

Deleuze y las ideas en cine: cuerpo, cerebro, pensamiento

✎ Escribe **EDUARDO RUSSO**

(Argentina). Doctor en Psicología Social. Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Profesor de Teoría del Lenguaje Audiovisual y Análisis y Crítica I - II, FBA, UNLP. Autor de *Hacer Cine* (2008), *Interrogaciones sobre Hitchcock* (2001) y *Diccionario de Cine* (1998).

Aunque publicados en los 80, los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze comportan una interrogación que es de algún modo *inicial* en el campo de la teoría cinematográfica. Más allá de las lecturas tendientes a disciplinar su pensamiento, a encuadrarlo dentro de marcos a los que desborda y cuestiona desde la filosofía (como intento clasificatorio, como historia del cine, como teoría sistemática y unificada, incluso como curiosa forma de semiótica) Deleuze resiste ampliando preguntas, renuente a ofrecer rápidas respuestas.

Desde algunos desarrollos formulados en *La imagen-tiempo*, propondremos retomar y expandir algunas articulaciones que el filósofo esbozó a partir de su análisis del cine moderno, en el despliegue de sus dos orientaciones básicas: uno, cine del cuerpo, el otro, del cerebro. La cuestión de un cine del cuerpo ha sido minuciosamente expuesta por Deleuze en su propia obra, y acaso eso haya dado lugar a su insistente continuación a lo largo de diversas relecturas contemporáneas de sus ideas.

Comparativamente, ha permanecido menos desarrollada su complementaria, la orientación de un cine del cerebro, cuya trayectoria revisaremos desde las figuras pioneras de Sergei Eisenstein y Antonin Artaud, trazando algunos

puntos cruciales de su recorrido, hasta llegar a uno de sus exponentes fundamentales en el cine contemporáneo como es el caso de Chris Marker, que el filósofo no abordó en sus escritos, pero que brinda elementos clave para entender lo que está en juego en la articulación entre cine y pensamiento. Precisaremos, por último, algunas dimensiones ético-políticas de su propuesta de pensar las ideas en cine, que atañen a todo un programa de acción, una convocatoria al diálogo continuo entre las prácticas cinematográfica y filosófica.

Del doble estatuto de los *Estudios sobre cine*

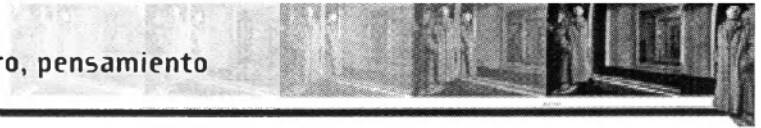
Los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze poseen una doble condición que destacaron, en tiempos de la aparición de *La imagen-movimiento*, Pascal Bonitzer y Jean Narboni: la de ser a la vez grandes libros filosóficos y grandes libros de cine. Y en esa condición doble radica su singularidad. Para quienes, como es nuestro caso, pueden definir su actividad como un intento vital –y vitalicio– de entender al cine, la aparición de los trabajos de Deleuze comportó una conmoción: la de estar ante un filósofo que se entendía con el cine, que no lo tomaba como una cantera de casos ilustrativos de problemas filosóficos o de síntomas de alguna enfermedad de nuestro tiempo a iluminar por medio de una operación de esclarecimiento desde un aparato intelectual tan autorizado y consistente como externo. La singularidad de los *Estudios sobre cine* también concernía a su trato íntimo con un cine que, Deleuze no lo ocultaba, le permitía hacer uso de una distancia que era a la vez amo-

rosa tanto como intelectual. Hemos aquí, entonces, ante un cinefilósofo. Alguien que por la filia lograba reunir los espacios del cine y del pensamiento.

Renunciaremos aquí a dar cuenta de la dimensión monumental de la empresa deleuzeana desplegada en *La imagen-movimiento* y en *La imagen-tiempo* por dos razones. En primer término, porque intentar trazar una cartografía general de su propuesta obligaría a la estrategia del resumen y a la tentación de sistematizar un pensamiento en acción, que reniega de su cristalización y esquematización. Estos dos volúmenes no consisten en una historia del cine, como oportunamente lo subrayó Jacques Rancière ni, menos aún, son una semiótica general del cine; leerlos así sería traicionar a Deleuze.

Por otra parte, la claridad expositiva, la precisión del concepto hace que Deleuze pertenezca a la escasa estirpe de autores contemporáneos que hace difícil, si no irrisorio, el intento de explicar lo que han dicho o escrito. Toda vez que pudo lo demostró: nadie mejor que Deleuze para comentar a Deleuze o eventualmente, para sintetizarlo. Optamos, descartando esas alternativas, por invitar a la lectura o relectura, según cada caso, de estos textos inagotables. «Lo que intenté hacer –comentó Deleuze a Bonitzer y a Narboni– es un ensayo de lógica, una lógica del cine».¹ Pero más que un tratado de lógica es una verdadera máquina de pensamiento lo que se pone en acción ni bien el lector se asoma a cualquiera de los pasajes a los que se vea convocado. Ingresar fragmentariamente, por cuestiones, por films, por directores..., no es un mal programa de lectura; Deleuze siempre tendrá

¹ Gilles Deleuze, *Conversaciones*, 2002, p. 58.



algo valioso e inesperado para aportar al intento de pensar el cine mediante intervenciones precisas, de rigor minucioso y sobre puntos concretos. Tratando de proseguir en esa política, para nuestra exposición escogimos un punto desplegado en ciertos pasajes de *La imagen-tiempo* que, como veremos más adelante, han insistido en su propio autor más allá de la escritura de este libro, permitiéndole exponer ciertas formulaciones que nos parecen de carácter definitivo, en su forma particular de habitar un modo de vitalismo, en sus implicaciones políticas y en su apuesta por una afirmación que atañe, de una misma vez, a cine y filosofía, a pensamiento y acción.

Un itinerario para el cine del cerebro

Frente a la relativa unidad del cine clásico, estudiada en *La imagen-movimiento*, la irrupción del cine moderno, luego de la Segunda Guerra Mundial y emblemática para Deleuze por el neorrealismo, está puesta en escena bajo el signo de la crisis. Crisis que es de la representación, pero también de la relación entre el sujeto, el mundo y el cine. Repasemos cómo la presenta Deleuze en *La imagen-tiempo*:

Es innegable que el cine tuvo desde sus comienzos una relación particular con la creencia. Existe una catolicidad del cine (...) No hay en el catolicismo una gran puesta en escena y no hay en el cine un culto que toma el relevo de las catedrales, como decía Elie Faure? El cine entero parece responder a la fórmula de Nietzsche: «qué nos hace aún piado-

sos». O mejor dicho, desde un principio el cristianismo y la revolución, la fe cristiana y la fe revolucionaria, fueron los dos polos que atrajeron al arte de las masas. Es que la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Desde ese momento se desarrollaba, bien sea en el sentido de una transformación del mundo por el hombre, bien sea en el descubrimiento de un mundo interior y superior que el hombre mismo era (...) El hecho moderno es que ya no creemos en ese mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine; es el mundo el que se nos aparece como un mal film (...) lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo.²

La nitidez de la intelección deleuzeana justifica con creces la extensión de esta cita. El cine moderno es un cine de la ruptura. Y poco más adelante, prosigue con igual rigor en un pasaje que parece contener un programa ético y político para el cine, sobre el que volveremos en la conclusión de nuestra intervención:

El hombre (en el cine moderno) está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo

² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, 1986, pp. 228-229.

que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo).³

Las dos figuras básicas que detecta Deleuze como propias de este cine moderno, figuras de la escisión, son denominadas como cine del cuerpo y cine del cerebro. En el primero, las energías son desatadas por cuerpos en crisis, paralizados o sometidos a una acción maniaca: Cassavetes, Godard, Eustache, Bene, Garrel... Esta línea, como lo ha señalado certeramente Raymond Bellour, ha impactado fuertemente en la crítica y teoría cinematográfica contemporáneas, por lo que la juzgamos un terreno suficientemente recorrido, y en el cual no abundaremos aquí. Si nos extendemos en la segunda figura, introducida por Deleuze como igualmente relevante, aunque proseguida por mucho más escasos continuadores: la revisión de algunos hitos en la evolución de este cine del cerebro y la particular conexión propuesta entre cine y pensamiento será el objetivo del siguiente recorrido.

a. Primera estación: Sergei Eisenstein

Formulemos una primera comprobación, algo elemental pero que puede brindar algunas claves. Los *Estudios sobre cine* poseen en su segundo volumen un muy útil «Índice de autores». Entre otras cosas, esto ayuda a comprobar cuáles son aquellos que han tenido mayor insistencia en sus escritos. El más referido a lo largo de los dos volúmenes es Eisenstein.

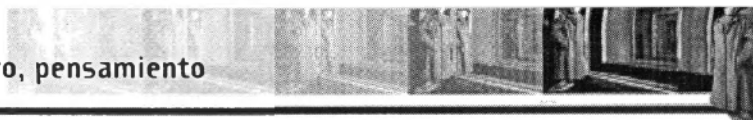
No intentaremos aquí exponer de qué modo Deleuze recurre a Eisenstein para examinar las primeras crisis en *La imagen-movimiento*, sino que desplegaremos algunos puntos que lo hacen el primer promotor de lo que luego denominaría como un cine del cerebro. Aquí deberemos incursionar brevemente en la genealogía de sus teorías del cine. Entre las múltiples referencias con las que Eisenstein desarrolló su pensamiento cinematográfico, estuvo la de un psicólogo que dejaría marcas no sólo en su obra sino en el núcleo del formalismo ruso al que el cineasta estaba íntimamente ligado: Lev Vigotsky.

Los trabajos de Vigotsky, escritos entre finales de los 20 y comienzos de la década siguiente, estaban en abierta polémica con las teorías tempranas de Jean Piaget. Serían recogidos en el volumen *Pensamiento y lenguaje*, cuya primera edición es de 1934, cuando tempranamente muere su autor. Para ese entonces sus artículos circulaban ampliamente desde la década anterior. Vigotsky intentaba estudiar lo que denominó endofasia, o «lenguaje interiorizado», a medio camino entre el pensamiento y la articulación verbal. Para él, éste tenía «una formación específica, con sus propias leyes y relaciones complejas con otras formas de la actividad lingüística». ⁴ A los formalistas les permitió proponer el zaum, el lenguaje transmental que actuaba en un más acá de la palabra, fundado en el interjuego de la imagen poética y la misma materia prima del lenguaje, los sonidos. A Eisenstein, las ideas de Vigotsky le sirvieron para concebir al cine como una máquina de pensar en imágenes.

A fines de los 20, el cineasta empezó a esbozar la idea de que había dos tipos de pensa-

³ *Ibidem*.

⁴ Lev Vigotski, *Pensamiento y Habla*, 2007.



miento. Uno temático-lógico –formulado verbalmente– y otro que llamó «imago-sensual», basado en el poder de las imágenes. En su ensayo titulado «Perspectivas», escribió: «(...) el movimiento de avance de nuestra época en el arte debe derribar la muralla china que se levanta entre la antítesis primaria de 'lenguaje de la lógica' y 'lenguaje de las imágenes'». ⁵ Para sentar sus bases posibles, Eisenstein acudió a la pintura japonesa, al teatro kabuki, para erigirlos – mediante una particular operación de lectura – en acabadas evidencias de esa ruptura de barreras entre palabras e imágenes, por medio de la operación que para entonces llamaba «montaje intelectual».

Eisenstein intentó, en una búsqueda de la intrincación creciente entre la imagen y el pensamiento, elaborar un discurso en el que la narración cediera paso a una estructura lógica que pensara mediante la articulación de imágenes estilizadas, que evocaban la condición escritural de los ideogramas. Ya en su primer film, *La huelga*, el relato de acontecimientos corre en desventaja ante la estructura argumentativa: es más el análisis de un proceso de huelga desde su preparación, estallido, sostenimiento y represión creciente hasta la masacre final, que una historia. Ya hacia 1927, en *Octubre*, las conexiones narrativas de las imágenes se reemplazaban por relaciones lógicas. En otros términos: el argumento cedía ante un proceso argumentativo, propuesto en marcha para el trabajo cognitivo del espectador. En los tramos de *Octubre*, donde Eisenstein examina la situación de doble poder abierta por el gobierno de Kerenski, disuelve la diégesis dejando al desnudo las operaciones reflexivas puestas en juego. Con este intento de

razonar en imagen, Eisenstein proponía un ensanchamiento del plano de la conciencia del espectador, buscando una nueva posición y trabajo para este sujeto.

Cabe recordar, aunque nos extendamos en este punto algo más de lo requerido, que entre 1927 y 1929 Eisenstein concibió sus proyectos más audaces, finalmente irrealizados: *La casa de cristal* y *El capital*.

Sólo se conservan las notas preparatorias de ambos, que dejan traslucir un estado avanzado de ideación y que coinciden en proponer estructuras desprendidas de toda linealidad, y hasta de anécdota narrativa, procurando el trabajo en conjunto de fruición estética y pensamiento, emoción y lógica. Esta verdadera utopía cinematográfica germinaba sincrónicamente con el comienzo de la represión al cine de Eisenstein, entre otros, y a la práctica teórico-creativa de los formalistas. Ambos se dirigían a una sistematización radical, por medio de una radicalización sistemática. El poder anuló estas formas de experimentación, llevando adelante una política artística de Estado, el realismo socialista, que asfixió definitivamente esta empresa que permanece todavía como una promesa de un cine por venir. Deleuze recurre en *La imagen-movimiento* reiteradas veces a SME, que es trabajado como un raro –único en su especie– exponente temprano de modernidad. Aunque en *La imagen-movimiento* prefiera trabajarlo a partir de su prematura modernidad, en *La imagen-tiempo* lo considerará también autor, a través de la figura de su «cine intelectual», del modo más temprano de irrupción de un cine del cerebro.

b. Segunda estación: Antonin Artaud

Las referencias a Artaud en el pensamiento

⁵ Citado en Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, 1995, p. 159.

deleuzeano vienen de lejos, y no podían dejar de insistir en *La imagen-tiempo*. Como Eisenstein, Artaud despliega sus ideas sobre cine durante el tiempo en que éste atraviesa la última fase de su periodo mudo y la transición al sonoro. Deleuze sugiere estudiar el caso de Artaud como una experiencia piloto en la empresa de pensar al cine por el cine. Revisa la oposición artaudiana a esos dos escollos mayores que para él eran el cine figurativo comercial y el abstraccionismo experimental. Lo que Artaud buscaba, nos recuerda Deleuze, era un cine provocador de vibraciones neurofisiológicas, cuyas imágenes produjeran un choque que pariera pensamiento. Pero en el cine, de acuerdo con Artaud, se ponía en marcha un «robo de pensamientos» del que era tanto víctima, como causante. Es sabido, Artaud dejó pronto de creer en el cine, tan pronto como llegó a la conclusión de que esa máquina sólo generaba figuraciones, abstracciones o sueños, acusándolo de vejez precoz hacia 1933. Lo que a él le interesaba era su poder revelador, no tanto del pensamiento, sino, en los términos de Deleuze: «la impotencia de pensar en el corazón del pensamiento».⁶

Deleuze diferencia claramente la concepción artaudiana de aquella de Eisenstein, con la que podría confundirse superficialmente. Si en Eisenstein se trataba de operaciones lógicas, de obtener una relación categorial entre las imágenes, en Artaud el asunto será «unir al cine con la realidad íntima del cerebro».⁷ El objetivo último, la potencia reveladora del cine, mediante su posibilidad de desencadenar las imágenes, era hacer evidente. Consistía en enfrentar «el hecho de que no pensamos todavía».

Esa realidad íntima del cerebro en la que Artaud buscaba situar al cine, implicaba, convir-

tiéndolo en el primer teórico de lo que Deleuze consideraría propio del cine moderno, la operación con «situaciones puramente visuales y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la sustancia misma de la mirada».⁸ De allí su célebre propuesta de un cine de la crueldad, aquel que «no cuenta una historia, sino que desarrolla una serie de estados de espíritu que se deducen unos de otros como el pensamiento se deduce del pensamiento».⁹ Extraño caso el de Artaud, el de un cine nacido en y por el pensamiento, que se proyectó en las pantallas imaginarias de sus lectores, sin haber arribado a la concreción en forma de film. En sentido distinto al de la aventura eisensteiniana, permanece aún como experiencia de los extremos, tensada dramáticamente en una intensidad en la que, como él mismo señaló respecto del polémico caso de *La caracola y el clérigo*, «antes de ser un film, [este cine] es un esfuerzo, una idea».¹⁰

c. Tercera estación: Stanley Kubrick

Será necesario un salto de dos décadas para que encontremos, en pleno estallido de los cines de la modernidad, al cine del cerebro que arriba con Stanley Kubrick a su formulación acaso más espectacular, ya que aquí ese órgano se visualiza en sus films como una estructura hasta habitable y pasible de ser cartografiada. El mundo que en sus films aparece cobra la forma de un inmenso, y a menudo monstruoso, cerebro.

Como entidad el mundo es para Kubrick algo manifiesto en términos cognitivos, no desiderativos. No se trata de un cine intelectual, sino del intento de elaborar un modelo, de describir el drama de la vida en el interior de ese cerebro

⁶ Gilles Deleuze, *op.cit.*, 1986, p. 224.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, pp. 226-227.

⁹ *Ibidem*, p. 233.

¹⁰ Antonin Artaud, *El cine*, 1988, p. 11.



imaginario. Sus personajes participan de esa estructura, como neuronas haciendo sinapsis. Y sus films son crónicas de las afecciones posibles en esos mundos-cerebro. Deleuze, haciendo gala de esa forma de hacer ver que es parte de su método didáctico, supo detectar la siguiente matriz general: en un momento inicial, el cerebro kubrickiano funciona con normalidad. Hay un mundo mentalmente regulado, absolutamente planificado: una banda de maleantes planea el atraco perfecto (*Casta de malditos*); ciertos generales planean sobre su tablero una batalla decisiva (*La patrulla infernal*); el género humano se lanza a la conquista y colonización del espacio exterior (*2001, Odisea del espacio*); o una pandilla juvenil desarrolla un metódico programa de promoción del caos y la violencia (*La naranja mecánica*), o un novelista se retira a escribir su novela en el lugar perfecto, el tiempo necesario (*El resplandor*). Pero en un punto aparece en esa maquinaria operante lo que en términos informáticos podemos llamar el *bug*.

La acción virósica del *bug* va produciendo un daño progresivo e irreversible en el sistema. Al inicio son síntomas insignificantes, un malestar, pequeños indicios de algo que no marcha como debiera. Pero el daño progresa hasta que en la última fase adviene la catástrofe, que en Kubrick equivale a una disolución de las conexiones sinápticas, aniquilación o al menos mutilación del sujeto. Deleuze lo ha resaltado: lo que el cine de SK pone en escena es el cerebro. La irrupción del *bug* es el acontecimiento estructural decisivo: hasta llega a partir en dos sus películas, que ofrecen la curiosa forma de parecer compuestas por dos mitades claramente diferenciadas: en ellas algo concluye al promediar su du-

ración, y en su lugar nocivo comienza a proliferar, iniciando un segundo relato, absolutamente diferente al primero. Bajo cierto aspecto, SK tematiza un mundo-cerebro donde no es posible establecer claramente un adentro y un afuera (amplios tramos de *2001...*, de *El resplandor* o de *Ojos bien cerrados*, son objeto de una ubicabilidad imposible: eso que estamos viendo..., ¿sucede en la cabeza de sus personajes o bien ocurre objetivamente ante su percepción?). Más allá de las incertidumbres, en ese mundo-cerebro lo inexorable es la estructura de sus tres grandes movimientos:

1. Descripción de la operación regular del cerebro.
2. Introducción del *bug*, desorden en el sistema.
3. Progresión hacia la catástrofe general.

En cierto sentido, Kubrick pone en escena la misma disolución del film por medio de la evolución del film mismo. Como marcando los alcances y límites de su relación con un cerebro en dominio de su potencia o enfrentado a una trágica disolución.

d. Cuarta estación: Alain Resnais

Desde el comienzo de su filmografía, Resnais se halla obsesionado por las maquinarias del cine relativas a la memoria, por la emulación que el plano y el montaje mantienen con la conciencia y las relaciones lógicas. Desde su interrogación demoledora sobre la memoria (esa membrana entre el afuera y el adentro, como propone Deleuze) en *Noche y Niebla*, pasando por las experimentaciones de *Hiroshima Mon Amour* (aunque allí algo atenuada por el componente novelesco propuesto por Marguerite Duras) y ese ejercicio en los límites mismos de los laberintos

del relato y la composición-descomposición en el plano que es *El año pasado en Marienbad*, Resnais nunca disimuló su proyecto, orientado a un más allá de la representación, dado que, como demostró René Predal y el mismo Deleuze se encarga de recordar, los dos acontecimientos que confrontaron a la humanidad del siglo XX con lo irrepresentable, esto es Auschwitz e Hiroshima, son los horizontes últimos de sus films.

Frente a semejante confrontación, el proyecto de Resnais será el de trazar un cine que emule la operación del cerebro. En tiempos de los *Escritos sobre cine*, para Deleuze es Resnais el ejemplo culminante de un cine del cerebro. *Mi tío de América* puede ser entendido, incluso, como uno de los casos más curiosos de transposición cinematográfica: Resnais adapta allí las polémicas teorías científicas de Henri Laborit sobre los mecanismos cerebrales de la agresión humana. El programa de Resnais, se encuadre o aparte en mayor medida de la narración convencional, implica una experimentación continua con la cabeza del espectador. Las hipótesis se multiplican ante cada acontecimiento, y el relato propone vínculos inestables, constantemente fluctuantes entre escenas y personajes, aunque ya hace tiempo no trabaje en la estupefacción del espectador como en sus ficciones iniciales, o la estasis reflexiva de sus films de los años 60. En las últimas décadas, sofisticados dispositivos de narración le permiten jugar con un espectador gozante y a la vez conciente de las maquinarias del relato, reexaminadas y dispuestas en cada ejercicio como para un experimento de (un cada vez cordial y últimamente, también musical) laboratorio. De todas formas,

Resnais no ha abandonado su programa que lo amerita tal vez como el más autoconciente de los cineastas del cerebro:

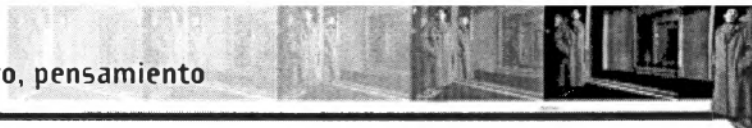
(...) mis películas son un intento, aún muy tosco y primitivo, de acercamiento a la complejidad del pensamiento, de su mecanismo... Todos tenemos dentro imágenes, cosas que nos determinan y que no son una sucesión lógica de actos perfectamente encadenados.¹¹

Es evidente que Resnais ofrece sobradas razones para convertirse en el principal promotor de la figura del cine del cerebro en el cine moderno, como lo había sido Eisenstein en el clásico. Las diferencias entre ambos no atañen tanto a una posible evolución del cine, como a los cambios que entre los tiempos de uno y otro se produjeron en los modelos con que pensamos el funcionamiento del cerebro. Pero esto es lo que permite a Deleuze afirmar de Resnais que:

(...) él inventa un cine de filosofía, un cine del pensamiento, completamente nuevo en la historia del cine, completamente vivo en la historia de la filosofía, contrayendo junto con sus colaboradores irremplazables un raro matrimonio entre la filosofía y el cine. Que el pensamiento tenga algo que ver con Auschwitz, con Hiroshima, es lo que demostraron los grandes filósofos y los grandes escritores después de la guerra, pero también los grandes autores del cine, desde Welles a Resnais. Esta vez, con la mayor seriedad.¹²

¹¹ Citado por Gilles Deleuze en *op.cit.*, 1986, p. 273.

¹² Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1986, p. 276.



e. La estación elusiva: Chris Marker

En *La imagen-tiempo*, Deleuze prosigue su desarrollo sobre un cine del cerebro indicando algunos continuadores de entonces en esa línea que acaso ya advertía como minoritaria en el cine moderno. Benoit Jacquot, André Techiné..., incuestionablemente encuadrados en esta perspectiva, aunque también con signos de cierta atenuación en su audacia respecto de los anteriores. Sin embargo, no hemos podido establecer, hasta hoy, las razones para que Deleuze no contase en este linaje a cierto cercano colaborador de Resnais en el inicio de su carrera, y tal vez el más sugestivo cultor de un cine del cerebro cuya producción insiste desde hace medio siglo en el cine, y en las últimas décadas se ha multiplicado en soportes electrónicos y digitales, dando signos de una insólita vitalidad: nos referimos a Chris Marker. Misteriosamente, Marker no es mencionado ni una sola vez en los *Estudios sobre cine*. Pero sólo enfrentarnos a un par de films ineludibles como *La jetée* o *Sans Soleil* obliga a postular a este tenaz cultor de la invisibilidad que es Marker entre los sobresalientes representantes de un cine del cerebro. Investigador incansable de lo que él mismo ha denominado como «las zonas de sombra en la memoria», Marker, en una fase temprana de su producción, cultivó una curiosa forma de articulación que fue detectada por ese otro filósofo que oficiaba como crítico de cine, de nombre André Bazin. Este escribía hacia 1957, en ocasión de *Carta de Siberia*:

Chris Marker aporta en sus films una concepción completamente nueva del montaje, que

yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice (...) mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora, y es desde ella desde donde la mente debe saltar hacia la imagen. El montaje se hace del oído al ojo.¹³

Este arreglo entre palabra e imagen también se extiende en Marker –más aún que en Resnais– en una estrecha vinculación entre poesía y pensamiento. Lo dicho se articula con lo visto y produce una iluminación que comparte los atributos del efecto poético y de la toma de conciencia. Este principio de montaje también abarca a las obras que Marker considera siempre a revisar y eventualmente, transformar. En la última década, la memoria, ese *leit motiv* que vertebraba su obra entera, ha buscado nuevos caminos. Las instalaciones *Zapping Zone* y *Silent Movie* son continuadas por el CD Rom *Immemory* y el proyecto nómada e interactivo *Roseware*, que utilizando terminales de Internet ha recorrido el mundo y cobrado forma en red, continuamente renovado por las formas cambiantes de la memoria colectiva.

En formato algo más tradicional –para la TV británica– Marker realizó *The Last Bolshevik/ Le tombeau d'Alexandre*, videoensayo sobre su amigo y mentor Alexander Medvedkin, reflexionando de paso sobre la experiencia de habitar el siglo XX, abarcando así de una punta a otra el experimento

¹³ Bazin, André, «Lettre de Sibérie», en AA.VV, *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*, 2000, p. 36.

soviético. Y en la más reciente *Level 5*, los videojuegos le ayudan a recordar recuerdos personales y traumas colectivos con relación a uno de los episodios más sangrientos y olvidados de la Segunda Guerra, la batalla de Okinawa. Pero acaso el dato más significativo lo aporte la monumental *Le fond de l'air est rouge*, donde efectuó, a fines de los años 70, un balance de las utopías revolucionarias y el desencanto posterior. En 1998 remontó por completo el trabajo y lo acompañó con otro texto, que brinda un nuevo sentido a las viejas imágenes, especialmente las del tramo final, acorde con su pensamiento actual sobre los mismos sucesos, ahora observado a tres décadas de distancia.

La operación de Marker, por ejemplo su particular forma de separar la imagen de una cadena temporal (que parece evocar aquellas imágenes desencadenadas que Artaud reclamaba) y ligarla a una palabra que la hace ver diferente, se encuadra cabalmente en eso que Deleuze llamó tener ideas en cine.

Conclusión: desde el cine del pensamiento a las formas de la resistencia

Eisenstein, Artaud, Kubrick, Resnais, Marker..., mundos y sujetos diversos, aunque algo fundamental los conecta, aparte del cine. Y eso que los liga es la difícil situación en la que permanecieron en el contexto de un cine convencional. Todos han sido o son, nitidamente, resistentes. Incluso formidables anomalías. En estas últimas consideraciones nos es imposible distraernos de algunos vectores cruciales en el último Deleuze, que nos parecen de excepcio-

nal significación para el tema que nos ocupa. Se trata de la estrecha articulación de los pasajes finales del capítulo 8 de *La imagen-tiempo* –«Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento»– con una conocida conferencia que pronunció en la FEMIS ante sus estudiantes de cine, el 17 de mayo de 1987. Doblemente titulada como «¿Qué es el acto de creación?» o «¿Qué es tener una idea en cine?», esta intervención lo encuentra retomando y desplegando los desarrollos de aquel capítulo 8 en sus últimos pasajes. Señalamos que a sus modos diversos, cada uno de los cineastas aquí revisados son autores de un cine de resistencia. Pero en la última sección del capítulo 8, Deleuze agrega de pronto, sin el menor aviso previo, a otro cineasta de extrema dificultad de visión, tanto por la exigencia y el desafío que impone a sus espectadores, como por la ejemplar inaccesibilidad de sus films dentro de los circuitos usuales de exhibición: Jean-Marie Straub. Sin ligarlo específicamente con el cine del cerebro, el deslizamiento y la conexión se han hecho casi inadvertidos, y en *La imagen-tiempo*, al finalizar su extensa consideración sobre Resnais, el filósofo inmediatamente conecta a éste con Straub a partir de la dimensión eminentemente política del cine de ambos. Es que el pensamiento del que aquí Deleuze se ocupa posee un sentido político crucial, donde ese acto de resistencia se dirige a dos puntas por igual. Una se orienta hacia las formas de opresión audiovisual, la otra resiste a la muerte.

Señala Deleuze en la conferencia:

Malraux desarrolla un buen concepto filosófico, dice una cosa muy simple sobre el



arte, dice que es la única cosa que resiste a la muerte (...). Podríamos decir, desde el punto de vista que nos ocupa, que el arte es lo que resiste y no es la única cosa que resiste, pero resiste. De ahí esa relación tan estrecha entre el acto de resistencia y el arte, la obra de arte. Todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque de alguna manera lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia, y sin embargo, de alguna manera, lo es.¹⁴

Y para no despedirse en la generalidad que juzgaba ajena al plano de las ideas, evoca a Straub con una figura repetida de su cine, algo que se erige como una verdadera *idea en cine*, de esas que no pueden ser formuladas en ningún otro ámbito que en el cinematográfico: la palabra se eleva en el aire, mientras los cuerpos se hunden bajo la tierra. Esa idea en cine, remarca, es un acto de resistencia. Y ese acto de resistencia es una forma de acción política. Prosigue Deleuze:

Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma del arte, sea bajo la forma de la lucha de los hombres. ¿Y qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha, y para mí la más misteriosa.¹⁵

Ya en *La imagen-tiempo* Deleuze se había playado sobre una inesperada conexión entre la resistencia obstinada de Straub y cierta enigmática frase de Paul Klee: «Usted sabe: el pueblo falta», que le sirve para extenderse en el cine político de lo que entonces se acostumbraba lla-

mar Tercer Mundo. Algo que nos toca de cerca, aunque ahora estemos, desde los centros del poder audiovisual, usualmente designados bajo el rubro más pluralista y desagregado de «cines periféricos». En *La imagen-tiempo*, la última sección del capítulo 8 involucra una exhortación que Deleuze reitera en el cierre de su conferencia en FEMIS. En la primera, enunciaba: «Si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... 'el pueblo falta'». ¹⁶ En la conferencia lo amplía: «no hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía».

Volvamos, para terminar, a esa imagen de Straub que no podemos ver, pero en cuya insistencia Deleuze repara a lo largo de su escrito y su conferencia, articulando cine y pensamiento. El cuerpo se hunde, mientras la palabra se eleva..., el cuerpo se hunde, mientras la palabra se eleva. Hoy hace más de diez años de su desaparición física, pero la palabra (deleuzeana, straubianamente) se sigue elevando. Sigue, mientras tanto, en la obra de creación y en la lucha de los hombres, la promesa de ese pueblo que estas ideas en cine, obstinadas, resistentes, no cesan de reclamar. ✦

Referencias bibliográficas

- AA.VV.: *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000.
AA.VV.: *Le mouvement des concepts*, Lille, Revue Murmure, Hors-série, 2008.
ARTAUD, Antonin: *El cine*, Madrid, Alianza, 1995.
AUMONT, Jacques: *Montage Eisenstein*, Londres, BFI Books, 1995.
DELEUZE, Gilles y Parnet, Claire: *Diálogos*, Valencia, Pretextos, 1980.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Dos regimenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 2007, p. 288.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 289.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986.

DELEUZE, Gilles: *Conversaciones*. Madrid, Editora Nacional, Biblioteca de Filosofía, 2002.

DELEUZE, Gilles: *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*, Valencia, Pre-textos, 2005.

DELEUZE, Gilles: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-textos, 2007.

FLAXMAN, Gregory: *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, Univ. Of Minnesota Press, 2000.

KLEE, Paul: *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

SEGUIN, Louis : *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.

VIGOTSKI, Lev: *Pensamiento y Habla*, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2007.