Antes bien, pienso que si actualizamos el comienzo del interés de Didi-Huberman por el cine en su libro *Imágenes pese a todo*, los materiales sobre los que trabajó, explican, al menos en términos materiales e históricos, que el montaje es recuperado como concepto fundamental de la gramática estructural de la *imagen-cine* en su obra, al punto de que tal concepto no funcionará como cualidad técnica del cine, sino como categoría definitoria de la historiografía de la historia del arte.

Más allá de la evidente relación que el *montaje* en Didi-Huberman guarda con el de Benjamin, más bien habría que pensar de qué modo se actualiza dicho concepto a partir del trabajo que hiciera sobre los fotogramas, tomados por los *Sonderkommado*, del apilamiento de los ca-

³¹ Tanto filósofos como directores y críticos de cine, hacia mediados de la década de los cincuenta del siglo xx, elaboraron una crítica lapidaria contra el cine de montaje y en cambio reivindicaron y desarrollaron tesis respecto al “cine puro”, el cine toma, representado por la *Nouvelle vague* (Alain Resnais, Francois Truffat, Jean-Luc Godard y Erick Rhomer, entre otros, fueron representantes de ese movimiento). El bastión de esta tendencia crítica fue la famosa revista *Cahiers du Cinéma* fundada en 1951 por André Bazin.

dáveres tras el gaseado de los deportados en Auschwitz. La peculiaridad de estas imágenes es que el emplazamiento de la cámara, y por tanto el encuadre y el ángulo de encuadre, se realizó desde el interior de cámara de gases tras la ejecución de los deportados: son documentos visuales del punto de inflexión entre lo visible y lo invisible. Estas son tomas del *apenas antes* y el *apenas después* de la ejecución de la Solución Final.

El carácter fragmentario de estas imágenes sin duda fue fundamental para cuestionar la relación entre continuo y discontinuo de la historia, pero también para pensar la condición de posibilidad estético formal de la imposible representación. ¿Se puede *narrar* un acontecimiento cuando las condiciones de éste tienen que ver con la clausura, con la consigna de su borradura?

Pensar el momento de la imposibilidad de la representación, la cual para Didi-Huberman no tiene que ver ni con la prohibición de la imagen en la tradición judía y tampoco con la profanación de la muerte por la producción industrial de cadáveres, sino más bien con la impotencia del cine de ser contemporáneo al acontecimiento —algo que llevó a Godard a afirmar su fracaso histórico—, es el punto a partir del cual este filósofo e historiador del arte se pregunta por la relación entre historia e imagen, y sobre la pertinencia o no de montaje como dispositivo de reconfiguración del pasado. Para decirlo de otra manera, esas imágenes tienen todo, en tanto no todo, para pensar los límites entre la imagen y el tiempo, algo que en algún sentido pareciera que es contrario a las consideraciones de Deleuze sobre la imagen-cine o al menos que responde a una motivación distinta.

Sin embargo, esto no es tan definitivo como pareciera. En el contexto del libro referido, Didi-Huberman, trae a cuento el filme *Noche y niebla* (1955), de Alain Resnais. Éste coloca dentro de la paradoja visual entre lo filmado y lo imposible de ser filmado el documental del director francés, sobre el cual Didi-Huberman declara: “nos perturbó con unos extraordinarios *travellings* sin tema”.³² Para Didi-Huberman el filme de

Resnais genera un *impasse* entre acontecimiento y presente que define la condición de posibilidad del *tiempo crítico* de imagen fílmica, definición que en la obra de este teórico deriva en una discusión fundamental sobre las relaciones entre toma y montaje en Lanzmann y Godard.³³

Más allá de la precisión con la que Didi-Huberman analiza la obra de estos tres directores de cine, para el argumento que desarrollo aquí, considero fundamental destacar, en primer lugar, el desplazamiento hacia la cualidad histórica y política de las imágenes y no tanto estética; en segundo lugar, el hecho de que dicha cualidad histórico política sigue siendo cinematográfica: no es aleatorio que sean *Noche y niebla*, *La Shoah* e *Historias del cine* los tres filmes a través de los cuales Didi-Huberman emplaza su discusión respecto al *impasse* que se produce entre acontecimiento e imagen, donde no está más que prefigurando el modo en que las categorías de anacronismo, montaje dialéctico y arqueología afectiva se despliegan en sus textos sobre Warburg, Benjamin y *El ojo de la historia*. Si hay una idea compartida en los análisis de las tres películas es que el *impasse* en ellas funciona como una suerte de intersticio, de cesura que produce una *crisis del tiempo* en y entre las imágenes. Cesura al menos del tiempo histórico, algo que será fundamental para entender la diferencia con la idea de afección de Deleuze. Cesura: ya no la toma sino el montaje.

El montaje vuelve a encontrar toda su potencia, en tanto que el punto de quiebre que explora Didi-Huberman nace de la impotencia y el fracaso del índice de temporalidad histórico-política de la imagen. Para decirlo en términos de historia de la imagen-movimiento, mientras Deleuze

³² Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 192.

³³ Mientras Resnais plantea este *impasse* a través del vacío que se produce entre imagen de archivo, imagen filmada de los campos y la voz; Lanzmann, en *La Shoah* (1985), lo intenta suturar a través de la relación entre el presente de los campos y la memoria-testimonio de los sobrevivientes; y Godard lo deconstruye a partir del montaje/desmontaje de imágenes fílmicas en *Historie(s) du Cinéma* (1988), enfatizando el discontinuo del tiempo como determinación material del cine.

plantea que el cine-duración alcanza su dimensión ontológico estética a partir del cine producido tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo con el Neorrealismo Italiano y más tarde con la *Nouvelle vague* (es decir con el carácter artístico de cine), para Didi-Huberman, el cine como documento de la historia y su modo de existir como discontinuo, se explica por la fragmentación de la imágenes y por escisión ontológica entre la imagen y el tiempo. De ahí la importancia de *Noche y niebla*, de Alain Resnais, en la cual el montaje funciona como cesura entre el tiempo y la imagen. Si la cesura rompe, pero no separa, Resnais utiliza el montaje como cesura que traza la tensión ontológica entre la dilatación del lugar a través del *travelling* y la distancia de la voz de aquello que narra, formando así un vacío de la imagen equivalente a lo inaccesible: no la nada, no la muerte, sino la imposibilidad de la imagen.

Para Didi-Huberman este documental de Resnais no testimonia nada, antes bien, muestra el vacío de acontecimiento que se produce entre el *travelling*, la voz del narrador y los documentos de archivo que forman parte de éste. Lejos de dar cuenta de la realidad acontecida en los campos de concentración o los campos exterminio –una diferencia que aún no se conocía en la época en la que Resnais realizó este documental–, lo que producen es un *impasse* donde:

«los campos» no se distinguen y la dimensión de análisis histórico pasa a un segundo grado[...] el filme de Resnais no pretendía «mostrarlo todo» de los campos, y sólo proponía, más modestamente, la posibilidad a acceder a lo inaccesible [...]. Se trataba de convocar, con el paralelismo de las imágenes de archivo y las marcas del presente, un *tiempo crítico* –a la manera de Brecht– propicio, no a la identificación, sino a la reflexión política.³⁴

³⁴ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 195.

Más acá de las soluciones que el propio cine pudo haber dado a la *impotencia del medio de dar cuenta del acontecimiento*, aquí importa destacar el lugar que Didi-Huberman le otorga al montaje. Éste es la forma que configura –todo esto en sentido formal– la imposibilidad de la sincronía y la diacronía entre tiempo e imagen, es la materialización del anacronismo como medio técnico del *tiempo crítico*. Para Didi-Huberman: “El montaje es, [...], una teoría y una práctica de articulación contingente a partir de un diferencial temporal y posicional de los elementos en juego: una teoría y práctica de la *co-yuntura*, asentada sobre la asunción de la *dis-yunción* que sobredetermina nuestro tiempo y nuestro mundo”.³⁵

Es pues el hiato entre la clausura del instante y la historia que el montaje es recuperado como condición de posibilidad del cine. En todo caso, es sobre esta particularidad del montaje que Didi-Huberman desarrolla sus desplazamientos sobre la relación entre afección y cine en su obra. Una particularidad cuya radicalidad tiene que ver con la relación entre cine e historia, o el cine como teoría crítica de la historia, particularidad que, desde mi perspectiva, resulta del intento de Didi-Huberman de pensar dialécticamente la afección.

No es que exista una relación evidente o incluso deliberada por parte de Didi-Huberman de relacionar el *impasse* con el montaje de las afecciones en el cine de Eisenstein, más bien lo que define son las potencias estéticas, políticas e históricas del montaje. Si el montaje de lo que da cuenta es de las condiciones de posibilidad de “articulaciones contingentes” a través del trabajo de conjunción de lo disjunto, es factible pensar que, en el primer plano-rostro, Eisenstein busca algo más que un gesto-emoión: busca potenciar el carácter dialéctico de ese gesto; la relación entre el presente manifiesto y el futuro latente; repensar las relaciones entre revolución y utopía en términos de un medio cuyo receptor social no es el individuo, sino la masa, el pueblo.

³⁵ García, “La comunidad del montaje”, 114.

Como lo sugiere Deleuze, pero más allá de él, la originalidad del director ruso radica en haber unido la potencia de inmensidad de lo colectivo con la emoción de cada individuo; algo que en la estética de Eisenstein no podría haberse realizado sin el desdoblamiento dialéctico de la imagen; algo, además, que le permitirá a Didi-Huberman cifrar el concepto de *afección deleuziana* en clave warburgiana-benjaminiana y leer la afección como tensión dialéctica mínima entre gesto y fuerza en los límites de *el-para-el-otro* de la imagen. Es esta apropiación la que me parece le interesa rescatar a Didi-Huberman, en tanto que, por medio de ella, el pensador busca definir la condición necesariamente dialéctica de una “crítica estético-cinematográfica” de la política en las imágenes a través de la condición de negatividad latente en el primer plano-rostro. En este contexto, considero que esta pregunta retórica, que se plantea el pensador, toma todo su sentido: “¿Cómo entonces, aquel que se lamenta en el impoder y la opresión de lo imposible logra encontrar allí el recurso de una posible emancipación mediante la que su gesto patético se tornará potencia de actuar?”.³⁶

Sutil y preciso, en este cuestionamiento Didi-Huberman opera el repliegue de la afección-rostro a la acción-afección-cuerpo. Así, mientras en Deleuze la acción se repliega en la afección, convirtiendo la imagen en estado de cosa de una pulsión, o se despliega en el fondo-mundo del pasmo como inquietud ante lo incompresible, en Didi-Huberman, si el primer plano-rostro-afección se escala a la afectación –o para decirlo en cifra kantiana–, si la afección escala en pasión, entonces el lamento escala en sublevación.

¿Pero cuál es la condición estético-cinematográfico de este escalamiento del lamento en sublevación? La “imagen dinámico-dialéctica del lamento”, dirá Didi-Huberman.³⁷ Este es el punto donde el primer plano se

³⁶ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 20.

³⁷ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 246.

pone en éxtasis o en términos más técnicos, lo extático de la imagen es la “práctica concomitante de los encuadres y los montajes”.³⁸

Es la imagen en tanto movimiento de superación de la representación o “de las representaciones” [...] que la constituyen. Es la imagen en tanto transgrede los límites de su propia apariencia y el todo de lo inteligible a la vez. [...] De ahí el vínculo filosóficamente establecido entre *imagen y pensamiento*, a través, especialmente del concepto de las “*imágenes eidéticas*”, de ahí el vínculo antropológicamente mantenido entre *imagen y cuerpo* en las múltiples dimensiones sensoriales en las que se conjugan.³⁹

Así la “dividualidad” en Eisenstein a la que se refiere Deleuze, no renuncia ni al montaje ni al primer plano rostro, más bien los profundiza en términos de tensión, de la dialéctica entre primeros-planos-gestuales-rostro y primeros-planos-crispación-cuerpo. Digamos que desdobra la afirmación de Deleuze donde la peculiaridad del encuadre “[e]staría en haber hecho *series intensivas compactas y continuas* que desbordan toda estructura binaria y supera la dualidad de lo colectivo y lo individual”.⁴⁰

Sin evadir la equivalencia entre primer plano y rostro, sino más bien volcándolo hacia el afuera, potenciando su ser-para-otro, el montaje en Eisenstein convierte el afecto en afección; es decir, desplaza la relación elemental de plano-contraplano en el cine (intención-gesto/situación-mundo), hacia la extensión intensiva de gesto en la crispación de los cuerpos: hace explotar el lamento en la ira. La condición de esto es que el rostro no se vuelca a la naturaleza y su sometimiento en el gran plano-paisaje. Parta Didi-Huberman, filmar un gesto, hacer un primer plano-rostro, según lo anterior:

³⁸ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 247.

³⁹ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 246-247.

⁴⁰ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 137.

[...] sería el *lugar dialéctico* de un encuentro fundamental entre lo singular (ese puño bien apretado, ese ojo bien abierto) y lo plural (esa multitud integra que se subleva). El cuadro sería entonces el lugar por excelencia para que el individuo devenga “extático”, se expanda, se extraiga fuera de sí mismo, como por acción de una fuerza centrífuga, en el pueblo. Y para que el cuerpo múltiple del pueblo se torne “extático” a cambio, se estreche, se reconcilie consigo mismo, como por acción de una fuerza centrípeta, sobre el cuerpo de un solo hombre que aprieta los puños o de una sola mujer que abre los ojos.⁴¹

Si el montaje, en sentido clásico, encuentra su estructura fundamental en el plano cerrado *versus* plano abierto, la originalidad de Eisenstein es que este plano contra plano es sobre todo de primeros planos, es decir de planos donde el afecto se extasía en afección, donde el rostro singular deviene en la multiplicidad de fuerzas, donde el ojo desorbitado interpe-la los puños como fuerzas inmanentes del cuerpo que se subleva: no un símbolo, sino una fuerza. Al respecto de *ex-stasis* Eisenstein afirma:

Acaso por ello es justo entender esa operación eisensteiniana del montaje como una *extensión* (espacio) *intensiva* (fuerza) y con ello poder evidenciar que el valor del cine del director ruso “... no reside sólo en la profundidad humana de [sus] temas, [de] su impulso revolucionario o [de] su resonancia social. Tampoco en su perfección forma, su concisión, su ritmo. Reside en lo uno aumentado, multiplicado por el otro”.⁴²

Asimismo, como recuerda Molina, Eisenstein apuntaba:

No entraré en detalles sobre el fenómeno psíquico del éxtasis, pues eso nos llevaría demasiado lejos. Me limitaré a abordar ese estado en lo que dis-

⁴¹ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 261-262.

⁴² Eisenstein citado por Didi-Huberman. *Pueblos en lágrimas*, 262.

tingue literalmente, en el sentido de su designación. Todos los diccionarios etimológicos lo descifran de manera idéntica, dando la única interpretación posible de *ex-stasis* como “fuera de su estado” o, expresándose con términos rusos, “transporte”, “frenesí”. Esa definición engloba todas las formas del estado extático, entra las cuales el éxtasis religioso no es más que un islote específico en medio de un mar que incluye la histeria, el orgasmo y toda serie de fenómenos.⁴³

Sin duda, el devenir primer-plano-rostro en estado de cosa de Deleuze y el devenir éxtasis múltiple de Didi-Huberman define el diferencial desde donde se puede establecer la potencia y/o la cualidad de la estética de lo político en ambos pensadores. Mientras en el devenir del primer-plano-afección en estado de cosa lo que cuestiona es la relación entre el impulso vital, el medio social y la violencia del modo de producción del capitalismo al punto que lo que se desquicia y se fuga es el medio cinematográfico mismo; el primer plano-rostro-éxtasis, leído por Didi-Huberman en Eisenstein, prefigura la superficie intensiva entre el rostro y los cuerpos para convocar el *pathos* fundamental de la comunidad como potencia instituyente. Así, el primer plano como índice de la afección en Deleuze se pliega y despliega en campo de inmanencia como superficie de afectación del medio sobre la vida hacia el instinto o hacia el mundo; en Didi-Huberman, el primer plano se extasía hacia una suerte de hiper-objetividad materialista del *pathos* de lo social (en esto hemos de reconocer su cercanía al concepto de la *estética del realismo social* de Lukács y Kracauer).⁴⁴

⁴³ Eisenstein citado por Molina Barea, “Eisenstein y El Greco”, 78.

⁴⁴ Esto en el sentido en que el realismo crítico de estos pensadores supone dos principios: pensar la producción artística como una relación indisoluble entre forma y contenido, y partir del principio de que el carácter crítico de este realismo, si bien no recusa las pasiones, estéticamente se resuelven por la tipología de personajes. Ciertamente esto último no es algo que Didi-Huberman suscriba, sobre todo en lo que se refiere a la dialéctica con lo social y lo histórico, pero que en todo caso en el

En suma, en Deleuze, la imagen pura en el cine es destituyente o esquiza y tiende a su potencia “desfigurante”. Esta potencia desfigurante o devenir animal, como sabemos, está relacionada con Guattari y la lectura que hacen de Artaud y Bacon. Evidenciar estos referentes artísticos –pero hay muchos otros en Deleuze– pone en perspectiva el concepto de lo desfigurante en el sentido de que éste se sostiene en la idea aún más radical de filo ezquiso como flujos intensivos del deseo que figuran en tanto desfiguran, gesto que son muecas y muecas que devuelven el gesto a la carne, a la cabeza. En suma, contigüidades y ensamblajes intensivos:

En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye es una zona *de indescirnibilidad, de indecibilidad*, entre el hombre y el animal. El hombre deviene en animal, pero no lo viene a ser sin que el animal se convierta al mismo tiempo en espíritu, espíritu del hombre [...] No es una combinación de formas, es más bien el hecho común del hombre y el animal. Hasta el punto de que la figura más aislada de Bacon es ya una figura acoplada, el hombre acoplado a su animal en una tauromaquia latente.⁴⁵

Por su parte, en Didi-Huberman la imagen dialéctica es instituyente, es figurante de la afección. La figurante es la categoría teórica con la que Didi-Huberman anuda la relación entre *Pathosphormel*, Dinamograma e imagen superviviente, con el montaje como estructura estética configurante del anacronismo de la imagen. En este sentido, lo figurante es una figura en tensión donde el afecto (gesto) es un vaivén entre una *dinamis* y la forma donde el *pathos* está *figurando* una potencia originaria o siempre instituyente.

cine de Eisenstein el manejo de “personajes y pasiones” en buena medida funciona bajo el principio de tipología del realismo estético, sobre todo soviético. Véase György Lukács, *Significación actual*, y Sigfried Kracauer, *Teoría del cine*.

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La lógica de las sensaciones*, Isidoro Estrada, trad. (Madrid: Arena Libros, 2004), 30.

Ahora bien, la condición de esta potencia instituyente está directamente relacionada con dos concepciones fundamentales en el pensamiento de Didi-Huberman: la dialéctica crítica desde donde aborda la relación entre tiempo e imagen, y con el carácter extático de la imagen y su sobredeterminación arqueológica afectiva. Algo que se suplementa con las características del modelo hubermaniano que describe Luis I. García en su artículo “La comunidad en montaje”:

[...] Didi-Huberman diseña un modelo de lectura en que el arte y la política van tornándose indisociables, o más precisamente, en que la imagen y la política tienden a convertirse en las dos caras de una misma moneda, de su único “objeto” de estudio: ese movimiento de imágenes del deseo colectivo sin el cual no podría pensarse la historicidad de la historia. [...] Mas que el arte, será la imagen la instancia y la imaginación la facultad del *aparecer* de lo político en cuanto tal. Pues este es quizá el primer postulado de la política didi-hubermaniana: lo político tiene estructura de aparición. El segundo postulado de la política didi-hubermaniana diría: lo político es una experiencia de lo singular. [...] O más precisamente: la política y la imagen comparten una estructura expositiva y singular en la medida en que ambas experiencias de lo humano anclan en la facultad (*menor*) de la imaginación [...] lo político es el aparecer público de la acción, es el exponerse de la acción particular a su afuera, el darse a otro en el *médium* de la imagen, abriendo el espacio *fenoménico* de la política como encuentro *contingente* y *singular* entre las vulnerabilidades expuestas en su reciprocidad, o recíprocamente puestas fuera de sí.⁴⁶

Deleuze se interesa por el devenir esquizo del cine; Didi-Huberman por la potencia sintomática de éste. ¿Un análisis endógeno en Deleuze y exógeno en Didi-Huberman?, o ¿un linde entre estética y política en el cine?

⁴⁶ García, “La comunidad del montaje”, 96.

3. Coda: La afección en disputa

Con esto llegamos a un punto fundamental del quiebre ontológico conceptual entre Deleuze y Didi-Huberman. Quiebre radical porque tiene que ver con las diferencias; por un lado, ontológicas respecto al afecto y la afección en ambos autores; por el otro, con las categorías lógico-formales a partir de las cuáles no sólo elaboran sus análisis respecto al cine, sino que determinan el sentido de la totalidad de su pensamiento.

En su seminario *En medio de Spinoza*, Deleuze, comentando al filósofo holandés, hace una distinción entre afección, afecto y afectación:

Spinoza distingue bien el *affecto* y el *affectus*, afección y afecto. La afección es el efecto instantáneo de una “imagen de cosa” (el subrayado es mío) [...]. La imagen de cosa asociada a mi acción es una afección. ¿Qué es el afecto? Spinoza nos dice que es algo que la afección envuelve [...]. Toda afección instantánea envuelve un paso o transición. ¿Qué es este paso, esta transición? [...] La duración es el paso vivido, el paso de una cosa a otro como vivido [...]. La duración es el “paso vivido de un estado al otro” (el énfasis es mío) [...]. Es lo que pasa entre dos cortes.⁴⁷

Por principio, del cine no se puede predicar la eternidad, pues es devenir, duración. En tanto imagen-tiempo y en sentido absoluto, el cine se predica en términos *afecto* o de *afección*,⁴⁸ esto es, en términos de imagen de cosa y cortes en el tiempo o como paso vivido. Es en este punto donde considero que se ponen en disputa los conceptos de *afecto* y *afección* en Deleuze y Didi-Huberman. No se trata de una disputa bizantina, más

⁴⁷ Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza*, Equipo editorial Cactus, trad. (Buenos Aires: Cactus, 2006), 80.

⁴⁸ Esto bajo el supuesto que la imagen-afección (el primer plano) es el mínimo estético que define la potencia-forma de lo cinematográfico tal y como lo he planteado a lo largo de todo este trabajo.

bien, en su bizantinismo encuentro una discusión fundamental sobre la estética y la política de las pasiones que, indudablemente, encuentra su lugar histórico en la imagen-cine. Como pensara Benjamin:

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos segura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras.⁴⁹

Si el cine anuda el sueño con la masa, a los sujetos con su mundo, a su afecto con su afección, entonces la matriz de este anudamiento, llamado primer plano, no queda sino pensarlo más que como superficie háptica donde se disputa la potencia y las formas de la relación entre afección y afecto, y viceversa. Sin duda esta tensión es la razón por la cual Deleuze y Didi-Huberman sitúan en el cine el lugar crítico del pensamiento del siglo xx e incluso del siglo xxi. La forma mínima de esta tensión descansa en el punto de inflexión donde la imagen, el afecto y el tiempo (sea ontológico o histórico) coinciden en el primer-plano-rostro. Es por esto también que el primer plano es una superficie intensiva donde se inscribe la antinomia del rostro: ser captura o ser fuga. Ahí donde el primer-plano-rostro es el espejo donde rebota el espectador, también se determina el poder y la potencia de lo político de/en la imagen: es el lugar de disputa de las pasiones; ser política estética de las pasiones o ser estética política de las pasiones.

⁴⁹ Benjamin, *La obra de arte*, 15.

Cierto que la imagen-afección está en disputa entre Deleuze (toma afección) y Didi-Huberman (montaje afección), pero quizá más cierto aún es que ambos encuentren en la imagen-afección las condiciones histórico-materiales para una crítica de la representación, no sólo del cine, sino del régimen escópico dominante de la modernidad.

Al carácter ideológico del cine le va de suyo, le es estructural hacer de lo “enorme” el medio mismo de la ideología, instrumentalizar el afecto. Acaso por ello, el primer-plano-rostro, como lo afirmé al principio de este trabajo, es el mínimo-máximo visual a partir del cual definir las condiciones críticas del cine como régimen visual dominante de la relación mirada-deseo en la contemporaneidad proveniente de la revolución industrial, y en esto entre Deleuze y Didi-Huberman no hay disputa. La discrepancia comienza en el momento en que se preguntan cuáles son, o serían, las condiciones estético-cinematográficas a través de las cuales se puede quebrar la relación instrumental entre primer plano y rostro, problematizar las relaciones entre el afecto y la afección.

En Deleuze la (des)rostrificación del primer plano, en Didi-Huberman su éxtasis... Deleuze entiende la potencia estético-política del primer plano intensivo como una acción deformante propia de la lógica de la fuerza donde el tiempo o duración se despliega y atraviesa los objetos filmados para instaurar el afecto como campo óptico sonoro puro, o estado de cosa (la afección), dando lugar a una “reconfiguración de lo sensible” que tiene que ver con lo inquietante, lo incierto. Aquí la duración pura de la afección es el *pathos* cósmico en que el cuerpo, el tiempo, la historia y el mundo, en la modernidad kinética llamada cine, consisten en el puro devenir esquizo entre la imagen y el cuerpo. Acaso por ello, para Deleuze, en el primer plano de Buñuel, o en la mancha-grito en la pintura de Bacon, la indistinción entre el gesto y la mueca, o entre el pasmo y el mundo, son devenires animales y ensamblajes maquínicos donde se “territorializan” las formas de la violencia de nuestra modernidad como destino: aquí la relación entre el cine y lo político en Deleuze.

Hay una particularidad en el montaje dialéctico eisensteniano que he reservado para el final de este trabajo que es el de las relaciones de escala y simetría entre el primer plano-rostro y el primer plano-cuerpos. Ciertamente Didi-Huberman enfatiza el desdoblamiento dialéctico de la toma y la función del montaje como estructura en tensión entre afecto y afección, donde el afecto es el encuadre directo y enfático sobre gesto y rasgo del rostro, y la afección es el éxtasis de la toma en los cuerpos (puños, manos, etcétera) de los otros, del pueblo, de los trabajadores. Sin embargo, Didi-Huberman no abunda sobre la simetría y la escala como una constante entre el primer-plano-rostro y el primer-plano-cuerpo. Este recurso muy propio del director ruso establece no sólo la correspondencia entre lo subjetivo y intersubjetivo (el reconocimiento), ni se reduce a la relación entre “emoción” y afección (lamento/revuelta), antes bien potencia, en términos de encuadre geométrico, la equivalencia de escala dialéctica entre emoción y afección. Esto es fundamental porque la simetría y la escala entre lo subjetivo y lo colectivo (gesto/cuerpos) desplaza el afecto a la acción, para convertirlo en afección. De ahí que el éxtasis del rostro-emoción deviene rostro-afección a partir de actualizar su potencia de alteridad, de colectividad que da el montaje. Se trata de una geometrización de la fuerza como estrategia estética visual en el cine de Eisenstein que no se explica por el carácter naturalista inmanentista de la imagen afección ni por la mera cualidad formal de la tensión dialéctica entre rostro-afecto/cuerpo-afección, sino por la potencialización del montaje como condición dialéctica de la afección. Así, en un texto contundente, Didi-Huberman afirma:

El montaje no tiene valor absoluto ni definición ontológica; solo es cuestión de valores de uso, entre sus *posibilidades* y sus *efectividades* concretas, entre la extensión de lo que puede explorar y el pico de lo que para terminar, produce sensiblemente [...]. El montaje eisensteniano sigue siendo, en general, para los historiadores, un montaje característico de una época de vanguardia

vinculada a los deseos modernistas del “más allá del cuadro”. Sin embargo, entre constructivismo y dadaísmo, por ejemplo, ya no estamos tan seguros de si el montaje es en principio una puesta en orden o de la puesta en desorden, de la composición del *pathos* o, por el contrario, de su descomposición. ¿Es el montaje el signo de la invención pura, libre, o bien, por el contrario, el de la manipulación que nos priva de la libertad?⁵⁰

El entramado analítico entre valor de uso y puesta en orden (desorden) del *pathos* que despliega Didi-Huberman en torno al montaje es quizá la expresión más sintética de su pensamiento. En dicho entramado da cuenta del modo específico en que el cine, pero también la fotografía, poseen una cualidad diferencial irrenunciable: la discontinuidad entre imagen e historia, donde la cesura no tiene la función de curar ese discontinuo, sino más bien de configurar una contra categoría al tiempo histórico como continuo: ni sincronía ni diacronía, pura anacronía. Acaso por ello entre la utopía constructivista del cine de Eisenstein y la imagen como datación imposible en Resnais, lo que Didi-Huberman nos plantea es la pregunta por la relación entre afecto, afección e historia en términos de su determinación material, es decir, moderno industrial.

¿Pero bajo qué lógica del discurso es que Deleuze y Didi-Huberman sostienen los argumentos aquí expuestos, analizados y confrontados? Mientras que el primero insistirá en que la condición radical de la imagen-cine se formaliza bajo los principios de la lógica de la conjunción disyuntiva y la disyunción conjuntiva; en Didi-Huberman la disyunción como estructura lógico formal del anacronismo de las imágenes, al ser conjuntadas por el montaje, da cuenta de la crisis del tiempo histórico en la modernidad.

Así, en Deleuze, en la medida en que el montaje depende de la colisión de lo que separa en tanto junta, y junta en tanto separa, inscribe la ima-

⁵⁰ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 243-245.

gen-cine en una ontología del futuro contingente. En Didi-Huberman el montaje constela y por tanto ilumina, a la manera de Benjamin, un lugar singular de experiencia del tiempo histórico; la imagen es entonces una articulación contingente. Aunque coincidentes, hay un punto de inflexión entre el montaje por oposición y el montaje por colisión. ¿Cuál es la inflexión mínima entre uno y otro, y qué supone esto en términos de afección?

La condición mínima es que el montaje por colisión (conjunción disyuntiva/disyunción conjuntiva) no requiere el-para-otro de la toma y se autodetermina en función de su propio devenir (aberración y vagabundeo); en cambio, el montaje que conjunta lo disjunto supone la determinación de el-para-otro: el principio dialéctico estructurante de la *articulación contingente* como concreción histórica del *pathos*.⁵¹ Sin duda, para ambos autores la potencia del cine es la imaginación, pero la determinación de ésta tiene que ver con lo que potencia según la toma o según el montaje; tiene que ver con las líneas de fuga que produce o con la tensión dialéctica que figura. Lo cierto es que la imaginación, como bien lo señala Luis García, es “[una] facultad menor convocada por estos dos pensadores como un marco de desplazamiento categorial de lo moderno. [...] La imagen sería el terreno de descomposición de las dicotomías estructurantes de la modernidad filosófica política”.⁵²

⁵¹ En su libro, *Pueblos en lágrimas*, Didi-Huberman elabora un preciso deslinde de los argumentos de Deleuze respecto al concepto de *dialéctica de las formas* en el cine de Eisenstein. Son dos los momentos que Didi-Huberman señala, uno del reconocimiento que hace Deleuze de la potencia del montaje dialéctico como un salto patético que produce nuevas cualidades, por ejemplo, el dolor en ira; el otro, de relativización histórica del montaje dialéctico como mero método para formar un todo a partir de una medida común. Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 302-304. Es cierto, como lo anota Didi-Huberman, que no podemos olvidar que Deleuze es un crítico y detractor radical de la dialéctica, lo cual le impide darle todo su valor al concepto de *dialéctica de las formas* de Eisenstein, pero también es cierto que quizá lo que Deleuze critica no es el patetismo de la forma, sino la incapacidad de no poder dar el salto más allá de cualidad, hacia la potencia de la imagen. Deleuze es, al fin y al cabo, un deudor del pensamiento de Spinoza.

⁵² García, “La comunidad del montaje”, 101.

Lo cierto es que el primer plano en Deleuze y Didi-Huberman es la superficie donde se disputa la potencia/fuerza del tiempo puro con la potencia/figura del tiempo crítico. Si en el primer plano clásico es el rostro hipeterritorializado que mira hacia “un afuera” el que hace que el espectador rebote contra la imagen, problematizar esta condición alienante supone problematizar la relación del cine con la ideología. En todo caso, en esta superficie de luces y de sombras, la modernidad industrial gestiona la paradoja política de las pasiones, porque sólo a través del cine “el miedo tiene ojos grandes”,⁵³ nos recuerda Eisenstein... Vale la pena preguntarse cómo liberar la imagen de la maquinaria de rostridad, algo que sin duda está detrás de la disputa entre la toma-afección y el montaje de los afectos.

⁵³ Eisenstein citado por Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas*, 250.

Referencias

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducido por Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 2003.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Traducido por C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Ítaca, 2003.
- Chirolla, Gustavo y Juan Fernando Mejía. “Deleuze and Didi-Huberman on Art History”. En *Art History after Deleuze and Guattari*, editado por Sjoerd van Tuinen y Stephen Zepke. Lovaina: Leuven University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/lj.ctt21c4s51>.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Traducido por Irena Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.
- _____. *Francis Bacon. La lógica de las sensaciones*. Traducido por Isidoro Estrada. Madrid: Arena Libros, 2004.
- _____. *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- _____. *En medio de Spinoza*. Traducido por Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- _____. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Traducido por Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- _____. *Cine III. Verdad y tiempo potencias de lo falso*. Traducido por Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2018.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducido por Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.
- _____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

- _____. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009.
- _____. *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2012.
- _____. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia, 6*. Traducido por Mariel Manrique y Hernán Maturét. Santander: Shangrila, 2017.
- García, Luis Ignacio. “La comunidad del montaje: Georges Didi-Huberman y la política de las imágenes”. *Aisthesis*, núm. 61 (2017): 93-117.
- Kracauer, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Traducido por Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 1989.
- Lapoujade, David. “Entrevistado sobre Deleuze, Los Movimientos aberrantes (con Jean-Clet Martin)”. https://www.academia.edu/26945269/Entrevistado_sobre_Deleuze_Los_Movimientos_aberrantes_con_Jean_Clet_Martin. Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2020.
- Lukács, György. *Significación actual del Realismo crítico*. Traducido por María Teresa Toral. Ciudad de México: Era, 1963.
- Molina Barea, María del Carmen. “Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis”. *Escritura e imagen*, vol. 13 (2017): 74-94.