



Revista de Filosofía, N° 42, 2002-3, pp. 7-37  
ISSN 0798-1171

## Gilles Deleuze y el pensamiento del cinematógrafo

### Gilles Deleuze and the Thought of Cinema

*Antonio Tudela Sancho*  
*Universidad de Murcia*  
*Murcia - España*

#### Resumen

Resulta incuestionable la importancia que el filósofo francés contemporáneo Gilles Deleuze otorga al cinematógrafo. Conforme a su teoría del conocimiento, sí la filosofía “piensa” mediante conceptos, el cine “piensa” mediante imágenes: se trata de un medio de creación artística a la vez que de reflexión (distinta de otras formas de «escritura») acerca de los problemas de la condición humana. De hecho, afirmamos que el propio pensamiento de Deleuze guarda mucho en común con las técnicas cinematográficas, al igual que sucedería en la literatura del siglo XX, por ejemplo en James Joyce (en lengua anglosajona) y Jorge Luis Borges (en lengua castellana).

**Palabras clave:** Deleuze, imagen, espectro, identidad, metáfora.

#### Abstract

There is no doubt as to the importance that cinematography has for the French philosopher Gilles Deleuze. According to Deleuze's theory of knowledge, just as philosophy “reasons” through concepts, cinema “reasons” by means of images. Cinema is a means of artistic creation and at the same time reflects in a way distinct from writing on the problems of the human conditions. In fact, this essay argues that Deleuze's own thought had much in common with cinematographic techniques, a relation which occurred in the twentieth century literature of James Joyce (in the English language) and Jorge Luis Borges (in the Spanish language).

**Key words:** Deleuze, image, spectre, identity, metaphor.

## 1. Introducción

En una primera aproximación a la obra globalmente considerada de Gilles Deleuze fascina a la par que sorprende la relación entablada por el filósofo con el cinematógrafo, tanto por la enorme presencia que éste ocupa en aquélla como por la no menos importante ausencia o vacío, los espacios en blanco que uno encuentra donde cupiera esperar lo contrario.

Por un lado, resultan evidentes los lugares que la reflexión acerca del cine llena: los dos amplios y fundamentales volúmenes (*Cinéma*) que hacia la primera mitad de la década de los ochenta Deleuze dedica al estudio específico del arte filmico, bajo los títulos sucesivos de *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), así como los artículos luego recogidos en el apartado sobre «Cine» de *Conversaciones* (1990) pero en principio publicados en la prensa especializada francesa, especialmente en *Cahiers du cinéma*, por aquellos años, con la excepción de la entrevista sobre el trabajo televisivo de Godard, que se remontaría a mediados de los setenta. Con mayor dispersión, los motivos cinematográficos se hallan explícitamente en muchas páginas coescritas con Félix Guattari, sobre todo en *Mil Mesetas*, texto de 1980 cuyas referencias a cineastas de la talla de Eisenstein, Griffith, Godard o Hitchcock anticipan los ensayos sobre cine<sup>1</sup>. Y en fin, la influencia de y los guiños y menciones a Godard se hallan un poco por todas partes<sup>2</sup>.

- 1 Cfr. LEUTRAT, Jean-Louis, «L'horloge et la momie / Die Standuhr und die Mumie», en FAHLE, Oliver y ENGELL, Lorenz (Eds.), *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar-Presses de la Sorbonne Nouvelle, Weimar, 1997, pp. 406-434, donde parte de un análisis del cine presente en esta obra conjunta de Deleuze y Guattari.
- 2 Así por ejemplo, Jean-Louis Leurat ha mostrado en unas páginas bellísimas la notable influencia ejercida por el cine de Jean-Luc Godard sobre la monografía que Deleuze dedica al pintor británico Francis Bacon (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981) y, a la inversa, el movimiento ilustrativo que desde la película del Godard de 1990, *Nouvelle Vague*, remitiría hacia atrás en el tiempo a uno de los ya clásicos títulos-clave deleuzianos: *Différence et répétition* (1969). Cfr. LEUTRAT, Jean-Louis, «Deleuze-Godard: la ida y vuelta *andata e ritorno* de los hijos pródigos *dei figli prodighi*», trad. de Juan Gabriel López Guix, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 17: «Gilles Deleuze: Pensar, crear, resistir», Barcelona, otoño 1994, pp. 25-28. Hay otra versión castellana de estas páginas en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis, *Jean-Luc Godard*, a cargo de Manuel Talens, Cátedra, Madrid, 1994, pp.

Sin embargo, no resultan menos sorprendentes los vacíos, las ausencias en esta misma obra de la reflexión sobre el cine, ausencia ligada a los grandes ensayos de finales de los sesenta. Así, no hay cine en *Lógica del sentido* (1969), pese a que pocas tesis podrían prestarse a ello mejor que las que allí se desarrollan sobre la paradoja, junto con las referencias a los muy fílmicos Borges, Artaud o Carroll, por no hablar del estudio acerca del fantasma. Tampoco hay cine, increíblemente, en el gran ensayo que precede al anterior, *Diferencia y repetición* (1968), pese a cuanto sugiere el propio título y a la exhortación que desde el mismo prólogo se hace a la búsqueda de nuevos medios filosóficos de expresión, en la estela de Nietzsche, y que deben hoy ser puestos en relación con artes renovadas como el teatro o el cine<sup>3</sup>. En fin, y por concluir este mínimo repaso cronológicamente invertido, resulta especialmente notable el caso del ensayo de 1966: *El bergsonismo*, donde al estilo de la mayor parte de los trabajos académicos sobre Henri Bergson, no hay ni rastro de ese «mecanismo cinematográfico del pensamiento» del que con posterioridad se hará deudor Deleuze en sus estudios sobre cine<sup>4</sup>.

Se ha reprochado a Deleuze el haber dado carta de nobleza filosófica a un medio, el cinematográfico, que él toma en su conjunto a partir del estudio o la simple mención de unas 350 obras, mínimo segmento de selección imposible para nadie entre las 350.000 obras que el cine ha producido en los cien años que lleva de existencia<sup>5</sup>, así como que sus análisis hayan omitido películas y autores fundamentales en cualquier historia general del cine, circunstancia ineludible de conocimiento, elección y espacio a la que tendríamos que sumar la relativa antigüedad de dichos estudios, que por fuerza no pueden recoger la nada episódica aportación de la industria a lo largo de los últimos quince o veinte años<sup>6</sup> — pensemos tan sólo en cuanto

125-129.

- 3 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 4.
- 4 Acerca de esta reiterada ausencia del cine en la primera etapa de la escritura deleuziana, cfr. FİHMAN, Guy, «Deleuze, Bergson, Zénon d'éléé et le cinéma / Bergson, Deleuze und das Kino», en FAHLE, Oliver y ENGELL, Lorenz (Eds.), *op. cit.*, pp. 66-67 / 77-78.
- 5 Cfr. ENGELL, Lorenz «Regarder la télévision avec Gilles Deleuze / Fernsehen mit Gilles Deleuze », en FAHLE, Oliver y ENGELL, Lorenz (Eds.), *op. cit.*, pp. 480 / 494.
- 6 La lista de insignes ausentes, según la más estricta objetividad tanto como las preferencias particulares de cada cual, no tendría fin. Por ejemplo y sin ningún orden ni concierto: Allen, Pollack, Loach, Van Sant, Mamoulian, Kieslowski, Kiarostami, Imamura,

simplemente supone en lo tocante a la *desmaterialización* del soporte clásico un filme como *La amenaza fantasma* (1999), es decir, la superación de la imagen analógica por la nueva imagen numérica—. Pero sucede que la refutación de todo esto ya la encontramos en el propio Deleuze, para quien sus ensayos sobre cine no son una «Historia del Cine», sino una taxonomía, un intento de clasificar las imágenes y los signos con la invocación al fondo de la historia natural de Linneo o la Lógica de Peirce: Deleuze pretende confeccionar un libro de lógica, una lógica específica del cine, continuación quizá —pero en otro campo y por otros medios— de anteriores libros suyos como *Lógica del sentido* y *Lógica de la sensación* (1981)<sup>7</sup>. En resumen, estamos ante una obra de filosofía, lo que no significa que cine y filosofía ocupen un mismo espacio, ni que Deleuze pretenda una suerte de «filosofía del cine». En realidad, se trataría de delimitar ambos campos, al modo de lo que con Guattari hace en *¿Qué es la filosofía?* (1991), al separar netamente los territorios de la filosofía, el arte y la ciencia<sup>8</sup>, de modo que si la filosofía se ocupa en crear conceptos, el cine crearía imágenes. Ahora bien, delimitar los planos de la creatividad humana no significa clausurarlos en sí, hacerlos herméticos entre sí, sino todo lo contrario: hay relación entre ellos, produciéndose resonancias, contaminaciones e incluso mutuas mutaciones, al igual que existe ya una relación intrínseca en el concepto con la imagen y en la imagen con el concepto. Por esto puede Deleuze afirmar que el cine es un modo del pensamiento distinto de la ciencia o de la filosofía, modo que formaría peculiar parte de la historia del arte, y que los grandes cineastas son pensadores que piensan no con conceptos —dominio exclusivo para Deleuze de la filosofía— sino con imágenes, mediante las cuales han intentado crear, construir una imagen del pensamiento, alentando incluso la idea de producir un arte nuevo y, con él, de un nuevo pensamiento<sup>9</sup>.

Pero lo que Deleuze hace en sus ensayos sobre cine es, sin lugar a dudas, filosofía. O creación de conceptos, tanto da. Conceptos que tendrían por objeto, por tema o meta, el cine. Exactamente la misma tarea que, a fal-

Greenaway, Berlanga, Erice...

- 7 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, pp. 7-8. Cfr. igualmente, DELEUZE, Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Minuit, Paris, 1990, p. 68.
- 8 Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris, 1991, p. 29.
- 9 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Pourparlers...*, *op. cit.*, pp. 91 y 101, y *L'image-mouvement...*, *op. cit.*, p. 8.

ta de filósofos que en cien años hayan considerado digno de atención este nuevo medio artístico, Deleuze reconoce en contados críticos de cine que, a la manera de Bazin, sin una formación filosófica han llegado a convertirse en filósofos, toda vez que se han dedicado a formar conceptos cinematográficos, es decir, conceptos específicos del cine que en cuanto tales, como conceptos, sólo pueden armarse filosóficamente, ser pensados o creados a partir de la filosofía, conceptos que aunque propios del cine no están dados en el cine, y que de ningún modo habrá que confundir con nociones propias de la técnica fílmica, tales como, entre otras, las de *travelling*, amplitud de campo, fundido, secuencia o plano<sup>10</sup>. Deleuze crea entonces conceptos de cine, pero sujetos siempre a todo tipo de cruzamientos, devenires, desplazamientos y ecos que corren o fugan en las dos direcciones, de ida y vuelta, entre el cine y otras artes tratadas por Deleuze, sobre todo la literatura, el teatro y la pintura, así como entre el cine y la filosofía o la ciencia, fuentes al fin diversas del pensamiento que, como tales, forman parte de un mismo plano de inmanencia.

En una breve aproximación al trabajo teórico de Deleuze sobre el cinematógrafo, comenzaríamos cubriendo una apuesta sobre sus fuentes. Apuesta en el sentido de emplazamiento y hasta cierto punto de provocación. Pese a la casi constante remisión del propio Deleuze a Bergson por un lado y a Peirce por otro, herencia sobre la que se ha escrito ya cierto número de comentarios, consideramos que ambas fuentes consisten más en un factor de «inspiración» —con todas las comillas que se quiera—, de excusa o motivo incitador para la escritura, que en una deuda real de Deleuze, siempre a pesar de su firme deseo amortizador de los caudales supuestamente recibidos. No; las tesis y los temas, bajo todos los pretextos, son «deleuzianos». Recordemos a este respecto lo dicho al principio: ni rastro de cine en el ensayo sobre Bergson de 1966. De hecho, resulta evidente que sólo a partir de la obra de Deleuze se ha reparado sobre las reflexiones cinematográficas de H. Bergson —al fin, de balance negativo— con la atención que requiere lo que escapa a la mera anécdota<sup>11</sup>. De situar un antecedente

10 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Pourparlers...*, *op. cit.*, p. 83.

11 Cfr. FIHMAN, Guy, «Deleuze...», *op. cit.*, pp. 68 / 79: «[...] el título mismo de los dos volúmenes cuyos términos, *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo*, los presenta Deleuze como “la prodigiosa invención” que Bergson habría hecho en el primer capítulo de *Materia y memoria*. [...] De hecho, ni el término ni la idea pertenecen a Bergson. Ciertamente es sobre un modelo bergsoniano, el de las imágenes-recuerdo (menos frecuente por otra

básico en Deleuze, habría que acudir más bien a Nietzsche, pero a un Nietzsche mucho más consciente que aquel otro que el filósofo galo atribuirá a Orson Welles<sup>12</sup>.

Deleuze no realiza una historia del cine, y sin embargo sus estudios suponen una muy determinada historia del cine, más aún: el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo es la propia historia del cine, la conversión del medio sin posibilidad de retorno desde una etapa clásica a otra moderna. En síntesis, cabría establecer un paralelo con la historia del mundo contemporáneo, seccionado o dividido en un antes y un después de la II Guerra Mundial. El cine anterior a ésta iría unido a los grandes nombres de Eisenstein y de Griffith, por situar dos geografías y dos modos surgentes de entender la relación del hombre con el mundo, pero también es el cine de Gance y el de Lang y el expresionismo, un cine que trata de llevar a término lo que Deleuze llama la «enciclopedia del mundo»<sup>13</sup>, ya que lo anima el ideal totalizante, ilustrado y luminoso —ahí la lucha metafísica entre la luz y las tinieblas que se traen entre manos los expresionistas— de aportar un nuevo pensamiento colectivo, masivo: todas las esperanzas están puestas en el nuevo arte de masas, cine que a través de la imagen-movimiento reclama un suplemento de visibilidad, algo más que ver, la Verdad en o tras la imagen. Pero pronto quiebran las ambiciones de este «viejo cine» cuyos sueños hoy nos parecen propios de museo. Y quiebra este cine por razones múltiples: la mediocridad cuantitativa de su producción industrial, su incapacidad estructural para escapar a los usos de la propaganda y a su manipulación por parte del Estado, en una suerte de fascismo bipolar: el de Hitler tanto como el de Hollywood, como ha demostrado Paúl Virilio<sup>14</sup>. Habrá que esperar hasta el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa para que el cine reviva en una nueva etapa que Deleuze emplaza bajo el signo de una

parte que la forma inversa de recuerdo-imagen), sobre el que Deleuze forjará sus títulos, antes de generalizar y extender la serie de las imágenes-compuestas: imagen-movimiento, imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección, así como imagen-tiempo, imagen-duración, imagen-cambio, imagen-relación, imagen-volumen. Pero si se recuerda la definición que Bergson da de lo que llama “imagen”, a saber: “más que ‘la representación’ y menos que la ‘cosa’”, habrá por fuerza de constatarse que movimiento verdadero y duración real no tendrían, en pura ortodoxia bergsoniana, el estatuto de “imagen”.

12 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, pp. 179 y ss.

13 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Pourparlers...*, *op. cit.*, p. 100.

14 Cfr. DELEUZE, Gilles, *L'image-temps...*, *op. cit.*, p. 214, y *Pourparlers...*, *op. cit.*, p. 98.

«pedagogía de la percepción», cine moderno, técnicamente muy distinto del clásico, donde las nuevas imágenes óptica y sonora, la imagen-tiempo, pone en cuestión a la anterior imagen-movimiento, y donde el cine afronta una situación surgida específicamente con la guerra: *lo intolerable*, frente a cuyo muro se han deshecho definitivamente los ideales de la primera etapa, la confianza misma en las posibilidades de reacción humana ante las situaciones, sin que por ello se pueda permanecer pasivo o impasible<sup>15</sup>. Bastará con recordar los primeros planos, los gestos, las manos que quieren y no pueden tocarse, los rostros de *Ladrón de bicicletas* (1948), de De Sica. Se muestra en el nuevo cine la ruptura de la relación entre el hombre y el mundo, y ya no se trata de ver en la imagen o más allá de la imagen, sino de ver si es posible sostener la mirada ante aquello que se ve, «pedagogía de la imagen» presente en Godard, por ejemplo, cine «de vidente», y no «de actuante», en definitiva ligado ya no a un pensamiento triunfante, de masas, sino a un pensamiento arriesgado, singular, «impotente», con una impotencia «que procede de entre los muertos y que arrostra la nulidad de la producción general»<sup>16</sup>.

Llegaríamos así, en esta suerte de introducción, al eje de la teoría sobre el cine de Deleuze, que aún podríamos resumir con las siguientes palabras-clave: creencia, indecidibilidad, indiscernibilidad, elección, creación y pensamiento (por venir). Evidentemente, el análisis del cine en Deleuze es además de filosofía, o precisamente por ello, una ética y/o una política.

Llevada a término la ruptura del vínculo incuestionado por el cine clásico del hombre con el mundo, para Deleuze el pensamiento sufre una extraña petrificación —no otra que la de los personajes en el cine de la posguerra europea ante las más diversas situaciones—, algo semejante a su «impotencia para funcionar»<sup>17</sup>: ante la presencia de lo intolerable en el mundo, que no sería ya una injusticia abstracta, sino un estado constante y diario de futilidad, el pensamiento deja de poder pensar el mundo y de poder pensarse a sí mismo. Roto el enlace hombre / mundo, resultando imposible reaccionar tanto como pensar, sólo resta una salida, que explotará como nunca otro arte el nuevo cine: la salida de *crear* en el vínculo del hombre con el mundo, crear en la vida como en *lo imposible* o en *lo impen-*

15 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Pourparlers...*, op. cit., p. 74.

16 *Ídem*, pp. 101.

17 DELEUZE, Gilles, *L'image-temps...*, op. cit., p. 221.

sable, un camino que paradójicamente no puede sino ser pensado. Curiosamente, el referente básico aquí de Deleuze es el Heidegger que en *¿Qué significa pensar?* recuerda que el hecho de que tengamos la posibilidad del pensamiento no nos garantiza que también seamos capaces de pensar, hasta el punto de señalar que lo más grave de nuestro tiempo radica en que la urgencia de pensamiento reclamada cada vez con mayor fuerza por el estado actual del mundo no va acompañada sino de un pensamiento todavía no pensado<sup>18</sup>; Heidegger descubriría este hecho, el del ser del pensamiento siempre por venir, como forma universal, de modo que Deleuze precisa corregirlo —valga la expresión— a través de Artaud, quien singularizaba el problema volviéndolo su propio problema: el pensamiento no podría pensar más que una cosa, el hecho de que no pensamos todavía; es el «impoder» o la impotencia del pensamiento precisamente lo que nos fuerza a pensar.

Todo esto implica —va de suyo— que la narración fílmica ya no aspira, como era el gran ideal del primer período, a la verdad, no pretende ser una narración verídica. De hecho, la narración se vuelve esencialmente falsificante, el cine se puebla de falsarios y la antigua forma de la verdad es desplazada por lo que con claros ecos nietzscheanos Deleuze denomina «las potencias de lo falso». Por supuesto, en literatura, pintura y en el resto de las artes venía sucediendo algo semejante, y bastará con aludir a los estudios del propio Deleuze sobre Borges, o a las «potencias diabólicas» que con Guattari estudiaba en Kafka, o a las fuerzas invisibles, «potencias del porvenir» sobre las que gira su ensayo sobre la pintura de Bacon. Lo verdadero y lo falso, como lo real y lo imaginario, o simplemente lo real y lo irreal, entran en una zona de indiscernibilidad que entraña una superación de ambas series polares, ya que la falsedad no es el error, no es la confusión ni lo opuesto a lo verdadero, sino la potencia que hace indecible la verdad<sup>19</sup>, pues no se presenta como copia o imperfección del modelo, que ha desaparecido. Ya no hay verdad ni apariencia, ni se puede distinguir entre ficción y realidad, al modo en que el viejo cine documental pretendía oponerse al cine de ficción. Ahora la aventura pasa, pongamos por caso, por *Zelig*, de Woody Allen (1983)<sup>20</sup>, película que Deleuze no menciona, pero exhibida

18 Cfr. las citas y referencias a Heidegger en *idem*, pp. 204 y 218.

19 Cfr. DELEUZE, Gilles, *Pourparlers...*, *op. cit.*, p. 93.

20 Algo semejante, entre la fantasía y lo real, encontramos en la obra también de Woody Allen *La rosa púrpura del Cairo* (1985).



entre los años que van de uno de sus volúmenes sobre cine al otro. No hay verdad que deba ser alcanzada, revelada ni reproducida; la verdad tiene ahora que ser creada sin partir de modelo alguno (¿qué modelo ya?) por el artista<sup>21</sup>. Las potencias de lo falso se identifican con la necesidad de creer en el mundo, en el cuerpo, en la carne, en la vida en suma, creencia casi agustiniana, porque se cree en virtud del absurdo, de lo imposible que sólo puede ofrecerse en una fe: nada de ilusión, sino volver a darnos creencia en el mundo, en el vínculo del hombre con el mundo, tal es el poder del cine moderno («cuando deja de ser malo», apostillará Deleuze con cierta socarronería amarga y desde el interior de un paréntesis<sup>22</sup>). Ahora bien, tal creencia lo es en *este* mundo, y no en otro mundo, incluido un mundo transformado, sin pretender restaurar un pensamiento omnipotente, sino valiéndose de la impotencia del pensamiento para afirmarse en la vida. Necesidad de una fe que lo es también de una ética, al fin la única posible, pues el problema de la indecidibilidad va indisolublemente ligado a la posibilidad de elección, tal y como se encuentra en el cine de Dreyer, Bresson o Rohmer, entre otros: el pensamiento se identifica con la elección como determinación de lo indeterminable<sup>23</sup>, creer en el mundo sólo cree aquél que elige elegir, y que así da al tiempo que crea la relación con el mundo y con la vida.

## 2. Rodar el instante cualquiera

Siempre refiriéndose a las (supuestas) intuiciones sobre cine presentes en *La evolución creadora* de Henri Bergson (quien, según Deleuze, ya habría descubierto la existencia de las imágenes-movimiento en *Materia y memoria*, libro de 1896, ¡dos años antes del nacimiento oficial del cinematógrafo como técnica!<sup>24</sup>), Deleuze distingue netamente al inicio de sus estudios sobre cine dos formas o procedimientos, ambos ilusorios, de reconstitución del movimiento a partir de los instantes temporales, dos maneras que se encuadrarían respectivamente en dos segmentos sucesivos de la flecha del tiempo y que permanecerían adscritos en ellos a dos modos diversos de la ciencia o de la técnica: El antiguo y el moderno. En síntesis<sup>25</sup>:

21 Cfr. DELEUZE, Gilles, *L'image-temps...*, *op. cit.*, p. 191.

22 *Ídem*, p. 223.

23 Cfr. *ibidem*, p. 231.

24 Cfr. DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement...*, *op. cit.*, p. 11.

25 Para lo que sigue, *cfr. Ídem*, pp. 12 y ss.

1) El modo antiguo constituiría el movimiento a partir de *instantes privilegiados* reglados en un orden «dialéctico» de la materia que nunca perdería de vista su adecuación a las Formas o Ideas eternas y en sí inmóviles. Son éstas las que, potencias absolutas, no se actualizarían más que encarnándose en la materia, estableciendo así una suerte de series o concatenación de *poses*, de momentos quintaesenciados, cada uno de ellos esencial considerado en sí mismo —como reflejo fiel que se pretende de la Idea—, al modo en que cada paso resulta básico en el baile.

2) El segundo modo, sobrevenido con la revolución científica moderna, relacionaría el movimiento no ya con una cadena de instantes privilegiados, sino con el *instante cualquiera*. Se trataría del paso fundamental de la síntesis inteligible antigua al análisis sensible en el mundo contemporáneo: «Libre para recomponer el movimiento, *no lo recompondrá ya a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)*»<sup>26</sup>.

Y sucede que el cine pertenecería estructuralmente a este segundo momento señalado por Bergson y recogido por Deleuze, sería el «denier-né» de esta línea *tecnológica* sin parangón antes, un antes al que ya no hay vuelta: es más, es preciso remitir muy claramente los orígenes del cinematógrafo al avance de la tecnología para no perderse en una nebulosa de disquisiciones más o menos audaces, más o menos incontestables, sobre los «antepasados» del arte industrial por antonomasia, como advierte el filósofo:

Cuando uno se pregunta por la prehistoria del cine, sucede que cae en consideraciones confusas, porque no sabe a qué punto remontarse ni cómo definir la línea tecnológica que lo caracteriza. Entonces siempre podemos invocar las sombras chinescas o los sistemas de proyección más arcaicos. Pero, de hecho, las condiciones determinantes del cine son las siguientes: no sólo la foto, sino la foto instantánea (la foto de pose pertenece a la otra línea); la equidistancia de las instantáneas; la relación de esta equidistancia sobre un soporte que constituye el «filme» (son Edison y Dickson quienes perforan la película); un mecanismo de arrastre de las imágenes (las uñas de Lumière). En este sentido es el cine el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento*

26 *Ibidem*, p. 13. La cursiva es de Deleuze.

*cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes escogidos de manera que den la impresión de continuidad<sup>27</sup>.

Sin embargo, puede parecer que el cine se compone de instantes privilegiados, en realidad tal sensación es la que nos proporciona cierto «sentido común» la mayor parte de las veces que nos encontramos frente a la imagen *congelada* de un fotograma cualquiera, máxime si es parte integrante y en sí perfectamente reconocible de un filme «de culto» (por esto mismo, el apremio de nuestra sensación crecerá en proporción directa a nuestro gusto, conocimiento o grado de «cinefilia»). Nada más lejos de la realidad, arguye Deleuze. Ni siquiera en la cinematografía de los viejos maestros —se piensa en Eisenstein— que miden y escogen con precisión prácticamente milimétrica cada plano, cada escena, cada segmento de celuloide. Media un abismo en la cesura entre la imagen de «pose», el instante privilegiado, trascendente, y la imagen instantánea, el instante cualquiera, inmanente. La sensación «de pose» que puede acompañar a un fotograma aislado se desvanece si pensamos en la imposibilidad de la pose misma dentro de su captación «arrastrada» dentro de un flujo de tomas. De algún modo, la operación técnica de la filmación por la cámara se asemejaría a un hurto, a un «robo» de la imagen que —como todo robo— carece por definición de tiempo: podrá ser planeado, ensayado, discutido y analizado cuanto se quiera, pero una vez «en acto», en el clásico silencio seguido por él «se rueda», no hay tiempo ni ralentizado, no es posible la pose, sólo la captación sucesiva de los instantes, ninguno privilegiado, todos ellos «cualquiera» (por más que, en un momento posterior, se pueda proceder, y de hecho se deba, *haya que proceder*, a la selección del archivo, a la elección y el descarte, incluso a la repetición del «robo»). No se trata aquí de una decisión voluntarista, por así decirlo, no se puede escoger el rodaje del «instante cualquiera» por oposición al privilegiado. La variación la da la técnica, *es* la técnica misma del cinematógrafo la que encarna en sí este salto más allá, este paso que desplaza la antigua pose, con toda la filosofía o el entramado de pensamiento que arrastra. En cierto modo, y en todos sus sentidos, no sería del todo exacto considerar como una mera casualidad —¿casualidad electiva?— que las primeras imágenes «oficialmente» rodadas por el cinematógrafo de los herma-

27 *Ibidem*, p. 14. La cursiva es de Deleuze.

meras imágenes «oficialmente» rodadas por el cinematógrafo de los hermanos Lumière sean las de los grupos de obreros saliendo de sus fábricas en la industrial Lyon de fines del XIX.

Nada, pues, de pose. Lo que era un requisito *sine qua non* para la lenta impresión de los daguerrotipos, los calotipos y las viejas placas secas fotográficas, queda ahora prohibido en el acelerado registro de las imágenes, procedentes como nunca, más que nunca, del mundo «corriente». Análisis inmanente del movimiento, y no ya síntesis trascendente del mismo. Por descontado, los avances tecnológicos no se detendrán allí, y el cine experimentará en un siglo de vida todos los cambios que hoy conocemos/sufrimos; por no hablar de los acaecidos en la fotografía misma (indiscutiblemente «ascendida» a la calidad de arte una vez aparecido el cine, sin que sea preciso acudir en este punto a lo señalado por Eco en *Apocalípticos e integrados*); por no hablar en fin, o aún, de otra serie de medios técnicos / de comunicación / de entretenimiento / artísticos surgidos en el íterin y todavía hoy por definir.

«El instante cualquiera es el instante equidistante de otro. Definimos entonces el cine como el sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al instante cualquiera.<sup>28</sup>» Nos hallamos en el polo opuesto al del momento privilegiado por la fotografía «de pose», momento singular que la técnica actualizaría con relación a una forma trascendente. Lejos de las pretensiones de verdad, de objetividad, que acompañaron durante todo el siglo XIX a la captura fotográfica de las imágenes, en sus dos vertientes originales: la documental y la artística, ligada aquélla en sus deseos de conquista (europea y burguesa) del mundo por una «feliz coincidencia» a la invención y desarrollo en paralelo del ferrocarril (Louis de Cormenin), y tan cercana la vertiente artística al estudio de modelos propio de la pintura, la llamada fotografía de «academia» o pictoralismo (Moulin, Simart, Durieu, Le-Gray...)<sup>29</sup>. La revolución científica de la era moderna, de la que el cinematógrafo se hace desde un principio deudor, nada tiene ya que ver con el privilegio de la forma que impregna aún en el siglo de la expansión colonial europea, de la industrialización, el ferrocarril y la fotografía los cánones de lo que se con-

28 *Ibidem*, p. 15.

29 Cfr. A este respecto el magnífico texto monográfico sobre «La fotografía en el siglo XIX. "Lo bello, lo imaginario, lo real"», en *A Distancia*, Revista de la UNED, Madrid, enero/1991.

sidera artístico (por no entrar en el valor documental de la imagen captada), a partir de la imagen de «pose».

A modo de nota discursiva, resulta cuando menos curioso señalar cómo perdura la asociación de la fotografía en el cinematógrafo dentro de una escala o jerarquía de «simulacros», por así decirlo, que no podrían ser pensados sin un resto de la antigua consideración objetiva y artística del grabado de imágenes (en suma una misma cosa: la pose es bella en sí, al margen de otro argumento, en tanto que lograda, adecuada a la Idea —por supuesto: platónica— de lo Bello). Así, por ejemplo, el mismo Borges, en un conocido ensayo sobre Dante, habla de otro tópico no lejano al cine: el del paso en la (de)gradación arquetípica que supondría la escena representada en el teatro respecto de su «original» en «lo real», con la convención que es necesario asumir y el *abandono* que es preciso para entrar y disfrutar de la ficción, y claro, ahondando en el tópico ha de saltar al cine, precisamente para opinar lo siguiente: «En el cinematógrafo es aún más curioso el procedimiento, porque estamos viendo no ya al disfrazado sino *fotografías de disfrazados* y sin embargo creemos en ellos mientras dura la proyección»<sup>30</sup>.

Simulacro que ya no depende de un modelo, que no es copia de copia en remisión a una Idea, al cine le cuesta hacerse un lugar —como pura innovación tecnológica— en un universo de sentido aún bajo el dominio o el impacto que supuso décadas antes la incorporación fotográfica. «Arte industrial» venía a ser una especie híbrida, casi eufemística, para denominar a lo que a fin de cuentas no era arte ni ciencia, inútil en principio y con escasas perspectivas de aplicación en ambos territorios<sup>31</sup>. Tras la euforia inicial, el desencanto, tal y como lo ha explicado inmejorablemente Eduardo Mendoza en esa monumental crónica-ficción de la Barcelona moderna que es *La ciudad de los prodigios*, donde atribuye tal desencanto a un malentendido, a una confusión de los primeros espectadores de las salas oscuras, que no vieron en ningún momento surgir de la pantalla la realidad misma (contra lo que pretendería, dice Mendoza, una leyenda urdida *a posteriori*), sino algo aún más complejo e interesante: «creyeron estar viendo fotografías en movimiento», es decir, la desilusión sobrevino cuando se comprendió que el

30 BORGES, Jorge Luis, «La Divina Comedia», en *Siete noches* (1980), *Obras Completas*, Círculo de Lectores (reproduce la edición definitiva de Emecé), Barcelona, 1992, Tomo IV, p. 106. La cursiva es nuestra.

31 Cfr. DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 16.

proyector *no podía poner en movimiento cualquier imagen*. De seguir a Mendoza, no podría imaginarse ilusión mayor; el cinematógrafo venía a completar, a redondear la invención fotográfica, o en otras palabras: se deseaba que pudiera ir más allá de la estática de la fotografía de pose, *más allá* literalmente, pues de lo que se trataba a la postre era de hacer volver a los seres queridos del país de los muertos:

Una crónica de dudoso rigor aparecida en un diario de Chicago en ese mismo año [1899] refiere lo siguiente: *Entonces el ingeniero Simpson hizo algo increíble: con ayuda del Kinetoscopio, al que nos hemos referido ya en estas páginas una y mil veces, consiguió dotar de movimiento su propio álbum familiar. ¡Cuál no sería el estupor de amigos y parientes al ver paseando tranquilamente por la mesa del comedor al tío Jaspers, enterrado en el cementerio parroquial muchos años atrás, con su paletó y su sombrero de chimenea, o al primo Jeremy, muerto heroicamente en la batalla de Gettysburg*<sup>32</sup>.

Porque si, evidentemente, toda fotografía es fotografía para la muerte, si la perduración prometida en el tiempo de la placa impresa «fija» al sujeto en muerte, si se posa al fin para la eternidad, esto era literalmente un cometido de la técnica fotográfica en sus orígenes, como resulta de sobra sabido: retratar al difunto en un siglo, el XIX, de mortandad elevada (comenzando por la infantil) mediante una técnica novedosa y de elevado coste, apta tan sólo para la clase burguesa acomodada y ello en contadas ocasiones, precisamente, preferentemente, aquéllas que no admitían la demora. Fotografía de pose, y qué mejor *pose*, cuál más perfecta que la de quien ya está muerto. Registro de la imagen (eterna) postrera de quien ya sólo está *de cuerpo presente* entre nosotros, (precaria) momentánea comunidad de los vivos y de los muertos, la fotografía queda con la pretensión de prótesis para la memoria, archivo de lo (que fue) precedero: por supuesto, las fotos de los ya difuntos en su momento de esplendor (consciente a través del mismo medio técnico, de la toma por el objetivo lento de la cámara, de que no puede durar), pero también, sobre todo, las fotos de parejas enlutadas y de rostros serios, serenos, «normalizados» por el acontecimiento ineluctable en torno a la cuna con la criatura delicadamente envuelta en sábanas que son también

32 MENDOZA, Eduardo, *La ciudad de los prodigios*, RBA, Barcelona, 1993, p. 278. La cursiva es del autor.

sudario, el semblante dormido en apariencia, tranquilo, tenue, aparentemente satisfecho.

Por descontado, la tecnología cinematográfica puede apropiarse en el arrastre de sus «instantes cualquiera» de los «instantes privilegiados» que constituirían el universo de la primera fotografía, fagocitosis de la pose a medida de las necesidades de nutrición de la propia narrativa fílmica. Hay ejemplos de ello para todos los gustos, buenos y malos, en buen y en mal cine, antiguo y moderno. Recientemente (y hablando de mal cine, por lo general reciente también) se puede ver en esa especie de post-coproducción hispano-norteamericana que es *Los otros / The Others* (2001), de Alejandro Amenabar, filme sobredimensionado por la industria (de la crítica, esto es, del *marketing*) cuyo mejor logro, si no el único, es el vuelo pertinente de la cámara sobre las hojas del viejo álbum familiar con fotografías de difuntos.

Menos reciente (1987) y en las antípodas de la calidad, resulta obligado citar la última película del director norteamericano John Huston: *The Dead*, estrenado en España bajo el título *Dublineses (Los muertos)*, personal y muy lograda adaptación de la narración homónima de James Joyce que cierra el ciclo de historias de *Dubliners*. Extraña que Gilles Deleuze no dedique en sus ensayos mayor atención a Huston en general, y ninguna a esta película en particular. Porque resulta en ella sobrecogedoras las secuencias que recogen el momento de la velada en que tía Julia (Cathleen Delaney) canta *Ataviada para la boda (Arrayed for the Bridal)*: un *travelling*<sup>33</sup> parte en primer plano del rostro casi cadavérico de Julia Morkan —y por extensión de la habitación repleta de invitados que la escuchan— y la cámara pasa a (o más exactamente: corta a →) un exterior que recorre las vacías dependencias superiores de la morada de las anfitrionas, las hermanas Morkan, iniciando su recorrido con un *travelling* ascendente al pie de las escaleras alfombradas, movimiento de rotación que será seguido por distintas secuencias, buena parte de las mismas fijas, mientras suena en *off* el canto de la anciana: vemos en plano general fijo una habitación con una cama

33 No nos detendremos a explicar la terminología básica en cinematografía que empleamos aquí a la hora de describir la narración fílmica, dada la sencillez de la misma y la facilidad para leer los filmes de que hoy día gozamos «todos», ya se trate de planos (generales, primeros, primerísimos...), movimientos de cámara como el *travelling*, el picado o el *scroll*, o procedimientos de ligazón o paso entre secuencias (*cut to* o «corte a», fundidos...).

en primer término sobre la que se han apilado los abrigos de los invitados, destacando en la pared del fondo un marco que encuadra la imagen de Cristo redentor (corte a →) primerísimo primer plano en picado sobre el ángulo de una mesa con una vela ardiendo en su candelabro y cuatro ángeles de porcelana (corte a →) un trabajo de bordado (que la cámara recorre atentamente con un *scroll* en descenso) con las letras del alfabeto y la firma con el nombre de la autora seguido por una fecha (1865) (fundido encadenado a →) una vieja fotografía de un militar soberbio (¿el padre de las hermanas?) erecta en su marco sobre una mesa ante varias medallas y condecoraciones (fundido encadenado a →) otra fotografía, esta vez en las páginas de un álbum, representando un grupo de tres muchachas, las hermanas quizás, la del medio sentada en un columpio (fundido encadenado a →) una tercera fotografía, como la anterior perteneciente al álbum y también con tres personajes: Un hombre que sostiene la mirada del objetivo, una mujer de luto en pie y mirando una cuna ante ella, y un silencioso bebé arropado en blanco y dormido en ésta (fundido encadenado a →) otro cuadro bordado, esta vez con un poema, el texto de una oración religiosa (fundido encadenado a →) un nuevo recorrido o *travelling* de izquierda a derecha sobre varios zapatos de cristal (fundido encadenado a →) primer plano de una oscura Biblia con un rosario sobre su cubierta... (corte a →) primer plano de regreso (respetando y concluyendo el *travelling* inicial) de la cámara sobre el rostro enjuto de la señora que concluye su canto, de título que no puede ser más elocuente, aun cuando la narración (por medio del monólogo interior de Gabriel) no lo aclarase explícitamente al final: *Ataviada para la boda...*

La sucesión de las imágenes en la escena circular que acabamos de describir no puede crear una sensación más inquietante, más demoledora a la par que evocadora en la película, y buena parte del mérito de esto se debe a las tres fotografías sucesivas, tan cercanas y tan lejanas a la vez entre ellas mismas, fotos «de pose» con distintas pero igualmente idénticas intenciones que, además, resultan equiparadas a las secuencias prácticamente estáticas de las estancias y los objetos solitarios, sin «vida» a su alrededor, casi se diría que abandonados en medio del desierto. La inquietud se apodera de nosotros mientras suena la voz sin rostro de tía Julia fuera de plano, porque desde el ascenso por las escaleras al piso sin habitantes superior ¿quién queda a este lado de la cámara, que es nuestro lado, nuestra perspectiva?, ¿quién mira, quién selecciona los objetos, quien nos muestra el recorrido por el tiempo irremisiblemente perdido de la casa? ¿Quién, sino el fantas-



ma, los espectros que rondan, que encantan, que habitan la morada hospitaria de las señoras Morkan, que tocan y vuelven una y otra vez a sus objetos queridos mientras todo el mundo está reunido abajo, en torno a la amable y veterana cantante? (Espectros que, no lo olvidemos, somos nosotros: sólo nuestra mirada asiste en el vacío de la morada dublinaesa al recorrido de la cámara por los objetos, los rincones y los retratos de fotografías fijas.)

¿Podríamos hablar aquí de un «personaje fílmico», o de una mirada imaginaria<sup>34</sup>, al modo en que Deleuze y Guattari hablan de los «personajes conceptuales» con relación a la escritura de los filósofos<sup>35</sup>? Si el personaje de la narración filosófica (Sócrates por ejemplo, personaje principal de los *Diálogos* platónicos) expone conceptos, conforme al conocido esquema deleuziano, ¿qué habrá de exponer el personaje fílmico sino imágenes?, ¿y quién será en definitiva este personaje protagonista más allá de los «personajes reales» y de la conflictiva noción de «autor», sino el objetivo mismo de la cámara? En *The Dead* resulta (extrañamente) claro que ni Huston ni sus personajes apropiados a partir del relato de Joyce seleccionan y muestran los espacios y objetos «vacíos» de la morada dublinaesa —las viejas fotografías especialmente— en el intervalo musical y casi fuera del tiempo en que tía Julia canta *Ataviada para la boda*. El objetivo seleccionador - mostrador de la cámara, el «ojo» en verdad que impersonal que sube espectralmente el recodo de las escaleras para a continuación deslizarse por el desierto del piso superior, no puede considerarse simple «figura estética», «potencia de afectos y de perceptos» del arte —del cine en el caso que examinamos— por oposición a los personajes conceptuales de la filosofía<sup>36</sup>. Antes bien parece plausible una transposición prácticamente calcada, equivalente casi término por término de lo que los autores de *Qu'est-ce que la philosophie?* reservarían en principio para la trama filosófica. No en vano,

34 Sin descartar ninguna de las acepciones de «imaginaria»: así, siempre según el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, imaginario «se decía» (pero, ¿por qué este pasado del decirse?, ¿es imposible decir esto ya, aquí y ahora?) del estatuero o pintor de imágenes, y —en el terreno militar— del suplente en un servicio; en femenino, imaginaria designa igualmente la vigilancia que se hace por turno durante la noche en cada dormitorio militar colectivo, tanto como cada uno de dichos turnos y hasta al soldado que tal función de centinela cumple, que además se nombra así, en femenino: *un imaginaria...*

35 Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, *op. cit.*, p. 60 y ss.

36 Cfr. *Ídem*, p. 64.

lo que se halla en el trasfondo de la cuestión es su conocida argumentación de la «tercera persona», *sous-jacente* de hecho en cualquier acto de palabra (por supuesto: *speech act*) de la vida corriente<sup>37</sup>, incluso la escritura, la elección de los términos empleados por los autores —que por cierto, aluden de pasada a Bergson— se ajustan a la perfección al *tempo* cinematográfico, y no sólo por la referencia central al movimiento:

En la enunciación filosófica, no se hace algo al decirlo, sino que se hace el movimiento al pensarlo, por la mediación de un personaje conceptual. Son así los personajes conceptuales los verdaderos agentes de enunciación. ¿Quién es Yo?, siempre una tercera persona<sup>38</sup>.

Del mismo modo que el filósofo tiene que *devenir* «personaje conceptual» —pero oigámoslo y señálemoslo de una vez por todas: «*Devenir n'est pas être...*»<sup>39</sup>—, de igual modo que la filosofía transcurre en ese «entre», mediación o intervalo cuyo mediador, interventor o mensajero es el propio personaje conceptual que es acto de palabra en tercera persona y como tal dice «Yo», el cineasta, el director de cine, el «autor» ha igualmente de devenir, de vivir o —en verbo caro a Deleuze y Guattari— *insistir* en esa heteronomía (en el sentido de Pessoa) que va más allá de sus personajes y de la mera representación, que rara vez se hace tan presente a la mirada del espectador como el rodar «vacío» de la cámara en la secuencia de Huston. Éste, como el filósofo devenido personaje, puede ahí decir lo que dicen nuestros filósofos en la primera persona de un paradójico impersonal: «Yo ya no soy yo, sino una aptitud del pensamiento para verse y desarrollarse a través de un plano que me atraviesa por varios sitios»<sup>40</sup>. Es precisamente en tal sentido que cabe hablar, al modo de los manidos tópicos de crónica o enciclopedia cinéfila, de una «firma» incuestionable de Huston en *The Dead*, de un sello propio, un compendio o —como se ha dicho con mayor frecuencia— de un «testamento» fílmico del realizador (y no sólo porque la fecha del filme, 1987, lo vuelva un final casi póstumo de obra).

37 *Cfr. ibidem*, p. 63.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*, p. 64.

40 *Ibidem*, p. 62.

«¿Qué suerte de *extranjero* hay en el filósofo, *con su aire de volver del país de los muertos?*»<sup>41</sup> Literalmente, sin mayor preocupación por el contexto en que Deleuze y Guattari se pronuncian, la frase resulta sobrecogedora. *Quelle sorte d'étranger y a-t-il dans le philosophe, avec son air de revenir du pays des morts?* Se trata, claro, del Extranjero de Platón, el personaje conceptual que toma el relevo de manos de Sócrates, principal personaje conceptual de los *Diálogos* del ateniense. Extraño aparecido (*revenant*) en camino entre dos mundos, sin saberse muy bien a qué territorio específico asignarlo. Aunque el filósofo capitalice el discurso, puesto que del personaje *conceptual* se trata, desde un principio se nos habla del *pensador, le penseur*, y ya sabemos que nuestros autores engloban bajo este término tanto al filósofo estricto sensu como al creador cualquiera, sea cual sea su disciplina:

¿Cuál es la Patria o lo Natal invocados por el pensador, filósofo o artista? La filosofía es inseparable de un Natal del que son testigos tanto el a-priori como lo innato o la reminiscencia. Pero, ¿por qué esta patria resulta desconocida, perdida, olvidada, haciendo del pensador un Exiliado? ¿Qué le devolverá un equivalente de territorio, al modo de un hogar [*comme valant un chez-soi*]? ¿Cuáles serán los retornelos filosóficos? ¿Cuál es la relación del pensamiento con la Tierra? [...] ¿Qué suerte de extranjero hay en el filósofo, con su aire de volver del país de los muertos? *Los personajes conceptuales tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento*<sup>42</sup>.

Al margen de los mitos espectrales del Extranjero platónico, del remoto «ciclo antiguo» de Kronos en que regresaban las generaciones, en que los muertos «ya enterrados» volvían a subir a la vida (*Cfr. El Político*, 270e/271e), ¿cómo deshacerse del deslizamiento, de la ronda del objetivo fantasmal de Huston al hilo de nuestro texto? «¿Qué suerte de extranjero hay en el filósofo, con su aire de volver del país de los muertos?» Cómo desprenderse —incluso— de la resonancia aquí del texto de Joyce, pero otro texto que *Dubliners, Ulysses* en concreto, exactamente aquél conocido en que The Mother habla: «Who had pity for you when you were sad

41 *Ibidem*, p. 67. El subrayado es nuestro.

42 *Ibidem*. El subrayado es de los autores.

among the strangers?»<sup>43</sup>, palabras pronunciadas desde un «otro mundo», desde la absoluta extrañeza o la total extranjería, no otra que la del espectro, sin duda uno de los fantasmas que de modo más acuciante acosan a Stephen desde las primeras páginas del «relato»<sup>44</sup>. «¿Quién se apiadó de ti cuando estabas triste entre los extraños?» «¿Qué suerte de extranjero hay en el filósofo, con su aire de volver del país de los muertos?» Dos preguntas que no aguardan respuesta, perfectamente desgajables —mantenemos— de sus respectivos contextos, excesivas con relación a los mismos, completas, cerrada cada una en sí en el sentido en que al modo de una perfecta esfera se cierra el movimiento del objetivo-espectro de la cámara de Huston en la secuencia de *The Dead*, verdadero bucle a la vez dentro y fuera del espacio y el tiempo del filme (recordemos su estructura: Julia Morkan inicia su canto – la cámara se desplaza a rodar el vacío del piso superior, según los planos que antes describimos – Julia Morkan finaliza su canto). Ambas *nos suenan tristes*, con una tristeza sin sujeto, como aquella impersonal de la que hablaba Borges<sup>45</sup>, por su referencia al par frío, lejano de lo extraño / lo extranjero (*stranger / étranger*); por la mención de palabras que asociamos a lo luctuosos (que tienen, a qué dudar, algo de sinister): pity, sad, pays des morts; en fin, por su mismo tono interrogativo, retórico, aserto resignado en pero más allá de la narración (como si dieran a entender, cómplices, una especie de «así es... ya lo ves... ya lo sabes...»). Extrañeza triste, porque (las imágenes) en sí no dicen, pero al tiempo lo dicen todo. Como la secuencia filmatográfica —y cumplidamente joyceana, si este adjetivo sirve de algo— de *The Dead* lo revela todo sin decir nada: el rostro cadavérico de tía Julia, el nombre de la melodía que canta (no es casual en la anciana solterona: *Ataviada para la boda*), por supuesto, las viejas fotos fijadas, de pose, captadas

43 JOYCE, James, *Ulysses*, Penguin Books, London, 1992, p. 682. La Madre muerta que llama a Stephen al arrepentimiento, que reza por las ánimas en pena [*the suffering souls*] con su manual de monjas ursulinas, que reza por Stephen en o desde su «otro mundo» [*I pray for you in my other world*].

44 *Cfr.* *Ídem*, p. 4, y en especial los reproches de Buck Mulligan, que concluyen interrumpiéndose con estas palabras dirigidas a Stephen: «There is something sinister in you...», con ese extraño «sinister» que nos recordará aquél —no menos extraño— «lo siniestro» con que Luis López-Ballesteros vertía en su ya clásica traducción el conocido término freudiano que ronda nuestro texto: «Das Unheimliche».

45 *Cfr.* BORGES, Jorge Luis, «La muerte y la brújula», en *Ficciones, Obras Completas*, *op. cit.*, Tomo II, p. 99: «Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima».

por el ojo/registro espectral de la cámara como sucesión de «fotografías cualquiera». En realidad, no es necesario que la narración (pero claro, se trata de un filme, y su vocación es al fin *pedagógica*, ha de mostrar hasta lo no preciso) nos muestre al final la presentación futura del dormitorio vacío del piso superior como cámara mortuoria<sup>46</sup>, y a la misma Julia Morkan en su lecho de muerte, «ataviada para la boda», esto es: amortajada.

La secuencia del canto, con o sin su correlato postrero, se nos revela premonitoria, repleta de presagios que cuentan ya su propia historia *triste*, por así decirlo, fantasmal, al igual que la interrogante de Deleuze y Guattari, al igual que la pregunta desde el «otro mundo» del *Ulysses* de Joyce. Volviendo a la «tercera persona» que invoca territorios desde el personaje conceptual de la filosofía, o personaje imaginario en nuestro desplazamiento al cinematógrafo, tal vez no quepa otra posibilidad que la de contar una buena «historia de fantasmas»,

—Tell us a story, sir.

—Oh, do, sir, a ghoststory<sup>47</sup>.

[...] Tell me something to amuse me, smut or a bloody goodghoststory or a line of poetry, quick, quick, quick!<sup>48</sup>,

misión nada fácil, pues de lo que se trata es de volver a dar fe, devolvernos la creencia en este mundo, misión —recordemos— esencial del cine moderno, y poder del mismo o primero de sus logros, «cuando deja de ser malo».

En cualquier caso, no nos parece en absoluto casual la importancia que Deleuze le concede al cinematógrafo. No resultan más o menos azarosos, más o menos felices, los desplazamientos que observamos posibles en un texto que lleva en su título la pregunta por qué sea la filosofía, lo que nos desliza desde un personaje inadvertidamente a otro, del mismo modo que el repetido concepto deleuziano del «plano de inmanencia» comunica a través de más de una vía con lo que en una primera aproximación, y al margen de

46 Que el dormitorio vacío donde reposan los abrigos en la primera secuencia es luego el del lecho de muerte de la cantarina anfitriona queda claro por la permanencia sobre la pared del fondo del cuadro con la imagen de Cristo redentor.

47 JOYCE, James, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 30.

48 *Ídem*, p. 650.

cuálquier deseo jocoso, parecería su mejor representación icónica: la pantalla blanca pero pronta al robo de todas las formas y colores, tangible pero casi nunca al alcance de la mano y bidimensional pero cargada de infinita perspectiva del cinematógrafo. Si según el Nietzsche paterno de Deleuze y Guattari la filosofía inventa modos de existencia o posibilidades de vida<sup>49</sup>, modos y posibilidades que «no se pueden inventar más que sobre un plano de inmanencia que desarrolla la potencia de personajes conceptuales»<sup>50</sup>, lo mismo podría afirmarse prácticamente término por término del arte y manera del pensamiento en que consiste el cinematógrafo, a tal punto que las palabras dirigidas por nuestros autores a la simple anécdota biográfica, existencial (en el más pedestre de los sentidos), al terreno casi de quienes gustan más de la superficie «vital» de los filósofos que de la discusión de sus «filosofías», convendría posiblemente mejor y en otro plano si tuviera por objeto no a los filósofos sino a las gentes y/o cosas del cine:

El rostro y el cuerpo de los filósofos albergan a esos personajes que a menudo les dan un aire extraño [*un air étrange*], sobre todo en la mirada, como si otro viera a través de sus ojos [*comme si quelqu'un d'autre voyait à travers leurs yeux*]<sup>51</sup>.

¿Qué, si no un aspecto extraño (*étrange*), convendría mejor a esa especie de extranjero (*étranger*) que parece habitar en el filósofo (desplacemos: en el cineasta, en el objetivo mismo del cine)? Sobre todo en la mirada, ¡en la mirada del filósofo! Cuánto mejor en la mirada que *es*, que constituye la creación, el pensamiento fílmico. ¿Qué, si no esa apariencia, ese «aire extraño» (*air étrange*) que sus personajes le confieren, convendría mejor a quien posee también esa apariencia, ese «aire de volver del país de los muertos» (*air de revenir du pays des morts*)? «Vaciado» por sus personajes, vuelto del derecho y del revés en la escritura por los actos de habla de aquella «tercera persona» que lo desposee (de sí: «*Qui est Je?*», «*Je ne suis plus moi [...]*») al tiempo que lo desarrolla, que le da su identidad, que lo posee o encanta<sup>52</sup>. Poseído, encarnado o encantado, «[...] como si otro viera

49 Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 70.

50 *Idem*, p. 71.

51 *Ibidem*.

52 Inevitable, a la hora de hablar de los fantasmas, hablar igualmente de uno de los verbos que les son más queridos: «encantar», de donde «encantamiento» tanto como «castillo

a través de sus ojos [*comme si quelqu'un d'autre voyait à travers leurs yeux*]. Se trata del filósofo, no cabe duda, pero ¿sería posible definir de mejor modo el «ser», la actividad del creador de simulacros, de quien piensa poniendo en movimiento imágenes, haciendo rodar ya no instantes fijos, privilegiados, solemnes, sino «instantes cualquiera»?

### 3. Las potencias de lo falso

*Les carabiniers* (*Los carabineros*, 1963), una película de Jean-Luc Godard que aparece a menudo —como en general aparece el propio realizador francés (o suizo, según cierto mito)— en las reflexiones sobre cine de Deleuze, comienza mostrando al modo «pedagógico» de lo escrito con tiza sobre una pizarra (técnica que vertebra a trechos éste que fuera el más completo descalabro comercial de la *nouvelle vague*) una cita en francés de Jorge Luis Borges que bien podríamos considerar un programa:

Plus cela va, plus je vais vers la simplicité. J'utilise les métaphores les plus usées. Au fond, c'est cela qui est éternel: les étoiles ressemblent à des yeux, par exemple, ou la mort est comme le sommeil<sup>53</sup>.

Bastaría esta cita especular y desplazada desde la lengua (que se supone «materna» de Borges), acotación fílmica y medio apócrifa, para reconocer un vínculo post-nietzscheano (por no agregar otro sustantivo al prefijo de moda en las últimas décadas del s. XX) en Borges y, por descontado, en el propio Godard. O lo que es lo mismo, en Deleuze al fondo. Evidentemen-

encantado», por citar ejemplos. Pero «encantar» o «encantado» también en su otro sentido: el de regocijo, goce, júbilo, puede que su primer sentido (aun cuando no nos desprendamos del todo de esa tristeza lúgubre, ese *sinister* que acompaña por definición a lo espectral). Sin duda, por ahí va James Joyce cuando al inicio del *Ulysses* habla de un «Phantasmal mirth», de una «Alegría fantasmal» (*vid. op. cit.*, p. 10: «I am the boy / That can enjoy / Invisibility»).

- 53 Hay que destacar el «acierto» electivo de Jean-Luc Godard. Hoy hace décadas que citar o referirse a Borges viene siendo una especie de «lugar común» para quienes se hallan bajo el influjo de ciertas formas de pensamiento y escritura «postmodernas» (entre lo que por cierto muy modestamente se incluye el autor de estas notas), pero la fecha de exhibición de *Les carabiniers* es 1963: comienza el prestigio de Borges en el ámbito francés (desde que dos años antes ganara *ex aequo* con Samuel Beckett el Premio Formentor), siendo aún un perfecto desconocido en las letras de lengua española. Y —nótese— Godard ya lo cita al modo de un «clásico»...

te, la sociedad impone a sus socios un compromiso para vivir juntos: «[...] ser veraz, es decir, utilizar las metáforas usuales»<sup>54</sup>, cuestión ésta luego de sobra sabida, asunto de monedas que han perdido su troquel (Marx —como Nietzsche— *dixit*), alzado de una firme convicción para mentir comunitaria, gregaria(borreguil)mente. Consecuencia:

Ciertamente, el hombre se olvida de que su situación es ésta; por tanto, miente de la manera señalada inconscientemente [*unbewußt*] y en virtud de hábitos seculares —y precisamente en *virtud de esta inconsciencia* [*Unbewußtheit*], precisamente en virtud de este olvido, adquiere el sentimiento de la verdad—<sup>55</sup>.

De aquí, y en la línea estricta de aquel «académico inepto» y escritor de algún que otro «libro carcomido»<sup>56</sup>, el deseco «metafórico» de arte, la vuelta de tuerca de una conciencia que sabe de aquella «inconsciencia» (pero *unbewußt*, como el sustantivo que le corresponde, *Unbewußtheit*, se refiere también a lo instintivo, lo intuitivo, lo percibido en suma «sin darse uno cuenta») y asume por tanto el olvido, el troquelado sin relieve de la «verdad» o de lo «eterno». Aquí el *post* que hace *nietzscheano* a Borges (y en extenso a Godard, etc., etc.), en cierto modo un camino *desencantado*: para acceder desde las intuiciones al reino de las abstracciones o —como dice Nietzsche— los «esquemas espectrales», seguir no tanto el camino del silencio, ni el de la creación de metáforas «rigurosamente prohibidas», ni el de novedosos encadenados conceptuales<sup>57</sup>, cuanto el de las imágenes más trilladas, el de las metáforas «verdaderas», un auténtico retorno en Borges, como demostrarán las siguientes citas de este autor:

[...] es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas.  
Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una

54 NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. de Luis ML. Valdés, Tecnos, Madrid, 1994<sup>2</sup>, p. 25.

55 *Ídem*. El subrayado es del autor.

56 *Cfr.* BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, en *Obras Completas, op. cit.*, Tomo I, p. 306. La primera apreciación sobre Nietzsche es del Bernard Shaw de principios de 1896, como anota Borges (con curiosa exactitud: «*Our Theatres in the Nineties*, tomo segundo, pág. 94») en esta nota a su propia obra (*Discusión*). El segundo dictamen es del mismo Borges.

57 *Cfr.* NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad...*, *op. cit.*, p. 36.



imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar<sup>58</sup>.

[...] el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado [...] <sup>59</sup>.

[...] las metáforas comunes son las mejores, porque son las únicas verdaderas<sup>60</sup>.

Y llegamos por esta senda al corazón mismo del *leitmotiv*, a la definición espectral del término, nuevo giro de tuerca en movimiento que partiría de la etimología para descubrir cerrándose sobre sí la tautología, la superficie gastada y sin relieve, la convención a espaldas de su propio olvido, porque:

Como todas las palabras abstractas, la palabra *metáfora* es una metáfora, ya que vale en griego por traslación<sup>61</sup>.

Emerson dijo que el lenguaje es poesía fósil; para comprender su dictamen, bástenos recordar que todas las palabras abstractas son, de hecho, metáforas, incluso la palabra *metáfora*, que en griego es traslación<sup>62</sup>.

¿Por qué no, entonces, servirse de la metáfora más manida, sostener que, en efecto, las estrellas se asemejan a los ojos, o que la muerte es como el sueño? (Otra cosa sería entrar a debatir si es posible —hoy, ahora, en el territorio de todos los «post»— hacer otra cosa. Pero no entraremos<sup>63</sup>.)

58 «Nathaniel Hawthorne», en *Otras inquisiciones, Obras Completas, op. cit.*, Tomo II, p. 263.

59 «Epílogo» a *Otras inquisiciones, Obras Completas, op. cit.*, Tomo II, p. 369.

60 *El informe de Brodie*, en *Obras Completas, op. cit.*, Tomo III, p. 215.

61 «Purgatorio, I, 13», en *Nueve ensayos dantescos, Obras Completas, op. cit.*, Tomo IV, p. 267. El subrayado es del autor.

62 «Ars magna», en *Atlas, Obras Completas, op. cit.*, Tomo IV, p. 348. El subrayado es del autor. *Μεταφορά*, traslación, traslado, metáfora, en efecto, pero también «cambio de luna», lo que no deja de resultar curioso, ya que la palabra integra así, «en origen», a la más *metafórica* de las figuras astrales (también en cine: la luna que presagia el ojo en un Buñuel tan cercano a Méliès...).

63 Puesto que hablamos de tópicos, bastará con acudir al muy ameno Umberto Eco de las *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. No se puede explicar mejor lo que supone la pérdida inexorable de la *inocencia* y la necesidad de visitar la tradición con ironía. Eco aporta estupendas soluciones a problemas relacionados con cierto sentimiento ante lo falso (p. ej., y en la trad. de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1985<sup>3</sup>: p. 25: «¿Cómo

Gilles Deleuze está muy cerca del Godard que hace suya la metodología de Borges, permanece muy atento a cuanto multiplique en cine esta asunción de la (verdadera) falsedad: movimientos en falso, torcimiento de los gestos, alteración de las perspectivas, incluso del entramado narrativo (los *raccords* inadecuados...). Todo aquello en lo que Godard es un consumado maestro. Y cita lo que Eustache pone en boca del personaje de *La maman et la putain*: «Cuanto más falso parece uno, más lejos llega, lo falso es lo que está más allá [*Plus on paraît faux comme ça, plus on va loin, le faux, c'est l'au-delà*]»<sup>64</sup>, para en seguida resumir la razón de ser de esta actividad falsa [*faire-faux*] que caracterizaría al nuevo realismo por oposición a la acción verdadera [*faire-vrai*] propia del antiguo:

Bajo esta potencia de lo falso [*puissance du faux*], todas las imágenes se vuelven clichés, ya sea porque se muestra su torpeza, ya porque se denuncia así su aparente perfección<sup>65</sup>.

Un asunto de método, una metodología en buena parte nacida con el cinematógrafo<sup>66</sup> y llegada a su «mayoría de edad», o a esa irónica mirada no inocente ya sobre la verdad adquirida por *Unbewußtheit*, en la segunda mitad del siglo XX (la *nouvelle vague*, y en especial Godard, sería un buen ejemplo de ello, si no el máximo). Estamos en el polo opuesto al de la vieja técnica fotográfica, lejos de la Verdad, de la Idea o de la trascendencia esencial en la cerrada imagen «de pose». Las «imágenes cualquiera» en movimiento acuden casi de suyo al tópico, a la metáfora gastada (es decir: verdadera), a la falsedad evidente y el regocijo, la humorada que de los mismos se desprende para

decir «era una hermosa mañana de finales de noviembre» sin sentirse Snoopy?...», o p. 74, donde explica cómo un postmoderno puede declararle su amor a una mujer culta sabiendo ambos, y sabiendo ambos que ambos lo saben, el ridículo de novela rosa que toda declaración de amor comporta).

64 DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, op. cit., p. 288.

65 *Ídem*.

66 Lo que desde luego no significa que no hubiera falsificación, así como *puissance du faux*, en la fotografía desde un principio: alteración de elementos, trucaje, disfraz, escenificación, la «pose» misma... Ahí, entre tantos otros ejemplos posibles, las monumentales placas secas de Edward S. Curtis en sus veinte tomos de *The North-American Indian*, los espectros y ectoplasmas de las fotografías presentadas como «pruebas» por lo espiritistas, los sucesivos trucajes políticos de la fotografía soviética... Y por supuesto, las primitivas fotografías «de muertos»: ¿existe mejor imagen que esos niños dormidos en sus cunas y sillas para metaforizar la muerte como un sueño? Sin embargo, resulta insalvable el abismo que media entre las intenciones de la técnica fotográfica y la fílmica.

mostrar la verdad de las convenciones (la verdad de que no hay verdad al margen del compromiso lingüístico social). A diferencia de la fotografía, el cinematógrafo sale adelante —una vez superada la duda inicial sobre sus posibilidades, duda, para qué dudarlo, deudora de la empresa y fines fotográficos<sup>67</sup>— con una amplia y «frívola» vocación de entretenimiento, de pasatiempo (al que tan a menudo se le colgará el sambenito que aquí confesamos no comprender muy bien de *escapista*) dirigido a las masas, al «gran público», por medio de un engranaje comercial del que jamás disfrutó la novela (ni siquiera la folletinesca), el teatro ni la ópera. *That's entertainment*. Por ello desde sus inicios el registro serial y a velocidad de las «imágenes cualquiera», más que falsear o *retocar* al modo fotográfico la imagen para *crear* una pose-ideal, ha entrado en íntimo contacto con el tópico, con las técnicas más evidentes de la simplificación, de la compresión al límite, del estilo panfletario o paródico: de aquí tanto el riesgo de rodar sobre su propio eje en el vacío (por ejemplo, si el cine sólo se reserva una función paródica, si de los tópicos no se desprende al cabo «alguna otra cosa»<sup>68</sup>), como el carácter ilimitadamente transgresor del cinematógrafo, capaz de introducir su mirada desmitificadora incluso allí donde el «respeto» y la «seriedad» de ciertas convenciones desaconsejan el intento<sup>69</sup>.

Es conocido el momento central de *Les carabiniers*: el dúo protagonista, Ulysse y Michel-Ange, regresan de la guerra (a la que partieron cegados por las promesas de riqueza y bienes de todo tipo pronunciadas por el emisario del Rey) cargados con una maleta llena de postales. [Un inciso

67 Es conocida la predicción fatal que se atribuye a uno de los hermanos Lumière (a Louis): «El cine es una invención sin futuro», frase que será citada (en imagen y en italiano) en otro filme del Godard treintañero de 1963, *Le mépris (El desprecio)*, reflexión meta-cinematográfica que parte de la adaptación de la novela *Il disprezzo* (1954), de Alberto Moravia.

68 De este riesgo advierte Deleuze refiriéndose en nota al pie de página al realizador alemán Daniel Schmid: cfr. *Cinéma I. L'image-mouvement*, op. cit., p. 288.

69 Pensemos, por ejemplo, en la dureza de las críticas invariablemente dirigidas en su momento a muy puntuales trabajos *intempestivos*, todos ellos parodias, pero no *cualquier* parodia: *El gran dictador*, de Chaplin, *Ser o no ser*, de Lubitsch, *Uno, dos, tres*, de Wilder, o *La vida es bella*, de Benigni ilustrarán perfectamente aquello de lo que hablamos. Imaginemos un panfleto fílmico (pero no cualquiera, sino a la altura por lo menos de los anteriores) sobre la concreta actividad de un grupo terrorista local como ETA, el IRA o las Brigadas Rojas; o más internacionalmente, una patochada (de nuevo: «bien hecha») sobre lo acontecido en y después del 11 de septiembre de 2001, o sobre el conflicto enquistado en Oriente Medio...

inevitable: por supuesto, el nombre de *Ulysse* es una broma del gran falsario Godard; a fin de cuentas, el filme realiza la enésima farsa a partir de esa fallida que es la Odisea (tema central de *Le mépris* también, a otro nivel), y este Ulises regresa —como el primero de Troya— de la guerra, pero vuelve esta vez tuerto —Polifemo irónicamente vengado— y no a causa de los avatares bélicos, sino de un lance amoroso —Calipso, Circe, Nausícaa vengadas—... Para colmo, la nueva Penélope, que ahora se llama Cleopatra, no tuvo a bien esperarle hurtándose a los «pretendientes».] Ulysse y Michel-Ange despliegan sus paquetes de postales, botín de guerra, ante Cleopatra y Venus, explicándoles de modo pormenorizado en una larga secuencia que se toma su tiempo. «Traemos todos los tesoros del mundo»<sup>70</sup>, aseguran los personajes mientras abren y extraen de la maleta paquetes de postales que sistemática y ordenadamente («Orden y método», era la consigna que aprendieron de un oficial muerto en combate) van explicando uno tras otro según la siguiente regla de uso: «Cada parte se subdivide en más partes... que a su vez se subdividen en más partes». Anotemos a modo de ejemplo la primera serie, la de los «Monumentos»:

#### Monumentos

Antigüedad: Pirámides, dólmenes de Carnac, el Partenón, el Coliseo, el Templo de Angkor.

Edad Media: Nôtre-Dame de Poitiers, la muralla de Mogador, la catedral de Colonia, la ciudad de Carcasona, la torre de Pisa.

Renacimiento: el castillo de Blois, el palacio Pitti, la catedral de México, la Villa Médicis.

Edad Moderna: Versalles, el puente de Westminster, la tumba de Víctor Emmanuel, la estación de Stuttgart, el Hotel Hilton de Berlín, el acuario de Chicago, el Hospital de Santa Cruz.

70 Tal aserto y la secuencia que le sigue con las postales cerraría su círculo sobre las promesas iniciales del carabinero real, que comenzó su perorata para animarles a ir a la guerra con un «Enriqueceréis vuestra mente visitando países extranjeros», y la enumeración neta a seguido de cuantas riquezas materiales (su correlato serán las postales) les aguardaban. Nueva falsa embromadora a partir del mito odiseico, esta vez con las resonancias de la famosa «Ítaca» de Kavafis: «[...] podrías detenerte en los mercados de Fenicia / y comprar hermosas cosas, [...] / podrías visitar muchas ciudades egipcias [...]». (Cfr. KAVAFIS, Constantino P., *Poesía selecta*, traducción, selección y notas de Alberto Manzano, Edicomunicación, Barcelona, 1999, pp. 42-43.)

Serie a la que seguirían la de los «Medios de transporte» (con sus divisiones: por vía férrea, por carretera, por vía marítima, por vía aérea), la de los «Animales» (mamíferos...), la de la «Industria»... Ya en la simple enumeración se proyecta el ánimo de farsa de Godard: hay evidentemente una simplificación, una aparente alcatoriedad y la asunción sin más de las convenciones (la clasificación histórica y occidental del arte: Antigüedad...). Hay también lugar —incluso un primer lugar— para la más pura broma: baste señalar entre las obras del «Renacimiento» esa «Catedral de México» cuya sola función es la de recordar un chiste anterior (a partir de un juego de palabras en francés entre «mexicain» y «mec si con»), a su vez ya recordado en otra escena por el nombre de la sala de cine a la que por vez primera en su vida acude el flamante carabinero Michel-Ange: «Le México».

Resulta inevitable la asociación con las clasificaciones imposibles que el doctor Franz Kuhn atribuía a cierta enciclopedia china, en las conocidas páginas de Borges que pocos años después de *Les carabiniers* cautivaron a Michel Foucault de *Les mots et les choses*<sup>71</sup>:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en *a*) pertenecientes al Emperador, *b*) embalsamados, *c*) amaestrados, *d*) lechones, *e*) sirenas, *f*) fabulosos, *g*) perros sueltos, *h*) incluidos en esta clasificación, *i*) que se agitan como locos, *j*) innumerables, *k*) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l*) etcétera, *m*) que acaban de romper el jarrón, *n*) que de lejos parecen moscas.

O, con mayor cercanía al Godard que desde la pizarra a comienzos del filme se proclama discípulo del autor argentino, las categorías clasificatorias del idioma de Wilkins, procedimiento cuyas «ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan» las del anterior sistema chino:

71 Poco amigo en la ocasión Foucault —siguiendo sin duda cierta tradición cartesiana— de ofrecer la referencia de su cita (como ha señalado DERRIDA, Jacques, en nota a «Et cetera...», en *Δεξιότης*. *Revista de Filosofía*, n.º. 19, Murcia, 1999, p. 11). Hela aquí (la cita completa de Borges, la de nuestro texto, no la del de Foucault, que omite la «j» —*cfr.* Derrida...—): BORGES, Jorge Luis, «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, *op. cit.*, Tomo II, p. 301. De la importancia que para Borges reviste tal «idioma» da fe su (auto)mención en, a nuestro juicio, uno de sus cuentos-clave: «El congreso», en *El libro de arena*, *Obras Completas*, *op. cit.*, Tomo III, p. 323.

Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), módicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico)<sup>72</sup>.

La diferencia con Borges, o con cualquier otro ejemplo o modelo de escritura, radica por supuesto en la muestra de la imagen: a cada palabra de los personajes de Godard corresponde una postal, una fotografía, una exacta imagen que a su vez funcionaría más como supletorio que como referente del mundo mismo. «Traemos todos los tesoros del mundo» quiere decir en rigor eso mismo y no otra cosa. Los aventureros vuelven ricos de su odisea, las imágenes «cualesquiera» de la morosa escena enumerativa muestran las riquezas, las imágenes «de pose» (¿qué mejor *pose* que la del perfecto encuadre fotográfico de cada *monumento*?) cuya posesión no puede dejar de ser considerada como la más común metáfora de la propiedad sobre los objetos fotografiados. Godard se expresa de manera tan meridiana que nada puede objetarse a sus críticos:

Las postales de *Los carabineros* valen lo que representan; son como palabras, una especie de moneda, según un cierto concepto de la palabra bruta. Para esos desposeídos que son Ulyse y Michel-Ange, la representación de los bienes de este mundo, y del propio mundo, vale por esos bienes y por el mundo<sup>73</sup>.

Especie de moneda, en efecto, conforme a «cierto concepto de la palabra bruta», no cabe siquiera entrar a debatir la validez de las firmes convenciones, apuntaladas en el interior del filme: Así, la protesta débil de las mujeres y la respuesta inmediata de los carabineros:

—No son cosas de verdad. ¿Cuándo las tendremos?

—Cuando queramos. Son las escrituras.

Escrituras basadas en algo tan frágil como la firma del Rey, quien a la postre no es más que un farsante. «Su firma no tiene ningún valor, la confusión del mundo y de sus representaciones es una falsificación»<sup>74</sup>, y no cabe

72 «El idioma...», p. 300.

73 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis, *Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 137.

74 *Ídem*.

imaginar un rodaje más falso que el realizado aquí por Godard, imposible llevar más lejos la impostura trascendentalista de una descripción vacía que reemplaza sistemáticamente, a cada plano, al objeto (supuesto objeto, cada vez más lejano, más desplazado). Las descripciones, como ha visto claramente Deleuze<sup>75</sup>, sólo conducen a nuevas descripciones, y difícil será evitar en este irónico juego de metáforas gastadas que Ulysse y Michel-Ange, usuarios ilusos de las metáforas usuales —volvemos a Nietzsche—, seres «veraces» olvidados de su propia condición (borreguil) y por tanto mentirosos (consigo mismo, para empezar) en virtud de hábitos seculares y conforme a la *Unbewußtheit* de la que no se desprenden (personajes de la farsa al fin, no quedan del lado especular, por así decirlo, que «libera», donde actuaría la *puissance du faux*), que Ulysse y Michel-Ange sean al fin ejecutados, víctimas de un nuevo y último engaño. La serie de carteles «pedagógicos» que se abría al inicio del filme con una cita (en lengua francesa) de Borges, se cierra convenientemente con estas otras palabras-programa, epítafio godardiano para sus personajes (por ejemplo):

La-dessus, les deux frères s'endormiront pour l'éternité, croyant que le cerveau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort, et que ce sont *ses rêves* [el resalte es de Godard] qui constituent le Paradis.

75 Cfr. DELEUZE, Gilles, *L'image-temps...*, op. cit., p. 63: al final, «no se nos muestra sino puras descripciones que se deshacen al mismo tiempo que se trazan».