

Deleuze. Hacia una imagen del pueblo que falta *Cine y pensamiento*

Felipe Larrea¹

Hay que tener capacidad para amar incluso lo insignificante, lo que trasciende a las personas o a los individuos, hay que abrirse a los encuentros y hallar un lenguaje también en las singularidades que desbordan a los individuos, en las individuaciones que superan a las personas. Sí, una nueva imagen del acto de pensar, de su funcionamiento, de su génesis en el propio pensamiento, eso es lo que buscamos. (Deleuze)

En principio la imagen del pueblo que falta en el pensamiento de Deleuze pareciera ser bastante *sui generis*. Básicamente porque se tiende a señalar que su filosofía resiste con respecto a la *falta*, así lo testificaría, por ejemplo, un libro fundamental como es el *Anti-Edipo*. Ahí se ubica a la falta del lado de la carencia, alrededor de toda una concepción que habría inscrito la tradición sicoanalítica, del deseo como falta, sin vehiculizar una noción afirmativa del deseo². En segundo lugar, el concepto de pueblo, que lleva inscrita consigo una marcada tradición del pensamiento político, no se extiende fácilmente al interior de lo que podríamos llamar una “filosofía política” deleuzeana, pues no parece cercano al léxico habitual de las obras más “políticas” del mismo Deleuze³. Por esta razón es que la locución del “pueblo que *falta*” pueda

1 Doctor © en Filosofía c/m en estética y teoría del arte por la Universidad de Chile,

larrea.felipe@gmail.com.

2 Al menos dos momentos importantes en donde la *falta* aparece en *Anti-Edipo*: “no existe nada común entre ambos sexos, y a la vez no cesan de comunicarse, de un modo transversal en el que cada sujeto posee ambos, pero tabicados, y comunica con *uno u otro sexo de otro sujeto*. Esta es la ley de los objetos parciales. Nada falta, nada puede ser definido como una falta, como una carencia; y las disyunciones en el inconsciente nunca son exclusivas, pero son objeto de un uso propiamente inclusivo...” (Deleuze, Gilles-Guattari, Félix, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós, 2012, p. 65- 66.); “El deseo se ve necesariamente relacionado con un término que falta, cuya misma esencia radica en faltar. Los signos del deseo, al no ser significantes, no lo devienen en la representación más que en función de un significante de la ausencia o de la carencia. La estructura no se forma y no aparece más que en función del término simbólico definido como carencia.” (Ibíd., p. 320).

3 Así lo reafirma el estudio realizado por Paul Patton, en donde señala que la obra de Deleuze no es subsumible bajo una filosofía política tradicional, sobre todo a nivel de los objetos con los cuales trabajó, aparte de que precisamente sus obras más “políticas” están bastante alejadas de conceptos como “democracia”, “libertad” o la “justicia”, significantes profundos del pensamiento político moderno (Patton, Paul, *Deleuze y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2012). Creemos constatar que el concepto de pueblo, formaría parte de esta constelación ajena a lo que Deleuze ejerció como un pensamiento político, a partir de nociones como “micropolítica”, “devenir”, “deseo”, “multiplicidad”, “máquina de guerra”, entre otras.

parecer problemática, sobre todo si se la mira desde estas dos aristas del trabajo deleuzeano: su resistencia con respecto a la falta, en el entendido de cómo el psicoanálisis concibe a la falta como carencia; pero también, su distancia con cualquier atisbo de un pensamiento político sobre el pueblo, puesto que dogmáticamente se lo comprendería como algo dado, y no como aquello que nos *falta*.

De este modo nos proponemos trabajar una imagen del pueblo que falta, donde su estatuto de imagen no sólo la vincularía a su acepción cinematográfica o artística, sino que más bien se extraería de un lugar que se constriñe en la propia imagen del pensamiento de Deleuze. Es a este haber que en primera instancia deslizaremos la relación que se establece entre el problema de la imagen y el pensamiento, allí donde ambas nociones se pliegan: lo crucial acá, es sin lugar a dudas, cierto concepto de fuerza que le permite a Deleuze visibilizar que tanto el pensamiento, como la creación, es violentado por fuerzas que provocan una germinación del pensamiento, o en otras palabras, el pensamiento por sí mismo es algo que nos *falta*. En segundo lugar, este “impoder” del pensamiento, se estrecha en una discusión que Deleuze instala en el segundo volumen de sus estudios sobre Cine, entre Artaud y Eisenstein: este último funciona como metonimia de lo que el cine clásico articulará como una teoría del *shock*, a propósito de la comprensión entre imagen-cine y pensamiento, que le daría un papel crucial al estatuto de las masas o los que nos interesa acá, el pueblo. Finalmente, en un tercer momento, visibilizar cómo la imagen del pueblo que falta aparece en *Mil Mesetas* con respecto a Paul Klee (las fuerzas cósmicas, moleculares), y cómo cierto cine político, exige la irrupción de aquello exterminado, aquello que es necesario en su *falta*: el pueblo.

Fuerzas que faltan al pensamiento

Se podría enunciar de manera hipotética que el proyecto filosófico de Deleuze, en los años sesenta, es la elaboración de una *nueva* imagen del pensamiento para acabar con una imagen dogmática del mismo, cuestión desarrollada mayormente en *Nietzsche et la Philosophie (NP)*, pero también adscrita en *Proust et les signes (PS)* y *Différence et Répétition (DR)*. Es ahí donde se confronta que aquella tradición dogmática, que se ha entablado a partir de la búsqueda del conocimiento, como de la verdad, jamás ha pensado, o al menos ha reprimido las fuerzas que producen el pensamiento. O en otras palabras, esta tradición dogmática del pensamiento se ha entablado dentro de *pre-supuestos*, como por ejemplo en el de reconocer que el pensamiento es “el ejercicio natural de una facultad.” Para Deleuze, por el contrario, el pensamiento no sería algo que se reconocería como dado, así como tampoco responde a una facultad humana, ni menos a un principio de causalidad endógeno, que produzca al pensamiento desde el mismo pensamiento, “tampoco viene simplemente turbado por fuerzas que serían siempre exteriores”, pues más bien “pensar depende de las fuerzas que se apoderan del pensamiento”⁴. La imagen dogmática del pensamiento promueve la interiorización de un afuera como necesidad misma del pensamiento,

4 Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 123.

como si el afuera estuviera presupuesto para ser conocido. Es en este último sentido que para alguien como François Zourabichvili, esta imagen del pensamiento se expresa al menos en tres vectores: en la creencia de un pensamiento natural; en el modelo general del reconocimiento; y en la pretensión al fundamento⁵.

En su estudio sobre Nietzsche, Deleuze señalará que en él habría un origen de la clásica sentencia heideggeriana que se encuentra en *Qué significa pensar*: “Lo que más da que pensar de suyo, lo más merecedor de pensarse... es el hecho de que nosotros todavía no pensamos”⁶. Lo que se debe esperar es el encuentro ante fuerzas, fuerzas que violenten el pensamiento, que lo afirmen, que lo emplacen, como una actividad germinativa y creativa. Por el contrario, en la imagen dogmática no habría realmente pensamiento, en su seguridad aferrada al re-conocimiento, ya que sólo se hallaría dentro de la *doxa*, del sentido común o atrapado en las formas empíricas y vulgares, o lo que posteriormente Deleuze llamará los *clichés*⁷. Ahora bien, como se

5 Zourabichvili, François, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p. 16

6 Heidegger, Martin, *Qué significa pensar*, traducción de Raúl Gabás, Madrid, Trotta, 2005, p. 18.

7 La noción de cliché tiene una fuerte importancia dentro de la obra deleuziana, por sobre todo, en lo que podríamos nominar como su período más “estético”. Tanto en los cursos sobre pintura como en su libro sobre el pintor Francis Bacon, Deleuze sostendrá que el tiempo del antes de la obra pictórica, es indisociable de la lucha contra los *clichés*, su catástrofe es fundamental en aquello que germinará posteriormente, como obra pictórica. Todo un trabajo de preparación, de producción, de *génesis* de la obra pictórica es tematizado por Deleuze. De ahí que aquella imagen de la tela en blanco nunca tuvo existencia (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 83), puesto que existe un poblamiento de “imágenes”, de fantasmas, antes de comenzar a pintar, no sólo en la tela sino que en la propia cabeza del pintor. Todo aquel poblamiento, Deleuze lo nombra como *clichés*. Por su parte en los textos sobre cine, señalará que una de las características de la crisis de la imagen-acción, es una cierta toma de conciencia de la existencia de los *clichés*. Es lo que ocurre en la imagen cinematográfica plenamente moderna (aquella que Deleuze ubica en el tránsito que ocurre luego de la segunda guerra mundial, específicamente en Italia con el neorrealismo) donde prima el vagabundeo, el quiebre de los enlaces sensorio-motores, y la instalación de personajes que parecieran no actuar, sino más bien son presa de una congoja que los muestra vacilantes y sin capacidad de acción. A toda esto se le suma la batalla frontal del neorrealismo italiano, y posteriormente la *nouvelle vague*, contra los *clichés*. En *Imagen movimiento* son definidos como “imágenes flotantes, *clichés* anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que *clichés* psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, se piensa y se siente” (Deleuze, Gilles, *Cinema 1. L'image-mouvement*, Paris, Editions de minuit, 1983, p. 281). Ahora bien, los *clichés* fueron definidos por Bacon como posibilidades de ver, y para Deleuze el *cliché* es sin lugar a dudas una forma de lo empírico, una condición de posibilidad de lo empírico. Es por eso que alguien como Zourabichvili ha puntualizado que “el cliché es una forma de lo posible” (“Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)” en E. Alliez, *Deleuze. Una vida filosófica*, Medellín, Revista Euphorion, 2002, p. 147), en el sentido estricto en que se comprende que todo está dado, que nada está para realmente efectuarse, para ser real. Así es que Deleuze está concibiendo al *cliché* bajo la misma operación que trata de calcar lo trascendental sobre lo empírico, es decir, hacerlo una especie de imagen representativa del

verá, es en el problema de la imagen donde se jugaría la potencia misma del pensamiento, aunque exista en principio una especie de ambigüedad con respecto a lo que se está llamando “imagen”, pues pareciera no estar aún delimitado, comprendido del todo, pues Deleuze afirmará la necesidad de un “pensamiento sin imagen”, en el sentido de una imagen entendida dogmáticamente.

aparecen con más claridad las condiciones de una filosofía que no tendría presupuestos de ningún tipo: en lugar de apoyarse sobre la Imagen moral del pensamiento, partiría de una *crítica radical de la Imagen* y de los «postulados» que implica (...) Por eso mismo hallaría su repetición auténtica en *un pensamiento sin Imagen*; aunque fuera a costa de las más grandes destrucciones, de las más grandes desmoralizaciones y de una obstinación de la filosofía que sólo tendría por aliada a la paradoja y que debería renunciar a la forma de la representación como al elemento del sentido común.⁸

Del mismo modo, Deleuze verá en Proust, específicamente en el proyecto de la *Recherche*, la creación de una *nueva imagen* del pensamiento que se opone a la filosofía, y que se comprueba en el ataque que emprende Proust contra los presupuestos. Es así que la figura del amigo, tanto como de lo familiar, es crucial para articular esta ofensiva contra la imagen dogmática del pensamiento, puesto que no existirá filosofía ni pensamiento ante coordenadas que se encuentren pre-elaboradas, pre-diseñadas, pues en lo dado no se encuentra la verdad, la verdad, dirá Deleuze, es producto de una gran traición, desde donde ésta germinará⁹. Por esto mismo el pensamiento no tendría mucha relación con lo posible, ya que deberá ponerse en relación con lo real, ahí donde se le debe producir. Si en la *Recherche* hay búsqueda de la verdad, esta ocurre cuando los presupuestos no son guía, si no precisamente aquello que desvía ante el real encuentro con las fuerzas que involuntariamente producen el pensamiento: “el pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente”¹⁰. A partir de esto habría que remarcar que no se trata para Deleuze de dos imágenes del pensamiento, sino más bien de dos vectores de un mismo problema: el de la relación entre la imagen y el mismo pensamiento. Así lo especificará en una alusión al libro VIII de la *República* de Platón, en cómo ahí se deslinda una comprensión del pensamiento, al menos, en una imagen del pensamiento que pone en tensión ambos vectores: por un lado lo que estabiliza al pensamiento y por otro lado aquellas cosas que lo fuerzan, que lo violentan a pensar¹¹. Es en otras palabras lo que significaría la diferencia entre un *reconocimiento* y un *encuentro*

acontecimiento o de lo irruptivo, con ello nada nuevo germinará, no habiendo ni creación ni pensamiento. La “experiencia real implica al contrario la afirmación de una relación radical con eso que todavía no se piensa” (Ibíd.)

8 Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 172-173. (Cursivas nuestras).

9 “La creación, con la génesis del acto de pensar, parte siempre de los signos. La obra de arte nace de los signos tanto como ella los hace nacer; el creador es como el celoso, divino interprete que vigila los signos en los cuales la verdad *se traiciona*.” (Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 119.)

10 Ibíd., p. 117.

11 Deleuze, *DR.*, op.cit., p. 180-181; Deleuze, *PS*, op.cit., p.122-123.

No se debe contar con el pensamiento para sentar la necesidad relativa de lo que piensa, sino por el contrario con la contingencia de un *encuentro* con lo que fuerza a pensar, para levantar y erigir la necesidad absoluta de un acto de pensar, de una pasión de pensar. Las condiciones de una verdadera crítica y de una verdadera creación son las mismas: destrucción de la imagen de un pensamiento que se presupone a sí mismo, *génesis del acto de pensar en el pensamiento mismo*.¹²

El proyecto filosófico de Deleuze, esbozado y materializado durante los años sesenta, se esgrime fundamental en torno a la cuestión de la génesis, específicamente de una génesis trascendental, entendida como una actualización continua de lo dado. En lo que respecta a la génesis del acto de pensar, así como es formulado en *DR*, tiene vínculo con establecer las coordenadas de una imagen del pensamiento que no da por sentado al pensamiento, sino más bien, a una génesis producto de las fuerzas que violentan al mismo pensamiento. Es a este respecto que la recepción que Deleuze realiza de la filosofía trascendental kantiana es clave para comprender no sólo aquello que nos aventuramos a comprender, cierta imagen del pueblo que *falta*, sino que el espesor de la filosofía deleuzeana. Ya en su texto sobre la idea de génesis en la estética de Kant, señala Deleuze que los poskantianos (Fichte, Maimon) habrían advertido de la no atención por parte de Kant de un “método genético”¹³, esto ocurre bajo dos sentidos que se relacionan mutuamente: en primer lugar Kant piensa las condiciones desde lo dado, de los hechos objetivos o las formas empíricas, pero por otro lado, habría también *dado por hecho* cierto orden de las facultades¹⁴. Si algo pudiera definir la tarea del “empirismo trascendental”, verdadera doctrina que crea Deleuze, es sin duda la de comprender una crítica a la imagen dogmática del pensamiento. Es así que cierta confrontación desde su noción de lo trascendental con aquello que Kant comprendía a partir de las formas empíricas, es decisivo para reconducir a un pensamiento vinculado a una génesis del acto mismo del pensamiento. En palabras de Anne Sauvagnargues esta operación “no está actuando para calcar (*décalquer*), como ocurre en Kant, el funcionamiento lógico del pensamiento a partir de las estructuras doxicas del yo pienso, ni de postular la identidad del yo con la correspondencia de las facultades garantes para el sentido común”¹⁵. Si bien la revolución trascendental habría dado un paso importante para acabar con la imagen dogmática (Deleuze, seguirá acá de nuevo a Heidegger, al sostener que con Kant se acaba la metafísica¹⁶),

12 Deleuze, *DR*, op.cit., p. 182. (Cursivas nuestras)

13 Deleuze, Gilles, “L’idée de genèse dans l’esthétique de Kant” en *L’île déserte et autres textes (Textes et entretiens 1953-1974)*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Les éditions de minuit, 2002, p. 86.

14 Id.

15 Sauvagnargues, Anne, *Deleuze. L’empirisme transcendantal*, Paris, PUF, 2009, p. 32.

16 Dentro de la lectura que Deleuze ofrece de Kant, no sólo en su estudio dedicado expresamente a él (*La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963), podríamos aventurarnos en señalar que gran parte de la recepción a la obra de Kant que realiza, es deudor – de manera no manifiesta la mayor parte de las veces – de la bisagra que significó un libro como *Kant y el problema de la metafísica* de Heidegger. ¿En qué sentido?, en el sentido de que Deleuze sostendría la tesis que se vislumbra ahí, de que existe en la *Crítica de la razón pura* la

pero que sin embargo, cometió el error de terminar, de todos modos, operando un calco, llevando a cabo cierto ejercicio de la representación: errando en calcar lo trascendental en las formas de lo empírico o en inducir “formas empíricas ordinarias tales como las que aparecen bajo la determinación del sentido común.”¹⁷ Ni lo empírico como lo dado, ni lo trascendental dependiente del orden de las facultades, es la vía a un pensamiento en que sus condiciones serían precisamente las de no tener presupuestos de ningún tipo¹⁸. Por esta razón es que la distinción que se debe operar, en aras de aproximarse a lo que Deleuze comprende por lo trascendental, es qué se entiende por las condiciones, pues éstas no son únicamente lo que configura la percepción de lo dado (lo empírico) donde regirían las condiciones de posibilidad del conocimiento. El desplazamiento deleuzeano tiene relación con establecer condiciones reales de la experiencia a partir de unos principios que remitan a una génesis que es la que produce lo dado y lo pensado. Por ello, es que Deleuze realmente tuerce a Kant, en el sentido de que las condiciones de la experiencia no sólo están aplicadas a la imaginación sino que éstas se vuelven parte de un entramado que involucra al funcionamiento de las cosas, tanto como de la materia y del mismo proceder del pensamiento. Ahí donde indicamos experiencia real encontramos a la potencia de la obra de arte como sensación o como experimentación.

Esto último se comprueba del siguiente modo: pues si como veíamos, existe pensamiento, a partir de un encuentro, ese encuentro es ante *fuerzas* que violentan al pensamiento. Las fuerzas, se manifiestan en la génesis del acto de pensar, o en otras palabras, son las condiciones reales de la experiencia, aquello que el mismo Bergson llegó a decir, que esas condiciones son justamente lo que se encuentra por pensar. Deleuze, por lo mismo, señalará que como fuerzas, son invisibles o *faltan*, en el entendido de no ser visibles en tanto forma empírica o dada, para la representación. Es en este sentido que las fuerzas son aquello que ante todo permiten o provocan la creación, tanto como la génesis misma. Esto es totalmente extensivo a lo que Deleuze pensará con respecto a la experiencia artística o estética, pues debe estimarse al

afirmación de un pasaje desde una metafísica tradicional o clásica a una metafísica que ya no tendría nada que ver con un trascendente infinito, sino que más bien con un principio finito, que es precisamente lo que enarbolará la cuestión crítica de por sí o la filosofía trascendental. Esta ruptura consiste en pensar a la intuición, y con ello al entendimiento, más allá de lo infinito como primado de lo finito, es decir, de Dios como depositario del entendimiento. Es lo que Heidegger llamó la singularidad de la intuición finita, el de ser sólo ella receptiva (Heidegger, Martin, *Kant y el problema de la metafísica*, México, FCE, 1996, p. 31). El punto nodal de esta cuestión radica en lo que Kant señaló en torno al desplazamiento de la intuición, entendida como originaria (*intuitus originarius*) a una intuición derivada (*intuitus derivativus*) (Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus, 1997, p. 90). De esta manera, independiente de muchas otras zonas que se podrían abrir para mostrar cierto “diálogo” entre Deleuze y Heidegger, por ahora remarcaríamos que la lectura al texto kantiano, específicamente en torno a la seña de lo trascendental, su lectura, la de Deleuze, se encuentra bajo un tono estrictamente heideggeriano. Deleuze puntualizará, parafraseando a Heidegger, que en la historia del pensamiento *Kant es el advenimiento de una finitud constituyente* (Deleuze, Gilles, *El saber. Curso sobre Foucault 1*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2013, p. 157).

17 Deleuze, *DR*, op.cit., p. 186

18 *Ibíd.*, p. 172.

menos de una forma en donde lo sensible sea algo que deba captarse. Es decir, que aquello que el arte realiza es asistir a la propia génesis de lo sensible. De este modo es que la estética deleuzeana comprende antes que todo un potencial genético, tanto en la producción de lo sensible como de la propia subjetividad, quizás anversos o reversos de una misma producción. La figura de la aprehensión o la captura, en el estudio sobre el pintor Francis Bacon aparecerá bajo la seña de las fuerzas: la pintura, su especificidad, radicaría en producir o dar muestra de fuerzas invisibles, esto es en capturar algunas fuerzas que no son visibles (sentidas) por las facultades o las formas de la sensibilidad. Es preciso señalar que Deleuze define, en este texto, al arte no como un reproductor o un inventor de formas, sino que más bien bajo el procedimiento de la captura o la aprehensión¹⁹, de *fuerzas* que deben hacerse visibles.

Es bajo este sentido que la seña que Deleuze extrae de Paul Klee, *ustedes saben, falta el pueblo*²⁰, se condice de manera precisa con todo un trabajo que ha realizado en torno a las fuerzas y su vínculo con la creación, en un arco que como vemos se extiende desde *Différence et répétition* a *Logique de la sensation*. Ahora bien, esta imagen es extensiva, para lo que Deleuze sostiene sobre el arte, pues se trata de hacer visible *fuerzas* que no se encuentran, que faltan. Cuestión que no sólo incumbe al arte, en el supuesto de que sea una esfera autónoma, sino que a la propia imagen del pensamiento: génesis o producción de *fuerzas* que faltan.

El *shock* o el impoder

En sus estudios sobre cine, específicamente en *Imagen-tiempo* (IT), Deleuze volverá al problema de la imagen y el pensamiento, pues en la imagen cinematográfica pareciera darse un golpe, un *shock*, que produciría un efecto singular: la imagen nos dona el pensamiento. Esto lo reconocieron los primeros realizadores, tanto como los primeros teóricos del cine, sin embargo, Deleuze advertirá una distancia bastante importante con ellos, ya que “creían que el cine sería capaz de imponer el *shock*, y de imponerlo a las masas, al pueblo...”²¹. Deleuze desconfiará de una lectura un tanto ingenua del *shock*, de cómo cierta tradición de lectura, en la primera mitad del siglo xx, vio en el arte de masas una suerte de arma de doble filo, en el sentido de una posible sumisión o adormecimiento, pero a la vez, una potencia emancipatoria de las mismas masas a partir del cine. Son análisis cercanos con aquella definición que esbozo al cine como un proyectil que “chocaba con todo destinatario”²², sin embargo, el *shock* no produciría de forma inmediata el pensamiento, que el pensamiento, dirá Deleuze, necesita imperiosamente algo más que una sacudida, que no es una “simple posibilidad lógica” que permita la génesis del pensamiento. Los primeros teóricos del cine lo receptionaron a partir de la posibilidad de una activación, de un “autómata

19 Deleuze, *FB*, op.cit., 2002, p. 57.

20 Klee, Paul, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 32-33.

21 Deleuze, Gilles, *Cinema 2. L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 204.

22 Benjamin, Walter, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos 1. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989, p. 51.

espiritual” provocado por el *shock* que producen las imágenes movientes, de ahí la idea de la existencia de un “autómata subjetivo y colectivo para un movimiento automático: el arte de las masas”²³.

Que el *shock* haya sido concebido como una posibilidad lógica era menos una falta de agudeza para comprender la imagen cinematográfica que lo que exigían por sí mismo los primeros films de las escuelas que Deleuze llamó “clásicas”. Puntualmente el que se establezca que la imagen-cine puede efectuarse bajo una posibilidad lógica es seguir pensando a la imagen bajo términos meramente representacionales, es decir, “en la medida en que lo posible se propone a la «realización», es él mismo concebido como la imagen de lo real; y lo real, como la semejanza de lo posible”²⁴. Por ello, es que esta lectura temprana del cine, no alcanza una dimensión genética del pensamiento, en el sentido que daría por hecho su existencia, bastando la activación de él a partir del *shock* de las imágenes. De este modo es que Deleuze tomará como ejemplo más fundamental de esta concepción a Eisenstein. Si bien en *Imagen-Movimiento* (IM) ya había aducido a gran parte del cine clásico como un cine del sublime, que se manifestaba en el sublime matemático de Gance, el sublime dinámico del expresionismo alemán, y en el caso de Eisenstein, en un sublime dialéctico, pero es en *IT* donde lo hará comparecer a propósito de la relación entre imagen y pensamiento²⁵. Es acá donde este problema se le presenta a Deleuze para formular uno de sus nudos centrales de lo que comprende por una estética, o en otras palabras, de cuáles son las características fundamentales para concebir al arte como una práctica que trate, antes que todo, de visibilizar fuerzas invisibles, de hacer germinar al pensamiento en la obra. Deleuze señalará que en estas escuelas cinematográficas del cine clásico, cayeron muy rápidamente en el abstraccionismo y el figurativismo, dos vías que Deleuze había desarrollado previamente en sus estudios sobre pintura, y que las contrapone a una concepción diagramática²⁶. En este caso, sucede algo similar, pues en el primer cine, el

23 Deleuze, *IT*, op.cit., p.204.

24 Deleuze, *DR*, op.cit., p. 273.

25 Deleuze, *IT*, op.cit., p.205. .

26 Deleuze define el proceso de producción pictórico como un cierto tiempo, es un proceso mayormente pre-pictórico, que toma en cuenta no sólo aquello que pasa en la tela, previo a las líneas o trazos que desplegará sino que también lo que ocurre en la cabeza del pintor, en su propia subjetividad. Deleuze dirá que este proceso inevitablemente debe pasar por una catástrofe, una catástrofe que hará el pintor en y desde la tela, luego de ese momento es cuando germinará lo que los pintores llamaron de distintos modos, el huevo (Klee), el color (Cézanne) o la figura (Bacon). Sin embargo, habrían distintas vías con las cuales “extinguir el caos no figurativo, y también en su evaluación del orden pictórico venidero”. Acá es donde Deleuze agrupa tres vías, por un lado el formalismo abstracto (Mondrian), por otro el expresionismo abstracto (Pollock) y finalmente la vía propiamente diagramática que encarnarían Cézanne o Bacon. En la primera la posibilidad de establecer un código en pintura es su peligro, en el sentido de que la catástrofe se reduce, se lleva a un mínimo, para intentar conjurarla. En el segundo caso, es el proceso completamente inverso, la catástrofe se extiende sobre toda la tela, haciéndose indiscernible la germinación, no se asciende dirá Deleuze, quedándonos en una “grisalla”, o derechamente una *mierda* que no dice nada, es acá entonces donde existe el peligro de que no exista germinación (que el color no ascienda). En cambio, en la tercera vía, que mantiene cierto orden del caos, la potencia de la obra temperada, haría real

abstraccionismo lo encarnarían la primera vertiente experimental, “el cine del sueño”, surrealista más bien, que en términos de Artaud, es estéril para hacer germinar el pensamiento. Pero por el otro lado, la vía de Hollywood, del “mal cine, con la violencia figurativa de lo representado, en vez de alcanzar esa otra violencia”²⁷, que tendría que ver con aquello que fuerza al pensamiento, que lo produce. Sin duda, esto es sólo parte de lo que ocurriría con el cine de la imagen-movimiento, lo más terrible aconteció con que esta potencia del cine, de un tratamiento de las masas, de un despertar o no despertar de ellas, terminó acabando con él, se consumó en “la propaganda y en la manipulación de Estado, en una suerte de fascismo que conjugaba a Hitler con Hollywood, a Hollywood con Hitler”²⁸. El primer cine acabaría realmente con Leni Riefenstahl, es, por ejemplo, lo que diría y haría alguien como Syberberg²⁹.

Ahora bien, la distinción que hace operar Deleuze con las teorías que vincularon el cine con lo político en la primera mitad del siglo xx, tiene total vínculo con toda una lectura del efecto cinematográfico, o en otras palabras, de cómo pensar una estética del cine. Esta distancia, se puede situar en una escena donde Deleuze lee a Benjamin ahí donde Benjamin quiso citar, traducir, una frase de George Duhamel. Esto ocurre en un momento donde Deleuze hace comparecer en qué sentido el shock produce o no un efecto, en la subjetividad, en las masas, pero al mismo tiempo, a propósito de Artaud y su compleja relación con el cine. La alusión a Duhamel ni siquiera se referencia: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos»³⁰. Podemos hacer ficción de que la extrajo de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad* de Benjamin, pues en esos pasajes de IT, el alemán está presente como referencia solapada de lo que está aglutinando como los primeros teóricos del cine. Es por eso que la frase de Duhamel no está instalada ahí por casualidad, pues se encuentra en el texto de Benjamin, justo en una zona que fundamenta cierto hilo que, como veníamos comentando, dirá que el cine es un proyectil que disipa a las masas, que las activa a partir, precisamente del *shock*. Benjamin observará que esa activación es dispersiva, y que se relaciona directamente

la germinación en pintura. Como se verá, para Deleuze, ni el control del caos bajo un código específico, ni el puro caos informal, nos posibilitan la obra, lo estético tiene relación más bien con cierta prudencia en el uso del trazo, tanto como de las líneas. (Cfr., Deleuze, *FB*, op.cit., p. 93-96; Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de Diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2008, p. 21-47).
27 Deleuze, *IT*, op.cit., p. 205.

28 *Ibíd.*, p. 214.

29 La apreciación sobre Syberberg está unos pasajes más adelante de lo que estamos desarrollando, pero que en breve nos ocupará, Deleuze señala que en el film sobre Hitler de Syberberg mostraría que “la culminación de la imagen-movimiento está en Leni Riefenstahl; y, si el cine ha de librar un juicio contra Hitler, será en el interior del cine, contra Hitler cineasta, para «vencerlo cinematográficamente, volviendo sus armas contra él». Es como si Syberberg experimentara la necesidad de añadir una segunda parte al libro de Krackauer, pero esta segunda parte sería un film: no ya de Caligari (o de un film de Alemania) a Hitler, sino de Hitler a *Hitler, ein Film aus Deutschland*, cumpliéndose el cambio en el interior del cine, contra Hitler pero también contra Hollywood, contra la violencia representada, contra la pornografía, contra el comercio...” (*Ibíd.*, p. 345)

30 Duhamel, Georges, *Scenes de la vie future*, 2a. ed., París, Mercure de France, 1930, p. 5

con la movilización de masas que el cine pone en juego³¹. Es en este sentido que se condice con aquello que Benjamin arguye a partir de una oposición del cine como arte de masas versus el recogimiento que la obra de arte clásica tendría para sí, y que la posición conservadora de Duhamel resistiría. Deleuze pareciera invertir el argumento de Benjamin, haciendo manifiesta su distancia radical con concebir al cine como un arte de masas, pues esta sentencia de Duhamel la utiliza para oponer a los teóricos y realizadores del primer cine a la singular lectura que realiza Artaud. Pues lo que a Deleuze le interesa de la testificación artaudiana, es cómo llegar a concebir un cine que afectara o forzara realmente el pensamiento: esa génesis, esa germinación, sería para Artaud, el impoder mismo del pensamiento.

Es así que se ha observado como gesto singular del “caso” Artaud, esta figura del impoder. Derrida, de hecho, habría señalado, en su lectura a Artaud, este impoder como una *fuera*³², en un sentido bastante cercano a lo que Deleuze querría de cierta manera señalar en estos pasajes de *Imagen-Tiempo*. Esa fuerza, ese impoder, que hace germinar al pensamiento, es “la oscura gloria y profundidad del cine”³³. De esta manera, para Deleuze la confrontación que le impone a Artaud es directamente la de Eisenstein, que sirve como metonimia de esta primera gran tradición de pensamiento sobre el cine, en el sentido que en la base de esta comprensión existe la idea de que la asociación de imágenes permite una sacudida o afectos, que luego se materializan en unas ideas o en pensamiento. La tensión que instala Artaud tiene relación que sostener que el cine no haría pensar el todo a través del montaje que el cine pone en juego, sino más bien lo que provoca la imagen-cine es una *fuera* que no permite la asociación de imágenes. Es en este sentido que también podemos remarcar que Deleuze no es un pensador del cine *a través* del montaje, porque esta concepción remitiría, entre otras cosas, a una lectura más cerebral del cine, o lo que el mismo Eisenstein llamó en un momento “cine intelectual”³⁴. En segundo lugar, tampoco se podría visualizar un efecto de shock “personal”, “interior” que irrumpirían desde la trama de las imágenes-movientes o lo que el ruso invocaba como un “monólogo interior”, pues para Artaud, por el contrario, el cine lo que haría irrumpir son “voces múltiples, diálogos internos, siempre una voz dentro de otra voz”³⁵. Para Deleuze, en definitiva, Artaud “da vuelta el argumento de Eisenstein: si es verdad que el pensamiento depende de un shock que lo hace nacer (el nervio, la medula), el pensamiento no puede pensar más que una sola cosa, <<el hecho de que no pensamos todavía>>”³⁶. Nuevamente acá resuena el eco heideggeriano de *Qué significa pensar*, que remitíamos en un principio, pero también, como decíamos, la notable lectura de Artaud que realiza Blanchot, y que él veía como característica fundamental de la literatura. El impoder, aquello que fuerza a pensar, no es un despertar, sino más bien la inexistencia de un todo por pensar, y la caída en el impersonal que quiebra el

31 Benjamin, op.cit., p. 52-53.

32 Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 293.

33 Deleuze, *IT*, op.cit., p. 216.

34 Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, México, Siglo XXI, 1986, p. 35.

35 Deleuze, *IT*, op.cit., p. 224.

36 *Ibíd.*

monologo del cogito, por eso es que Deleuze lee en Artaud, cierto *punctum* de su propia imagen del pensamiento, citamos:

Sabe que pensar no es innato, sino que debe ser engendrado en el pensamiento. Sabe que el problema no es dirigir ni aplicar metódicamente un pensamiento preexistente por naturaleza y de derecho, sino hacer nacer lo que no existe todavía (no hay otra obra; todo el resto es arbitrario y mero adorno). Pensar es crear, y no hay otra creación sino que crear es, ante todo, engendrar «pensamiento» en el pensamiento.³⁷

Un pensamiento dado, es opuesto a una “genitalidad” del pensamiento, acá es donde resuena lo que señalábamos en un comienzo: “pensar no es el ejercicio natural de una facultad”, que recordará Deleuze a propósito de Nietzsche. Es a partir de esta última idea deslizada que podríamos remitir a lo que esboza Deleuze un par de años después de la publicación de sus estudios sobre cine, donde señala un paralelo, entre lo que comprende por dos regímenes de imágenes y lo que a su vez sostiene a propósito de su pregunta por la imagen del pensamiento, trabajada sin la mediación del cine en los años sesenta. El primer régimen, es el que pertenece al horizonte de la imagen movimiento, que Deleuze llamará “orgánico”, puesto que “opera mediante conexiones racionales y encadenamientos, y que proyecta en cuanto tal un cierto modelo de verdad (la verdad es el todo...)”³⁸. En cambio, del lado del régimen de la imagen-tiempo señalará que es “un régimen cristalino que opera mediante conexiones irracionales y reconstrucción de los encadenamientos, un régimen que sustituye el modelo de lo verdadero por la potencia de lo falso como devenir”³⁹. A esto podemos agregar, que en el primero, el pensamiento se da por sentado, sólo necesita la activación de él en el sujeto tanto como en la masa, en cambio, en el régimen cristalino el pensamiento sólo es presa de su impoder, de su incapacidad para poder armar el vínculo entre el hombre y el mundo. Es lo que los acontecimientos ópticos-sonoros puros encarnan: la pérdida de la acción, o la irrupción del vidente, aquel “que ve tanto mejor y más lejos cuanto que *no puede reaccionar, es decir, pensar*”⁴⁰. Sin duda que estos dos regímenes se pliegan entre sí, son dos caras de la misma imagen, no existe una relación sucesiva entre ambos, es lo que podríamos señalar con respecto a que en una imagen siempre existe una cara vuelta a lo actual, a la percepción, pero otra cara encarna lo virtual, aquello que es imperceptible, que precisamente desborda lo percibido⁴¹. Así como en el pensamiento ocurre el mismo movimiento, es decir, existe

37 Deleuze, *DR.*, op.cit., p. 192.

38 Deleuze, Gilles, *Pourparlers. 1972-1990*, édition électronique, Paris, Editions de Minuit, 2013, p. 55.

39 *Ibíd.*

40 Deleuze, *IT*, op.cit., p. 221. *Cursiva nuestra.*

41 Jacques Rancière en una atenta lectura al problema que implican estos regímenes de imágenes en los estudios de cine de Deleuze, dirá que “son dos puntos de vistas sobre la imagen”, independiente de que se desprenda el análisis deleuzeano desde el cine mismo, lo que impera en estos estudios, según Rancière, es “la forma del arte cinematográfico como acontecimientos de la materia-imagen” en el caso de Cine 1, a la vez que en Cine 2 serían las “formas del pensamiento-imagen”. Esto quiere decir, que en el primer caso, la imagen

una cara actual del pensamiento, pero por otro lado un aspecto que no se reduce a una actualidad del pensamiento, que no es reconocible sino más bien una virtualidad en su propio ejercicio. Esto es la propia fuerza del pensamiento, su propia falta. Por este motivo es que ninguno de los dos regímenes es más verdadero que el otro, porque “lo verdadero como modelo o como Idea pertenece tan solo al primero”⁴².

Es en este sentido que la tónica que debatíamos en un comienzo, entre imagen dogmática y la nueva imagen del pensamiento que Deleuze sentía la necesidad de crear, es posible pensarla en aquello que los volúmenes sobre cine proponen en el interior de estos dos regímenes. Deleuze dirá, de hecho, que “Nietzsche es un ejemplo de discurso filosófico que se inclina hacia un régimen cristalino, para pasar del modelo de lo verdadero al poder del devenir, del órgano a una vida no-orgánica, de los encadenamientos lógicos a los encadenamientos “páticos” (aforismos)”⁴³. Del mismo modo que la testificación de Artaud y su creencia en el cine da lugar a lo que Deleuze al comienzo de *IT* señaló como la crisis de la imagen movimiento y el advenimiento de un tipo de imagen cinematográfica que dejó las coordenadas sensoriomotrices para irrumpir el acontecimiento de las imágenes ópticas-sonoras puras, el advenir de un pensamiento sin imagen (sin imagen moral, ni dogmática), que es el arribo de un pensamiento que ya no tiene necesidad de un método, ni de lo verdadero para acaecer, sino sólo la fuerza de lo insensible que germina al pensamiento ahí donde no pensamos todavía. Es así que también, en ese umbral que Deleuze ve entre el cine clásico al cine moderno, es que éste tendría la capacidad de instalar un tipo de imagen en el cual lo intolerable, lo indescriptible, sólo darían cuenta del impoder mismo del pensamiento en la imagen cinematográfica. Con ello, al mismo tiempo, el cine moderno plantearía otra manera de concebir las relaciones entre la imagen y el pensamiento, cuestión que a su vez indiferencia la relación que se podía establecer entre el cine con respecto a lo político, es decir, al papel que las masas cumplen con la facticidad misma del cine. El cine clásico daba por hecho la existencia de las masas, así como también, al pueblo, es por eso que habría que atender ahora cómo es que el pueblo podría aparecer en lo que estamos llamando cine moderno o un cine donde lo orgánico fue desplazado por lo cristalino.

El pueblo molecular

Es en *Del Ritornelo* donde Deleuze hace irrumpir la imagen del pueblo que falta advertida por Paul Klee. Son pasajes fundamentales para atender el problema estético en Deleuze, por sobre todo en lo que significaría la alusión a una “materia expresiva”, pero también sobre las *fuerzas* cósmicas desterritorializantes, que como hemos podido constatar, las *fuerzas* son un concepto del cual se sirve Deleuze para pensar la cuestión de la génesis del pensamiento. Sin embargo, lo que realiza ahí Deleuze es una

movimiento tiende a una filosofía de la naturaleza, y la imagen tiempo, a una filosofía del espíritu (Cfr. Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 135-136).

42 Deleuze, *Pourparles*, op.cit., p. 55.

43 *Ibíd.*, p. 55-56.

lectura al texto de Klee que le sirve para instalar tres momentos de la relación que existe del arte con la materia: una concepción clásica, en donde prima el hilemorfismo; otra romántica, anclado a la relación entre el arte y un territorio; y una posromántica, que encarnaría el mismo Klee, pero al mismo tiempo la estética deleuzeana⁴⁴. Básicamente se dirá que ya no es pensable la actividad artística desde el primado de la materia-forma (o sustancias-atributos) como en la concepción clásica, ni tampoco desde el “desarrollo continuo de la forma y [la] variación continua de la materia”⁴⁵ como en el romanticismo. Es acá donde Deleuze advierte cierto ingreso de las fuerzas, en el sentido de que la relación ya no estaría articulada entre una materia que encuentra en la forma su sentido, sino que se tratará de la relaciones que se establecen entre el material y las fuerzas: “El material es una materia molecularizada, y que como tal debe “captar” fuerzas, que sólo pueden ser las fuerzas del Cosmos”⁴⁶. Es que la materia no necesita una forma que provenga de un principio de inteligibilidad, sino más bien, lo que se propone Klee, y que Deleuze afirma, es la elaboración de un material que debe capturar o aprehender *fuerzas* de otro orden, cósmicas, no visibles, no perceptibles, en otras palabras, en capturar aquello insensible que reside en lo sensible (“Hacer visible, decía Klee, y no hacer o reproducir lo visible”⁴⁷). Es en este sentido que también en la filosofía, estaría funcionando el mismo proceder:

Mientras que la filosofía romántica todavía invocaba una identidad sintética formal que aseguraba una inteligibilidad continua de la materia (síntesis a priori), la filosofía moderna tiende a elaborar un material de pensamiento para capturar fuerzas no pensables en sí mismas⁴⁸.

Esto es de cierta manera lo que observábamos a propósito de Artaud y su lectura del cine, pero también, sobre el estatuto de lo que significa pensar según Deleuze. Lo que Artaud señalaba no era sino aquellas fuerzas cósmicas que desterritorializan el propio ejercicio del pensamiento, pero para acceder profundamente a él.

Llegados a este punto, es que podríamos relacionar aquello que Deleuze trama a partir de esta constatación de Paul Klee, es decir, de que el pueblo falta, que no se encuentra del lado de la carencia, pues no es una forma inteligible que se posaría en una materia por formar. La *falta* del pueblo es precisamente aquello que el artista debe capturar, las fuerzas que deberían componer o inventar el pueblo que nos falta. Nada está dado. Si el pensamiento es algo que se debe crear, que se debe inventar, por su parte el pueblo es un *devenir-imperceptible*, tanto como menor. El artista no lo tiene como algo dado, sino que sólo lo podría crear en aquello que le falta, a partir de esas *fuerzas*. La lectura del cine como arte de masas, estaría relacionado - desde esta arista previa sobre el pueblo, que se encuentra en “Del Ritornelo” - con cierto enfoque

44 Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, “Del ritornelo” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 342-347.

45 *Ibíd.*, p. 346.

46 *Id.*

47 *Id.*

48 *Id.*

romántico, en el sentido de que se presupone la existencia de la tierra, como del pueblo, el *Nacimiento de una nación* de Griffith, sería un ejemplo de esta relación, entre territorio-pueblo, pero también en el mismo Eisenstein en *Lo viejo y lo nuevo*⁴⁹.

Sin lugar a duda que la constatación del pueblo que falta no sólo responde a una modificación meramente técnica o epistemológica, sino que más bien, se vincula con una crisis histórica, por tanto política, pero no por eso no-estética. Deleuze es enfático, tanto en “Del Ritornelo” como en los pasajes de *Imagen-Tiempo*, en señalar que si existe una alteración con respecto al pueblo y el arte, esto tiene relación antes que todo con el efecto que supondría el ingreso de la población, en el exterminio del pueblo en beneficio de poblaciones moleculares. Cuestión que efectivamente atañe al cine, no sólo por lo que diría alguien como Godard, que el mundo en sí mismo se ha vuelto una mala película, pero por sobre todo, porque el artista ha debido renunciar a las fuerzas que emanaban de la tierra como del pueblo, citamos in extenso:

El pueblo es ahora el más molecularizado: una población molecular, un pueblo de osciladores que son otras tantas fuerzas de interacción. El artista abandona sus figuras románticas, renuncia tanto a las fuerzas de la tierra como a las del pueblo. Pues el combate, si es que existe, ha cambiado de terreno. Los poderes establecidos han ocupado la tierra, y han creado organizaciones populares. Los mass-media, las grandes organizaciones populares, del tipo partido o sindicato, son máquinas de reproducir, máquinas de difuminar, y que interfieren efectivamente todas las fuerzas terrestres populares. Los poderes establecidos nos han puesto en la situación de un combate a la vez atómico y cósmico, galáctico. Muchos artistas han tomado conciencia de esta situación desde hace mucho tiempo, e incluso antes de que se hubiera instaurado (por ejemplo Nietzsche). Y podían tomar conciencia porque el mismo vector atravesaba su propio dominio: una molecularización, una atomización del material unida a una cosmización de las fuerzas incluidas en ese material. Como consecuencia, el problema consistía en saber si las “poblaciones” atómicas o moleculares de cualquier naturaleza (mass-media, medios de control, ordenadores, armas supraterrrestres) iban a continuar bombardeando el pueblo existente, bien para someterlo, bien para controlarlo, bien para aniquilarlo, —o bien si otras poblaciones moleculares eran posibles, podían deslizarse entre las primeras-y suscitar un pueblo futuro⁵⁰.

Ahora bien, se podría señalar que la imagen del pueblo que falta marca el pasaje entre las dos imágenes que Deleuze ha establecido como principales en sus estudios sobre cine o aquello que Rancière llamaría las dos edades del cine: la imagen movimiento y la imagen tiempo. Si en la primera, la relación de lo político con el cine pasaba por instalar cierta narración en la cual el pueblo es el protagonista, pero también se intentaba acceder a él a través de la asociación de imágenes. En otras palabras, se hacía un film con el pueblo como telón de fondo, sobre todo en la escuela

49 Deleuze, *IT*, op.cit., p. 282.

50 Deleuze, “Del ritornelo”, op.cit., p. 348-349.

rusa, donde se manifestará que el cine, en sus comienzos, es el paralelo de la revolución. En Pudovkin, por ejemplo, siempre existe “una toma de consciencia que hace que el pueblo tenga ya una existencia virtual en trance de actualización”⁵¹. El cine ruso al igual que el primer cine americano, sería altamente narrativo y dialéctico, porque en el cine americano siempre se trató de pensar al pueblo como aquel que consume todos los pueblos pasados de la historia, en un cosmopolitismo fraternal, como aquella imagen de Babilonia en *Intolerancia* de Griffith por ejemplo. En el cine clásico, en definitiva, “el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto”⁵². El cine entonces puede ser un arte de masas, pues a ellas las convierte en un auténtico sujeto. Para Deleuze, a contrapelo de las teorías del cine, que lo vieron como el paralelo de la revolución de las máquinas, donde la revolución comunista era su mayor avatar, advierte que estas primeras teorías hacen crisis, con lo que decíamos un poco más arriba, lo que alguien como Syberberg testificaba, aquellos factores que consumaron esa primera creencia:

La aparición del hitlerismo que proponía como objeto del cine no ya las masas en condición de sujeto sino las masas sojuzgadas; el estalinismo que sustituía el unanimismo de los pueblos por la unidad tiránica de un partido; la descomposición del pueblo americano, que ya no podía considerarse crisol de pueblos pasados ni germen de un pueblo venidero (fue ante todo el neowestern el que manifestó esta descomposición). En síntesis, si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía...⁵³

Un cierto cine moderno pensó una política del cine, que pasaba por constatar que el pueblo no existe o que todavía falta. El pueblo, como decíamos, es un asunto minoritario, o en palabras de lo que Deleuze-Guattari llamaron lo menor, pensando en Kafka, en el sentido de que “las literaturas menores «en las naciones pequeñas», debían suplantar a una «conciencia nacional»⁵⁴. Esta sentencia se hace mucho más válida para el cine, pues éste se da en condiciones siempre colectivas, pero también, en lo que para Deleuze es “el cine del tercer mundo”, donde se tematizaría más profundamente la imagen del pueblo falta. Pues ahí se está “ante un pueblo doblemente colonizado, desde el punto de vista de la cultura: colonizado por las historias venidas de otras partes, pero también por sus propios mitos convertidos en entidades impersonales al servicio del colonizador.”⁵⁵ El autor no es un etnólogo, tampoco un contador de historias o ficciones, pues esto sólo sería un tipo de arte privado y psicológico. Ya que el elemento privado siempre es posible de transformarse en una toma de consciencia, en ir del cuarto privado a la masa. Deleuze por esto sostiene que

el cine clásico no cesó de mantener esta frontera que marcaba la correlación entre lo político y lo privado y que permitía, por

51 Deleuze, *IT*, op.cit., p.281.

52 *Ibíd.*, p. 282.

53 *Ibíd.*

54 *Ibíd.*

55 *Ibíd.*, p. 289.

mediación de la toma de conciencia, pasar de una fuerza social a otra, de una posición política a otra: La madre de Pudovkin descubre el verdadero objeto del combate de su hijo y toma su relevo.⁵⁶

Entonces si el pueblo falta, “si ya no hay conciencia, evolución, revolución.... no habrá conquista del poder por un proletariado o por un pueblo unido o unificado.”⁵⁷ Es que el cine clásico - pero podríamos agregar que también la vanguardia cinematográfica - concibió al cine como un proyectil que iba directo a transformar las percepciones para la toma de consciencia social, es decir, el *shock* pasaba del afecto a la percepción y luego a la figuración. Para Deleuze, el fin de “las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara”⁵⁸. A partir de estas sentencias se podría comprender la fórmula que elabora Deleuze en “Del ritornelo”, aquella que de lo molecularizado germinarán los pueblos venideros. En otro lugar de *Mil Mesetas* lo “molecularizado” tendrá relación con un individuo molecular de “masa”⁵⁹, es decir, con un momento político-histórico en el cual el pueblo es atomizado, en el exterminio de cualquier tipo de esperanza en cierto pueblo que buscaría la emancipación. Es en este sentido que también Deleuze argüirá que la gubernamentalidad tendrá que ver con lo molecular, en un gesto muy cercano al foucaultiano, pero que será el lugar donde “nuestras artes también encuentran ahí su quehacer, se juegan lo mismo, el pueblo y la tierra, con medios incomparables, desgraciadamente, y, sin embargo, competitivos.”⁶⁰ Pues como advertíamos, es en la materia molecularizada donde se tratará de capturar fuerzas no audibles ni visibles, las fuerzas cósmicas que desterritorializan y de las cuales germinará un pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos 1. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

56 *Ibíd.*, p. 284

57 *Ibíd.*, p. 286

58 *Ibíd.*

59 Deleuze-Guattari, “Micropolítica y segmentaridad” en *op.cit.*, p. 220.

60 Deleuze-Guattari, “Del Ritornelo”, en *op.cit.*, p. 348.

- Deleuze, Gilles (1962). *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF.
- _____ (1964). *Proust et les signes*, Paris, PUF.
- _____ (1968). *Différence et Répétition*, Paris, PUF.
- _____ (1983). *Cinema 1. L'image-mouvement*, Paris, Editions de minuit.
- _____ (1985). *Cinema 2. L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit.
- _____ (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Editions de Minuit.
- _____ (2002). "L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant" en *L'île déserte et autres textes (Textes et entretiens 1953-1974)*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Les éditions de minuit.
- _____ (2008). *Pintura. El concepto de Diagrama*, Buenos Aires, Cactus.
- _____ (2013). *El saber. Curso sobre Foucault 1*, Buenos Aires, Editorial Cactus.
- _____ (2013). *Pourparlers. 1972-1990*, édition électronique, Paris, Editions de Minuit.

Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (2012). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2002). "Del ritornelo" en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

Duhamel, Georges (1930). *Scenes de la vie future*, 2a. ed., París, Mercure de France.

Eisenstein, Sergei (1986). *La forma del cine*, México, Siglo XXI.

Heidegger, Martin (1996). *Kant y el problema de la metafísica*, México, FCE.

_____ (2005). *Qué significa pensar*, traducción de Raúl Gabás, Madrid, Trotta.

Kant, Immanuel (1997). *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus

Klee, Paul (2007). *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus.

Patton, Paul (2012). *Deleuze y lo político*, Buenos Aires, Prometeo.

Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós.

Sauvagnargues, Anne (2009). *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, PUF.

Zourabichvili, François (2002). "Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)" en E. Alliez, *Deleuze. Una vida filosófica*, Medellín, Revista Euphorion.

_____ (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Buenos Aires, Amorrortu.