

*gilles  
deleuze*

**CINE IV**

LAS  
IMÁGENES  
DEL PENSAMIENTO

AUTOMATISMO, SEMIÓTICA  
Y ACTOS DE FABULACIÓN

editorial  
**Cactus**  
Serie CLASES







**CINE IV**  
LAS IMÁGENES  
DEL PENSAMIENTO

AUTOMATISMO, SEMIÓTICA  
Y ACTOS DE FABULACIÓN

*Gilles Deleuze*



Editorial Cactus  
Serie Clases

20

Deleuze, Gilles

Cine IV. Las imágenes del pensamiento. Automatismo, semiótica y actos de fabulación / Gilles Deleuze; compilación de Pablo Ariel Ires; Sebastián Puentes - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2023.

896 p.; 22 x 15 cm - (Clases; 20)

Traducción de: Pablo Ariel Ires; Sebastián Puentes

ISBN 978-987-3831-73-7

1. Cine 2. Cine de Vanguardia 3. Ensayo Filosófico I. Ires, Pablo Ariel, comp. II. Puentes, Sebastián, comp. III. Título.

CDD 791.4301

*Título:*

Cine IV. Las imágenes del pensamiento.  
Automatismo, semiótica y actos de fabulación

*Autor:*

Gilles Deleuze, 1984-1985

*Traducción y notas*

Pablo Ires & Sebastián Puentes

*Diseño de interior y tapa:* Manuel Adduci

*Impresión:* Gráfica MPS SRL

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN: 978-987-3831-73-7

1ra. edición – Buenos Aires, abril de 2023

IMPRESO EN LA ARGENTINA ★ ★ ★ PRINTED IN ARGENTINA

[www.editorialcactus.com.ar](http://www.editorialcactus.com.ar)

[info@editorialcactus.com.ar](mailto:info@editorialcactus.com.ar)

GILLES DELEUZE

**Cine IV**

Las imágenes del pensamiento

Automatismo, semiótica  
y actos de fabulación

Editorial Cactus  
Serie Clases  
Volumen 20





# Índice

- II • PARTE I. PROGRAMA DEL CURSO
- 13 • CLASE 1. Imagen del pensamiento, imagen cinematográfica y automatismos  
El automatismo psicológico
- 49 • CLASE 2. El automatismo espiritual  
Las mutaciones en la imagen del pensamiento: sustitución del saber por la creencia
- 89 • CLASE 3. Recapitulación y desarrollo sobre la imagen del pensamiento  
“Devuélvanme la creencia” y “Denme un cuerpo”
- 127 • CLASE 4. El pensamiento del Afuera
- 161 • CLASE 5. Cortes irracionales, intersticio y Afuera  
Falso *raccord*, pantalla negra y pantalla blanca
- 187 • CLASE 6. La mutación en las imágenes del cerebro. Espacio topológico, espacio probabilístico y cadenas de Márkov
- 221 • CLASE 7. Trinidad de la imagen cerebral: topología, cortes irracionales, particiones re-encadenadas  
Recapitulación y bibliografía del programa del curso

- 253 • PARTE 2. EL CINE “CLÁSICO” Y EL CINE “MODERNO”
- 255 • CLASE 8. **Imagen y pensamiento en Eisenstein**  
**Montaje y monólogo interior**
- 289 • CLASE 9. **El cine estructural en Eisenstein y el cine serial en Godard**
- 327 • CLASE 10. PRIMERA PARTE. **Lo estructural y lo serial en la música.**  
**Entrevista a Pascale Criton**
- 343 • CLASE 10. SEGUNDA PARTE. **Las series en Godard. Categorías**  
**constituyentes y categorías reflexivas**  
**Los juicios en Kant**
- 361 • CLASE 11. PRIMERA PARTE. **Series horizontales y verticales**  
**Conclusiones sobre la relación entre imagen y pensamiento en**  
**Eisenstein y Godard**
- 371 • CLASE 11. SEGUNDA PARTE. **Actitudes y *gestus*.**  
**Eric Weil, Brecht y Barthes**
- 391 • CLASE 12. **Actitudes y *gestus***  
**Entrevista a Raymonde Carasco, el disfraz de sí mismo**  
**y la función fabuladora**
- 433 • CLASE 13. **Introducción a los problemas de la relación entre cine,**  
**lengua y lenguaje**  
**Recapitulación de la comparación entre cine “clásico” y “moderno”**
- 455 • PARTE 3. LENGUA, LENGUAJE Y ENUNCIADOS CINEMATOGRAFICOS
- 457 • CLASE 14. **La semiocrítica y el kantismo**  
**Christian Metz y el cine como lenguaje sin lengua**
- 487 • CLASE 15. **Semiocrítica: la gran sintagmática, otros códigos**  
**y el cine disnarrativo**  
**La narración versus el movimiento**
- 521 • CLASE 16. **Las tres diferencias con la semiocrítica**  
**y los procesos no lingüísticos**  
**Lengua de la realidad (Pasolini), materia (Hjelmslev) y significado**  
**de potencia (Guillaume)**



- 561 • CLASE 17. **La lingüística de Guillaume, los procesos no lingüísticos y la semiótica antisemiológica**  
**Introducción al problema de los enunciados cinematográficos: el cine mudo**
  
- 595 • CLASE 18. **Los actos de habla en la primera etapa del cine sonoro: componente auditivo e interacciones**
  
- 621 • CLASE 19. **Esquema general de la mutación de los actos de habla**  
**Los actos de habla interactivos en la comedia americana: conversación, democracia y locura**
  
- 651 • CLASE 20. **Funcionamiento del sonido y la música en la primera etapa del cine sonoro**
  
- 683 • CLASE 21. **Actos de habla e imagen visual en la segunda etapa del cine sonoro**  
**Estilo indirecto, fabulación, espacios cualesquiera e imagen telúrica**
  
- 715 • CLASE 22. **Conversación sobre técnicas de sonido y la noción de “encuadre sonoro”**
  
- 753 • CLASE 23. PRIMERA PARTE. **Precisiones sobre la noción de “encuadre sonoro”**
  
- 775 • CLASE 23. SEGUNDA PARTE. **La relación entre actos de fabulación e imágenes telúricas**
  
- 791 • CLASE 24. PRIMERA PARTE. **Heautonomía y relación de las imágenes sonoras y visuales en Duras y los Straub**
  
- 811 • CLASE 24. SEGUNDA PARTE. **Blanchot, lo invisible y lo indecible**  
**Conclusiones sobre las imágenes del pensamiento en el cine**
  
- 823 • CLASE 25. **Precisiones sobre la inmanencia y el automatismo**  
**Syberberg, Hitler y la imagen-movimiento**  
**Recapitulación general del curso**
  
- 857 • CLASE 26. **Precisiones sobre lo enunciable. Hjelmslev, Guillaume y los estoicos**  
**Enunciados del cine político del Tercer mundo**

## ADVERTENCIA

Las clases de Gilles Deleuze que se presentan aquí en su primera edición en castellano corresponden al curso dictado entre el 30 de octubre de 1984 y el 18 de junio de 1985.

La presente edición fue preparada en base a las grabaciones existentes en el idioma original. La traducción, la corrección y las notas fueron íntegramente realizadas por Cactus.

Los títulos de las clases fueron agregados por los editores para facilitar el seguimiento de la organización del curso. Con el mismo objetivo, y siguiendo las indicaciones temáticas del propio Deleuze, hemos separado algunas clases en dos partes, lo cual se indica en el título, y hemos dividido el libro en tres partes. Hemos introducido algunos gráficos que reproducen esquemas en el pizarrón únicamente donde la explicación oral de Deleuze nos permitió hacerlo con seguridad.

Por lo demás, solo se introdujeron los cambios estilísticos necesarios para adecuar el registro oral al escrito permitiendo una lectura fluida del texto. Toda vez que fue posible, optamos por conservar los rasgos de oralidad propios de las clases.

El desarrollo de la clase del 27 de noviembre de 1984, así como su duración, parecen indicar que falta un fragmento al principio de la grabación. Lo mismo sucede al final de la clase del 26 de febrero de 1985.

A black and white photograph showing a man in a dark top hat and a dark coat, holding a small bowl and a spoon, feeding a woman. The woman is wearing a dark, high-collared dress and has dark eye makeup. They are in a room with a window in the background. The text "PARTE I PROGRAMA DEL CURSO" is overlaid on the right side of the image.

**PARTE I  
PROGRAMA  
DEL CURSO**



Clase 1

# **Imagen del pensamiento, imagen cinematográfica y automatismos**

## **El automatismo psicológico**

*30 de octubre de 1984*

Comencemos con el trabajo de este año. Quisiera empezar aprovechando para construir nuestro programa, puesto que solo en la medida en que yo les proponga un programa, ustedes verán, por un lado, si continúan viniendo y, por otro, si continúan viniendo, cómo se engancharán en tal o cual parte. Al respecto, tengo cosas que proponerles para variar vuestra participación. Anuncié hace dos, tres años, ya no sé, que había terminado de hablar de cine. Pero tengo para un año más. Después, realmente ya no veo mucho que más podría decir, así que se habrá acabado.

Por otra parte, puede que algunos, o muchos de ustedes, se hayan dado cuenta de que en el transcurso de los últimos años lo que me preocupaba, lo que me interesaba, era la introducción a la pregunta “¿qué es la filosofía?”. A partir del próximo año me consagraré a ella con todas mis fuerzas.

Este año quisiera, por última vez, hacer o proponerles un curso sobre el cine, o sobre un aspecto del cine. Después de todo, era el último aspecto que me quedaba, no tenía mucha elección. Vimos durante uno

o dos años la imagen-movimiento<sup>1</sup>. Vimos el año anterior la imagen-tiempo<sup>2</sup>. ¿Qué me quedaba? Me quedaba la imagen-pensamiento. Por lo tanto, nos acercamos a esa pregunta que me preocupa –¿qué es la filosofía?– pero todavía en el nivel de un encuentro cine-filosofía.

¿Qué quiere decir “pensamiento y cine”? Quisiera hacer como el año pasado. Es decir, esta reflexión, en apariencia centrada en el cine, no debe impedir desarrollos, o como especies de zonas propiamente filosóficas, donde se considerarían por sí mismos los temas filosóficos, sin quebrar, no obstante, el conjunto de nuestro proyecto. Para quienes estuvieron el año pasado, dediqué algunos desarrollos al neoplatonismo, por ejemplo, o algunos desarrollos a Kant. Desarrollos que valían por sí mismos pero que no impedían que retomáramos nuestro hilo conductor: el tiempo y el cine. Este año quisiera hacer lo mismo en el nivel del pensamiento. En ocasiones habrá zonas filosóficas que conciernen únicamente a problemas de la filosofía en relación con el pensamiento.

Ahora bien, ¿por qué esta organización? Lo que quisiera decir es que si intento acercar, fundar las relaciones pensamiento-cine, aunque todavía no las estoy abordando, lo que siempre me ha sorprendido es que todo ejercicio del pensamiento, filosófico o no, pero en particular filosófico, presupone cierta imagen que el pensamiento se hacía de sí mismo. Esta imagen presupuesta del pensamiento no siempre es fácil de despejar. Más aún, varía con la historia. ¿Quiere decir que depende de una causalidad exterior, social, histórica? No estoy seguro. Varía con la historia. Por el momento, no puedo decir más que eso. Sin dudas podemos asignar causas a esa variación, pero las causas de esa variación no nos dicen nada sobre la naturaleza misma de la variación. Por lo tanto, supongo que todo pensamiento presupone una imagen del pensamiento, imagen variable.

Para comprender mejor lo que hay que entender por “imagen presupuesta del pensamiento”, creo que ante todo no hay que confundirla con lo que todo el mundo conoce bajo el nombre de “método”. Pensar implica un método. Por ejemplo, hay un método de Descartes, hay un

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Cine I Bergson y las imágenes*, Cactus, Buenos Aires, 2009 y Gilles Deleuze, *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Cactus, Buenos Aires., 2011.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, Cactus, Buenos Aires, 2018.

método de Kant... De cierta manera, la filosofía puede ser definida explícitamente como metodología del pensamiento. Un método incluye dos aspectos. Un aspecto temporal: el orden de los pensamientos. La organización del orden de los pensamientos es un aspecto del método. Incluye también otro aspecto, el espacial. Es decir, la determinación de los fines, los medios y los obstáculos del pensamiento. Es el aspecto espacial. ¿Cuáles son los fines del pensamiento, por qué pensar? ¿Cuáles son los medios del pensamiento, cómo pensar? ¿Cuáles son los obstáculos del pensamiento? Estos son los dos aspectos del método. Digo que la imagen presupuesta del pensamiento no se confunde con el método, sino que el método la presupone. El método no nos dice qué imagen del pensamiento se hace él mismo. El método presupone una imagen del pensamiento, una imagen implícita del pensamiento, imagen variable.

¿Cómo caracterizar de la manera más simple esta imagen presupuesta del pensamiento, que todo método presupone? Tomo un término de Bajtín, el importante lingüista y crítico literario: cronotopo. Él emplea “cronotopo” en un sentido muy simple: es un espacio-tiempo, un continuum espacio-temporal. Por ejemplo, nos dice que la pregunta “¿qué es la novela?” implica la extracción del cronotopo propio de la novela. Es decir, de un tipo de espacio-tiempo que la novela presupone. De la misma manera, diré que hay un cronotopo del pensamiento, y que todo método, desde su doble punto de vista —el orden temporal de los pensamientos, por una parte, y la distribución de los fines, los medios y los obstáculos, por otra— remite a un cronotopo del pensamiento, cronotopo que puede sufrir variaciones, mutaciones, y que jamás está dado. Llegado el caso, lo que está dado es un método. Pero el presupuesto no está dado, hace falta un esfuerzo especial para despejarlo.

¿Cómo podemos reconocer ese cronotopo del pensamiento, ese espacio-tiempo presupuesto por toda organización espacio-temporal del pensamiento? El discurso filosófico se desarrolla en él, pero él mismo no es objeto de discurso filosófico. El discurso filosófico que se desarrolla presupone el cronotopo. El cronotopo mismo apenas puede ser jalonado. Y lo que lo jalona no son los conceptos como elementos del discurso filosófico, sino algo más insólito. Es un tema del que hablo hace mucho tiempo, me parece que hace años, pero que no voy a abandonar, porque cuando pase a la pregunta “¿qué es la filosofía?” en

los años siguientes, adquirirá una importancia cada vez más esencial. Diré que ese espacio-tiempo, ese cronotopo, está esencialmente jalonado y señalado por gritos.

En otros términos, hay gritos filosóficos que envuelven la imagen implícita del pensamiento. Luego está el discurso, y el discurso viene a recubrir los gritos. Está el método, y el método viene a recubrir el cronotopo o la imagen del pensamiento. Pero esta imagen, este espacio-tiempo, está como marcado. Sus lugares y momentos están marcados por gritos. Esto quiere decir que hay gritos filosóficos.

Todos saben que en las aves se distinguen los gritos y los cantos. El grito de alarma, por ejemplo, no es un canto. ¡Cuánto tendrían para enseñarnos aquí los ornitólogos, si llegaran a darnos distinciones firmes entre el canto y el grito! Pero yo puedo decir que es igual en la filosofía. En la filosofía hay discursos, y los discursos no son lo mismo que los gritos. Los discursos son el canto de los filósofos, es su manera de cantar. Pero resulta que hay gritos filosóficos. Corremos el riesgo de pasarlos por alto, y en ese momento nos hacemos de la filosofía la idea de algo muerto, la asimilamos al discurso que desarrolla. Y un grito filosófico siempre puede traducirse en términos de discurso. Pero algo se resiste, y si tenemos el mínimo gusto por la filosofía, sabemos que son gritos, y que la filosofía encuentra allí los puntos de su nacimiento, de su vida.

¿Y qué son? A primera vista corremos el riesgo de confundirlos con simples proposiciones que forman parte del discurso. ¡Pero no, no, no! ¡Es otra cosa! ¿A qué remiten entonces? ¿Y por qué? ¿Tienen fundamento, no tienen, son arbitrarios? ¿Qué hace que un filósofo lance un grito filosófico? Decía que los gritos de alarma de las aves no son cantos. Pero sabemos al menos por qué lanzan un grito de alarma. Hay otros gritos distintos al grito de alarma. Hay gritos de amor, que no son lo mismo que los cantos nupciales. Entonces, si el filósofo es alguien que grita a su manera, ¿qué es lo que tiene para gritar?

Busquemos ejemplos. Leo a Aristóteles y veo un discurso admirable, que es el canto de Aristóteles. Y reconozco ese canto, es una manera de cantar que no tiene equivalente: no confundo el canto de Aristóteles con el canto de Platón. Luego resulta que en Aristóteles me tropiezo con la fórmula: “Hay que detenerse”. Si hiciéramos un verdadero análisis de las proposiciones, diría que es muy curiosa. Cuando Aristóteles nos dice



qué es la sustancia, lo desarrolla en un discurso-canto. Cuando nos dice “Hay que detenerse”, no es una proposición de la misma naturaleza. “Hay que detenerse” es un grito. ¿Qué quiere decir? Quiere decir: “No se remontarán...”. Es curioso el grito, son proposiciones que solo pueden expresarse bajo la forma de la interpelación. No es necesario decirlo de manera explícita. Nos dice: “No podrán remontarse infinitamente de un concepto a un concepto más general. ¡Tienen que detenerse!”. Es decir, hay conceptos últimos. Yo no sé para nada si hay conceptos últimos... Ustedes tampoco. Acá alguien se los dice, pero solo puede decírselos bajo la forma de un grito: ¡hay que detenerse! Entendiendo por esto que es preciso que el pensamiento se detenga en alguna parte, que capte el punto donde ya no puede ir más lejos. Con o sin razón, es una cuestión de sentimiento. No pretendo convencerlos, pero tengo el sentimiento de que eso ya no forma parte del discurso filosófico. Es un grito filosófico. Si uno le pregunta a Aristóteles por qué, por qué hay que detenerse, la pregunta ni siquiera se sostiene. Alcanzamos un punto en que la filosofía ya no tiene que dar razones. ¿A qué se dirige, entonces? Es quizá lo más importante, lo oculto de la filosofía.

Descartes escribe un discurso filosófico que intitula *Las meditaciones*<sup>3</sup>. Es su propio canto. Y en *Las meditaciones* surge la célebre fórmula: “Pienso, luego soy”. Se puede considerar como una proposición o como el elemento de un discurso filosófico. Llega en el lugar que le toca en *Las meditaciones*, en la Segunda meditación –hay una primera, una segunda... hay cinco–. Adviene dentro del orden que se llamó, justamente, “el orden de las razones”. Forma parte del discurso filosófico. Y sin embargo, Descartes lo grita. “Pienso, luego soy” se formula como un grito. Es el grito de Descartes. ¿Por qué es un grito? Porque su enunciado es: “¡No pueden negar que si pienso, soy!”. No sabemos por qué. Lo importante es el aspecto-grito. Y de hecho ¿qué pretende el “pienso, luego soy”? Pretende darnos una definición del hombre de nuevo tipo, contra Aristóteles. Para Aristóteles el hombre es un animal racional. Descartes dice que eso es discurso, que afirmar que el hombre es un animal racional es un discurso, porque “animal” y “racional” son conceptos que remiten ellos mismos a otros conceptos. Y él dice: “No,

<sup>3</sup> René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Orbis, Madrid, 1985.

hay que alcanzar algo distinto”. Y “Pienso, luego soy”, al mismo tiempo que forma parte de un mundo totalmente distinto, está llamado a reemplazar al “hombre animal racional”. La verdadera determinación del hombre es “Pienso, luego soy”, y no el “hombre animal racional”. En otros términos, una determinación del hombre que se expresa en un grito.

Salto. Cuando Leibniz lanza “Todo tiene una razón”, extrae de allí, para el discurso filosófico, mil cosas que constituirán su propio sistema. Pues esa idea de que todo tiene una razón acarrea muchas cosas. ¿Por qué no habría cosas sin razón? Y bueno, Leibniz no quiere que haya cosas sin razón. Mucho antes de ser un principio lógico, “todo tiene una razón” es un grito.

Esto ya nos convence de que hay gritos de la razón. Los gritos de la razón se expresan la mayoría de las veces bajo la forma general: “No pueden negar que...”. “No pueden negar que hay que detenerse en alguna parte”, “no pueden negar que todo tiene una razón”, “no pueden negar que si piensan, son”.

Y resulta que, extrañamente, la filosofía conlleva también gritos de la sinrazón. No solamente la razón grita. Hay gritos de la sinrazón. Podríamos decir, por contraposición, que se los puede expresar bajo la forma: “Y si yo niego que...”. “Y si niego que dos y dos sean cuatro”. Me dirán que no son más que palabras. ¡No! Dostoievski lanza el grito de la sinrazón: “Niego que dos y dos den cuatro”<sup>4</sup>. Es decir, lanza la lucha contra las evidencias. En esos textos célebres y filósofos, Dostoievski lanza ese grito. “Quiero que me rindan cuenta de cada víctima de la historia. No estaré tranquilo y no los dejaré tranquilos hasta que no hayan rendido cuenta por cada víctima de la historia”<sup>5</sup>. Es un discípulo de Dostoievski, Chestov, quien repite en toda su obra este grito, grito de la sinrazón.

La sinrazón no tiene el privilegio de los gritos, sino que hay gritos de la sinrazón y gritos de la razón. Y sucede también que no se sepa quién grita, si la razón o la sinrazón. “¡Denme, pues, un cuerpo!”. Es

<sup>4</sup> Cf. Fiódor Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, Colihue, Buenos Aires, 2005, p. 36.

<sup>5</sup> Cf. León Chestov, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

curioso que el pensamiento, que durante milenios ha buscado más bien escapar al cuerpo, llegue a decir: “¡Denme un cuerpo!”. ¿Es un discurso? Reconocemos de inmediato –me gustaría hacerles sentir que se reconoce por el olfato– que es un grito filosófico. Resulta entonces que la filosofía depende de un olfato o de una capacidad superior, de un gusto. ¿Y por qué no? ¿Quién sería el juez de los conceptos, sino los propios gritos? ¿Es el grito la única manera en que el concepto se vuelve vivo?

Si no son sensibles al grito filosófico, no son sensibles a la filosofía. Es como con los peces, los gritos filosóficos son como los gritos de los peces. Si no oyen el grito de los peces, no saben qué es la vida. Si no oyen lo que es el grito de los filósofos, no saben qué es la vida y no saben tampoco qué es la filosofía. Y no saben qué es el pensamiento. Evidentemente, saben qué es el grito de los peces, y qué es el grito de la filosofía. ¿Entonces los filósofos son peces? De acuerdo. Artaud hablaba del atletismo afectivo, a propósito de su teatro y más aún, de su concepción del pensamiento<sup>6</sup>. Hay un atletismo filosófico: es el poder de proferir gritos específicamente filosóficos.

¿En qué avanzo? Digo únicamente que el pensamiento filosófico presupone una imagen del pensamiento, un cronotopo, un espacio-tiempo en el cual resuenan gritos. Eso es todo. Me detengo aquí, la continuación será el año próximo.

Lo aprovecho inmediatamente y voy a lo que será nuestro tema este año. Si es verdad que el pensamiento presupone una imagen del pensamiento, ¿no hay un encuentro –no una identificación– entre la imagen del pensamiento y la imagen cinematográfica? ¿Bajo qué forma? Ven que mi punto de partida es extremadamente simple. Todo pensamiento presupone una imagen del pensamiento. Desde entonces, ¿qué encuentro hay, si lo hay, entre la imagen del pensamiento y la imagen cinematográfica? A partir de aquí podemos construir nuestro programa.

Lo que quisiera de ustedes es algo que no hicimos los años anteriores. En los años anteriores, el año pasado por ejemplo, hubo muy buenos momentos para mí, ya que algunos de ustedes aportaron mucho. Por ejemplo, pienso en lo que hicimos sobre el cristal. Sé que es muy difícil

<sup>6</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001.

interrumpirme, porque cuando me interrumpen pierdo las ideas, ya no sé lo que estoy diciendo... Entonces no es fácil para ustedes, aunque tengan ganas. Evidentemente, les pido que me interrompan. Aunque reciba las interrupciones con impaciencia, mala suerte, hay que hacerlo. Pero lo que podríamos hacer es que al comienzo de cada una de nuestras sesiones, si no estamos demasiado alterados por los cambios de aula, aquellos que tengan algo para decir sobre la sesión precedente, lo hagan. Lo que me gustaría es que algunos digan: “Hay un punto de la última sesión que no quedó claro, habría que volver”. Quizás iríamos más lento, pero tal vez sería más rico. Entonces, si les agrada la idea, las preguntas se plantearían al comienzo de las sesiones. Me gustaría mucho que me digan: “En lo que hiciste la última vez había un momento demasiado rápido, o demasiado superficial, sobre el que hay que volver”. Por ejemplo, la próxima vez pueden decirme perfectamente: “Tu asunto de imagen cinematográfica/imagen del pensamiento no está tan claro, habría que volver sobre eso”. Y entonces les responderé “mala suerte, no puede ser más claro” [*risas*], o les responderé... “intentemos, intentemos”. O ustedes mismos lo volverán más claro, también estará bien.

Esto es solo mi punto de partida: una vez dicho que acabo de intentar definir lo que llamo la imagen del pensamiento, ¿se produce un encuentro entre la imagen cinematográfica y la imagen del pensamiento? ¿Sobre qué base?

Bueno, ustedes asimilaron esto, todo anda bien. Empecemos. Vamos a construir entonces nuestro programa a partir de ese problema. Puesto que tenemos un problema, construyamos el programa.

¿Por qué la imagen cinematográfica puede entrar en relación con una imagen del pensamiento? Comprenden que habrá motivos para esperar muchas cosas. Si entra en relación con una imagen del pensamiento, sin duda la imagen cinematográfica va a ponerse en relación con cierta imagen bien precisa del pensamiento que ella misma va a inducir, sin duda la orienta. La pregunta será: ¿coincide esa imagen del pensamiento inducida por la imagen cinematográfica con imágenes del pensamiento propias de la filosofía?

Ya que construimos un programa, dicho programa contendrá las principales indicaciones bibliográficas en las cuales me apoyaré en el año. Quisiera que cada uno de ustedes – pero lo veremos cuando nues-

tro programa esté terminado— tome un fragmento, se interese por tal o cual cosa. Y si hago el programa, es para que quienes no tengan tema de interés en lo que hago en este año, puedan no venir.

Debo partir de una constatación de hecho. Hay algo curioso. Si nos remitimos a los primeros grandes pioneros del cine, no nos ocultan que para ellos el cine es una revolución del pensamiento, y bajo todos sus aspectos. Son las espléndidas declaraciones de Eisenstein, de Gance, de Epstein. Tomo a los tres que han ido más lejos en esa dirección: el cine aportando una nueva manera de pensar. Añado a estos, un pionero de la crítica del cine —los otros tres eran cineastas—: Élie Faure. Élie Faure es un gran crítico de arte que se enfrenta al cine y ve el advenimiento de un nuevo pensamiento. Y sus textos nos siguen pareciendo espléndidos. Pero extrañamente, hay que reconocer que hoy nos causan gracia, nos hacen sonreír. Con ternura, respeto y admiración, pero a fin de cuentas nos hacen reír. Se diría que ya no les creemos. Esa cosa tan simple, que consiste en considerar que los autores de cine son grandes pensadores, se ha convertido en algo en lo que pocos creen. ¿Cómo sucedió? ¿Cómo pudo suceder? El cine, o nosotros en nombre del cine, hemos renunciado a las ambiciones del primer cine. Saludamos las exigencias o las ambiciones de Gance, de Eisenstein, de Epstein, pero nos parecen un poco insignificantes, nos parecen francamente ingenuos. Uno puede preguntarse qué ha pasado. Era un arte que, al comienzo, se situaba incesantemente en relación con el pensamiento. Y si hoy cuentan, en la abundante bibliografía del cine, cuáles son los libros actuales que refieren o que se meten con el problema de las relaciones del cine y el pensamiento, hasta donde conozco encuentran solamente dos, eso es todo. Al menos en Francia. Encuentran la selección de artículos de Serge Daney, *La rampa*<sup>7</sup>, y encuentran el muy extraordinario libro de Schéfer, *El hombre ordinario del cine*<sup>8</sup>. No es mucho, no es mucho...

¿Qué nos decían los pioneros? Nos decían que el cine ayudaba a renovar el pensamiento en todos sus aspectos, es decir, a inducir una nueva imagen del pensamiento. En términos generales, desde cuatro

<sup>7</sup> Serge Daney, *La Rampe*, Gallimard, París, 1983.

<sup>8</sup> Jean-Louis Schéfer, *El hombre ordinario del cine*, Catálogo, Valparaíso, 2020.

puntos de vista: desde un punto de vista cualitativo, desde un punto de vista cuantitativo, desde un punto de vista relacional y desde un punto de vista modal. Está bien porque son los títulos de las cuatro grandes categorías en Kant: cualidad, cantidad, relación, modalidad.

Desde un punto de vista cualitativo, era un nuevo pensamiento. ¿Nuevo en qué? Aquí debo posponer mi respuesta por unos instantes. Pero era un pensamiento cuyo equivalente no se encontraba en las otras artes. Desde el punto de vista cuantitativo, la respuesta puede darse de inmediato: era un arte y un pensamiento de masas, el arte de masas. Con el cine, el pueblo se convierte en sujeto, las masas devienen sujeto del pensamiento. Respecto a esto, son innumerables las declaraciones de los soviéticos, de Vertov, de Eisenstein, pero también de Gance. Desde el punto de vista de la relación, el cine era lengua, pero lengua universal. Desde el punto de vista de la modalidad, el cine forzaba al pensamiento a salir de la simple posibilidad, la posibilidad de pensar, para someterlo a una necesidad: no podrán no pensar.

¿Qué ha pasado? ¿Qué ha pasado para que hoy esos grandes autores sean tratados de ingenuos o considerados como ingenuos? Seguramente han pasado muchas cosas. Quisiera tomar un ejemplo: ya nadie cree que el cine sea lengua universal. ¿Por qué? Entre otras cosas, porque una semiología de inspiración lingüística ha tomado las riendas del asunto. La semiología de inspiración lingüística, tal como fue instaurada por Christian Metz, quiso aportar rigor en ese campo de la confrontación lengua/cine. Quiso aportar el rigor lingüístico en la confrontación del cine con la lengua y del cine con el lenguaje. Esta semiología de inspiración lingüística denunció como ingenua, confusa y rápida, las asimilaciones del cine con una lengua universal. Siempre me asombra, en la vida como en cualquier parte, que uno nunca sabe quiénes son los ingenuos. Formará parte de nuestro programa mirar un poco más de cerca lo que los pioneros del cine llamaban “el cine como lengua universal”, para ver si la semiología lingüística no ha pasado por alto el problema que ellos planteaban entonces, y si no representa un retroceso fundamental respecto de los pioneros llamados “demasiado ingenuos”. Entonces, si este año tratamos el cine y el pensamiento, estamos obligados a ver muy de cerca el problema de las relaciones cine/lenguaje.

Pero no puedo decir que haya sido una intervención como la de la semiología lingüística, ni siquiera la del cine sonoro, la que marcó el final de la idea de un pensamiento universal. Ese final ya había sido presentado por un defensor de las más grandes ambiciones del primer cine, Élie Faure. En su libro... En fin, en su falso libro, ya que es una recopilación de artículos que fue publicada en la colección “Médiations”, bajo el título *Función del cine*<sup>9</sup>, Élie Faure tiene un pasaje muy curioso donde presiente algo. Cuenta que el cine es el sucesor del arte de las catedrales. Intitula su artículo “Mística del cine”. Nos presenta el cine como nuevo pensamiento, arte de masas, lengua universal, sucesor del arte de las catedrales. Y luego tiene una duda, una pequeña duda, y quisiera que ustedes la escuchen bien. Es la página 51: “Algunos amigos sinceros del cine no han visto en él más que un admirable instrumento de propaganda”. Escribe eso muy tempranamente. Ven dónde se mete. Élie Faure forma parte de esa gran cohorte de los pioneros que dicen: pensamiento nuevo, lengua universal, arte de masas donde las masas devienen sujetos. Y dice: “Algunos amigos sinceros del cine –no son enemigos del cine– no han visto en él más que un admirable instrumento de propaganda. Los fariseos de la política, del arte, de las letras, incluso de las ciencias, encontrarán en el cine el más fiel de los sirvientes, hasta el día en que, por una transposición mecánica de los roles, quedarán sometidos a él”<sup>10</sup>. Es un texto muy conmovedor, porque finalmente, se dan cuenta de lo que está diciendo. Dice que sí, que hay un peligro que despunta, la utilización del cine por la propaganda. Pero que no hay que preocuparse, añade, hay que ser realmente optimista ya que, por inversión mecánica, siendo que el cine es mecánico, someterá a los fariseos que quieren utilizarlo como instrumento de propaganda. En otros términos, sucederá por sí solo. Gracias a su potencia propiamente técnica, el cine no se dejará utilizar técnicamente. Uno siempre puede conformarse con esto.

<sup>9</sup> Élie Faure, *Fonction du cinéma*, Gonthier, París, 1964 (ed. cast.: *La función del cine. De la cineplástica a su destino social*, Leviatán, Buenos Aires, 1956).

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 51.

¿Nos pone esto en camino? ¿Qué hizo que las grandes declaraciones de los pioneros sobre la relación entre cine y pensamiento nos parezcan de cierta manera tan ridículas?

En su libro *La rampa*, Serge Daney lo dice muy bien. Dice que la propaganda de Estado se apoderó muy rápidamente del cine. Es decir, que el Estado encontró en el cine algo que le resultaba fundamental: la posibilidad de establecer y propagar sus grandes puestas en escena. El Estado-director necesitaba el cine. Y las grandes puestas en escena del fascismo, las grandes actividades de un Estado-propaganda sometieron al cine, sofocaron todo pensamiento, y anularon completamente, conforme al temprano presentimiento de Élie Faure, las ambiciones del cine. Es decir que, en lugar de que el cine haga de las masas su auténtico sujeto pensante, contribuyó a la alienación de las masas, a la fascistización de las masas. Sería eso lo que hace que las grandes declaraciones de Eisenstein, de Gance, de Epstein nos parezcan hoy tan bellas, pero tan pasadas de moda, al punto de que ya no nos animamos a hablar de una relación cine/pensamiento. De cierta manera, la tesis reciente de Paul Virilio va todavía más lejos que la observación de Daney.

Seguramente, siempre se puede decir que lo que mató al cine es la mediocridad de su producción... Sí y no, sí y no... Es evidente que la gran mayoría de la producción cinematográfica es nula, archinula, pero eso no es tanto una objeción, solo lo es bajo ciertas condiciones. Quiero decir que no es peor que en otra parte, no es en absoluto peor que en otras partes. Si consideran el campo de la literatura y la edición, ven que, entre la cantidad de novelas que se publican cada año, lo que merece el nombre de novela no representa el 5% de la producción editorial. La gran mayoría de las novelas que aparecen cada año pertenecen a la colección "Aphrodite" y colecciones del mismo tipo, que ocupan los puestos de los andenes, las librerías de las estaciones, que tienen una tirada inimaginable y no tienen nada que ver ni de cerca, ni de lejos, con lo que llamamos una novela. No hablo de lo demás, pero es igual. No se puede decir que la producción musical de cancioncitas, que es lo mayoritario en la producción musical, sea mejor. La producción del cine no es peor, realmente no es peor que en otras partes. Una vez más, la nulidad de la producción ambiente siempre fue una ley de todas las actividades llamadas "artísticas". Quizás podrían decirme, y en ese caso



me siento incompetente para responder, que dado que el cine es un arte industrial —aquí caemos justamente en la idea a la cual quisiera llegar y que me parece esencial para hoy— la proporción cuantitativa de la nulidad tiene un rol infinitamente más grande y peligroso que en otras disciplinas, y que no se puede plantear el problema de la misma manera en el nivel de un arte industrial y en el nivel de las demás artes. Es posible. Pero en todo caso, no es la mediocridad de la producción la que decretó el final de las ambiciones del primer cine. No es eso, no es eso. Hay algo peor.

Si resumiera un poco la tesis de Serge Daney, no se trata de la nulidad de la producción, sino literalmente de Leni Riefenstahl, que no era nula. Fue la cineasta habitual de Hitler la que decretó el final de las grandes ambiciones del cine. Y repito, no era para nada nula. Decía que la reciente tesis de Paul Virilio va todavía más lejos que Serge Daney. En su libro *Logística de la percepción, guerra y cine*<sup>11</sup>, nos dice aproximadamente esto: “No vayan a creer que el Estado propaganda —como sugería Daney— o el Estado fascista desvió al cine *de sus fines*. La cinematografía y la organización de guerra, o la organización fascista de Estado, actúan en connivencia desde el comienzo”. La tesis está bien, porque es un poco lo que hacemos siempre, siempre hay que remontarse más lejos, es decir: “La cosa se descarrió desde el principio” [*risas*]. Ustedes saben, ya no decimos “la cosa se descarrió con Stalin”. ¡No!, ¡ya se descarrió con Lenin! ¡Marx es todavía peor, solo que no pudo! No pudo hacer lo que quería, pero si hubiera hecho lo que quería, ¡habrían visto que era todavía peor! [*risas*].

Virilio hace entonces esa remontada, la hace mejor. El acoplamiento abominable cine/guerra, y peor todavía, cine/organización de guerra y cine/organización fascista, está desde el comienzo. Y la argumentación de Virilio es muy interesante. Consiste en decirnos que hubo siempre un acoplamiento fundamental entre el arma y el ojo. Parte del acoplamiento arma/ojo. Es decir que el campo de batalla no es simplemente un lugar de acción, sino también un campo de percepción. Las armas son afectos, pero los afectos de la guerra no funcionan sin perceptos. Y así como hay que enviar armas, en la organización de guerra existe la

<sup>11</sup> Paul Virilio, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, Cahiers Du Cinéma, París, 1991.

necesidad de percibir campos. De modo que un acoplamiento ejemplar será el de cámara/ametralladora: el avión ametralla y se filma lo que es ametrallado. Ese doblete, ese acoplamiento, es esencial. Y la historia de la guerra es tanto una historia del ojo como una historia del arma. ¡Es una bella tesis!

De cierta manera, la guerra es una vasta puesta en escena. La prueba, dice Virilio, es que aunque se trata de esconder –por ejemplo, las organizaciones secretas–, se trata mucho más de poner señuelos: hacerle creer al enemigo que se efectuó una concentración de tropas, fabricar carros de madera que le harán creer al enemigo que se prepara un ataque en tal lugar. Todo eso es siempre el doblete arma/puesta en escena.

Y los fascistas serán los primeros en descubrir, y llevar hasta un punto hasta allí desconocido, este vínculo fundamental entre el arma y la puesta en escena. Y Virilio tiene momentos muy logrados cuando recuerda que al final, en el final extremo, Goebbels pretendía rivalizar con Hollywood y organizaba superproducciones. Y los asistentes de Hitler, en especial en el nivel de la defensa, reconstruían ciudades con columnas de luz, ciudades falsas, ciudades cinematográficas, ciudades de pura luz, arquitectura de luz, etc. Toda una puesta en escena del Estado, de la propaganda de Estado y de la guerra de Estado. En otros términos, lo que dice aproximadamente Virilio es que siempre hubo un vínculo muy extraño entre Hollywood y el fascismo, que constituye y explica el desmoronamiento del viejo Hollywood tras la guerra. No en el sentido de que Hollywood haya estado comprometido en el fascismo, no es eso, sino en el sentido de que un cine tal como lo concebía Hollywood había sido realizado de una manera infinitamente más perfecta por la organización de guerra y la organización fascista. Al punto de que ya no podíamos creer más en ese cine.

Me parece que hay un progreso de la tesis de Daney a la de Virilio, una especie de escalada que nos daría al menos una razón de por qué ya no nos atrevemos a hablar del cine como nuevo pensamiento, del cine como arte de masas en el cual las masas habrían devenido sujeto. Tampoco del cine como lengua universal. Ya hemos perdido esas esperanzas.

Pero retomo mi tema. Evidentemente se produjo un cierto reparo respecto de la relación del cine con el pensamiento. ¿Pero no quiere decir esto, simplemente, que el cine de posguerra rompe con cierta imagen del

pensamiento que el cine había encontrado hasta entonces, pero celebra nupcias mucho más interesantes con otra imagen del pensamiento? Pregunto: ¿no podemos tratar a Resnais como un pensador, a Godard como un pensador, a Visconti como un pensador? De cierta manera, se acepta confrontarlos con pintores, con músicos. Habida cuenta de todas las diferencias, hay que recuperar la tradición del primer cine y confrontar la relación de la imagen cinematográfica con una nueva imagen del pensamiento. ¿Puede ser que en su corta historia el cine se haya enfrentado a dos imágenes del pensamiento muy diferentes? Tendremos que verlo.

Tomo un ejemplo muy simple. Podemos hablar de los colores en los grandes coloristas del cine: Antonioni, Visconti, Godard. Pero también podemos hablar de su manera propia de ser filósofos. No nos tomamos muy en serio el pensamiento de los cineastas. Porque sabemos que no vale nada independientemente del contexto, del contexto cinematográfico de su obra. Si lo sacamos del contexto de su obra, ya no vale nada. Pero es así para todo el mundo. Si sacan el pensamiento de un filósofo del contexto filosófico de su obra, les aseguro que son banalidades, por definición. Incluso Renoir es un gran pensador si consideran el contexto de su obra. No tiene solamente algo para mostrar, tiene realmente algo para decir.

¿Quieren que les diga algo? ¿Godard es un aristotélico! [*risas*] Me acuerdo de un artículo muy brillante de Sartre sobre Giraudoux. Está incluido en *Situaciones I*<sup>12</sup>. Sartre explica que Giraudoux es Aristóteles realizado. Sin embargo, no hay ninguna razón para pensar que Giraudoux conociera muy bien a Aristóteles... Es un hombre muy culto, pero quizás no leyó a Aristóteles, salvo quizás en el bachillerato. Pero en el bachillerato no se estudia realmente a Aristóteles. Y sin embargo, el artículo de Sartre es muy convincente. ¿En qué aspecto el mundo de Giraudoux es un mundo aristotélico? Aquí hago transiciones fáciles. Resulta bastante perceptible la manera en que a Godard le gusta mucho Giraudoux. Es uno de los autores secretos de Godard. En ocasiones lo confiesa. En su último film, *Carmen, pasión y muerte*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Jean-Paul Sartre, *El hombre y las cosas. Situations I.*, Losada, Buenos Aires, 1965.

<sup>13</sup> Jean-Luc Godard, *Prénom Carmen*, 1983.

–lo recuerdan– Giraudoux es evocado constantemente: “Eso se llama la aurora...”<sup>14</sup>. Godard siempre tuvo una especie de condescendencia hacia Giraudoux, una condescendencia oculta, pues para él es la imagen de la liviandad en literatura [*risas*]. Pero Godard es mucho más aristotélico que Giraudoux.

¿Y saben por qué Godard es aristotélico? Porque Aristóteles es el primer filósofo que, precisamente en virtud de su grito, “¡Hay que detenerse!”, enunció y construyó una tabla de categorías. Y Godard ha leído mucho, ¿por qué no habría leído a Aristóteles? Hasta donde sé, Godard jamás construyó un film que, explícita o implícitamente, no esté dividido en lo que es preciso llamar “categorías”. Ya lo veremos, esto será el objeto de un pequeño recreo, hablar de las categorías en Aristóteles, justamente a propósito de Godard. Pero no será por mucho tiempo. Godard siempre tiene su división. Solo que su astucia, y lo que nos da alegría, es que inventa tablas de categorías completamente extrañas. Pero son tablas. Perdónenme esta fórmula un poco fácil, pero creo que es fundamentalmente verdadera: Godard no tiene una mesa de edición, sino una tabla de categorías<sup>15</sup>. Y su mesa de edición es su tabla de categorías.

Tomo un film donde esto salta a la vista: *Sálvese quien pueda (la vida)*<sup>16</sup>. Tienen cuatro grandes categorías. En Aristóteles las categorías eran la sustancia, la cualidad, la cantidad. En Godard, las cuatro grandes categorías en *Sálvese quien pueda (la vida)* son lo imaginario, el miedo, el comercio, la música. Me dirán que hay que atreverse a convertir eso en categorías... Pero juegan el papel explícito de categorías.

Lo digo muy rápidamente, es solo para tomar un ejemplo, para fundar un ejemplo en el que quisiera que presenten la necesidad de confrontar el cine, no solamente con otras artes, sino con el pensamiento y la filosofía a secas. En Godard, las categorías pueden literalmente recibir una definición muy estricta. A saber: son géneros reflexivos en los cuales se reflejan una serie de imágenes. Es un cine serial, pero las

<sup>14</sup> Jean Giraudoux, *Electra*, 1937.

<sup>15</sup> Deleuze juega con dos sentidos de *table*, (“mesa” y “tabla”), *table de montage* (“mesa de edición”) y *table de catégories* (“tabla de categorías”).

<sup>16</sup> Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, 1980.

series de imágenes se reflejan en un género reflexivo que es una categoría. Y Godard es muy ingenioso, muy creativo, porque para cada film va a rehacer una nueva tabla de categorías que le corresponda. Y en cada caso, las imágenes se reflejarán en categorías que pueden adquirir las figuras más diversas. Tienen allí un montón de categorías. Evidentemente, es su responsabilidad que estén fundadas en la serie de imágenes. Pero las series de imágenes siempre van a reflejarse en una categoría. Y así es como quiebra la narración. Una de sus maneras de quebrar la narración es precisamente hacer que las series dependan de una categoría reflexiva, es decir, de un concepto reflexivo. Es verdaderamente una relación cine/filosofía.

Esta es como una segunda conclusión. Digo que aceptemos las tesis de Daney y de Virilio: las ambiciones de los primeros pioneros, de unir la imagen cinematográfica y la imagen del pensamiento, se desmoronaron por razones histórico-mundiales, que son la propaganda de Estado y el fascismo. Ya no se podía creer en el arte de masas, en el pensamiento nuevo tal como había sido definido por los pioneros, y en la lengua universal. Pero era solo un resurgimiento: en el nuevo cine, en el cine de posguerra, la nueva imagen cinematográfica –y en los años anteriores vimos un poco por qué era nueva– iba a entrar en una relación completamente nueva con la imagen del pensamiento. ¿Y por qué? Por una razón muy simple: porque la imagen del pensamiento había sufrido ella misma el mismo *shock*. Si la propaganda de Estado, el fascismo, la organización del fascismo, no habían dejado intacta la imagen cinematográfica, tampoco habían dejado intacta la imagen del pensamiento. Y sobre la base de estos escombros dobles podía reanudarse una nueva alianza entre la nueva imagen cinematográfica y la nueva imagen del pensamiento.

¿Qué sería esta nueva imagen del pensamiento? ¿Qué sería la nueva imagen cinematográfica? ¿Cuáles eran las dos antiguas? Todo esto formará parte también de nuestro programa.

Avanzamos. Este es como mi tercer punto. Ven que hoy estoy muy ordenado. Retomemos las cosas desde cero y preguntemos qué pasa al nivel de los pioneros. Porque todavía tenemos mucho que aprender. No basta con decir “fascismo”, “propaganda de Estado”, para liquidar a Eisenstein, Epstein, Vertov, Élie Faure, Gance. Una vez dicho que el encuentro entre imagen cinematográfica e imagen del pensamiento

podrá cambiar de naturaleza después de la guerra y continuará bajo otras especies o bajo otras nupcias, ¿qué podía producir ese encuentro en el comienzo? Hace falta, a cualquier precio, hacer de los grandes cineastas, pensadores. Porque creo que lo son. ¿Qué efectúa el encuentro entre la imagen cinematográfica y la imagen del pensamiento? La respuesta es muy simple, es mi tercer punto de hoy. ¡Ya hicimos dos! ¡Vamos a una velocidad...! No iremos tan rápido las próximas veces. Me gustaría que lleguen a distinguir bien en sus cabezas los primeros dos puntos. Pero pienso que es obvio, hoy está claro. La respuesta es muy simple, pero va a dejarnos perplejos... Es estupendo, porque no veo otra respuesta, y al mismo tiempo no hay ninguna razón para que podamos ver por qué es una respuesta. Lo que funda el encuentro entre la imagen cinematográfica y la imagen del pensamiento es el automatismo de la imagen cinematográfica.

La imagen cinematográfica es automática. Lo que digo no puede dejar de incumbir a la imagen del pensamiento. No es la única imagen automática, pero la imagen cinematográfica es la primera de las imágenes automáticas. ¿Qué quiere decir “automática”? Lo vimos mucho durante los años precedentes, no vuelvo sobre eso: la imagen cinematográfica es la imagen-movimiento. Es decir, no representa a alguien o a algo que se mueve, sino que se mueve ella misma por sí misma, es automática. El movimiento de la imagen cinematográfica es un automovimiento, se mueve ella misma por sí misma. Esto es lo que llamo el carácter automático de la imagen cinematográfica. Un cuadro es una imagen que no es automática, no se mueve. La imagen automática es lo propio de la imagen cinematográfica, es su carácter más general, es la imagen que se mueve. No es un cuerpo real que se mueve, como el cuerpo del bailarín. No es una imagen que no se mueve, como un cuadro. Es la imagen automática que se mueve. Y digo que esto, su carácter automático, basta para darle una relación extraordinaria con la imagen del pensamiento. La imagen cinematográfica solicita la imagen del pensamiento en cuanto que imagen automática.

Este es el momento en que, desde el comienzo del cine, sobreviene la misma objeción. Esto es, toda la banda de payasos que reaccionaron diciendo: “¡Pero justamente eso es lo que hace que el cine no sea pensamiento!”. Siempre que se dice algo, sea lo que sea, desde el momento

en que uno se esfuerza en decir algo, hay de inmediato toda una nube de objeciones idiotas. Quiero decir, no hay pensamiento, el que sea, que no esté aureolado por todo un conjunto de objeciones idiotas. Esto es incluso lo que hace a la alegría del pensamiento. Hay dos tipos de personas: están los que se guardan la objeción idiota porque sienten que es idiota, y luego están los que la dicen porque piensan que es una objeción fuerte. Estos son vanidosos, porque no piensan que la objeción es tan estúpida que quien tuvo la idea contra la cual se objeta debe haberla pensado [*risas*].

Georges Duhamel, un autor que tenía su celebridad en la época del primer cine, y que hacía novelas, novelas en absoluto mediocres, novelas que incluso tienen una gran importancia, pero que no era realmente un pensador, dirigió una gran crítica tanto contra los Estados Unidos, la civilización americana, como contra el cine. Decía, cito un fragmento: “Ya no puedo pensar lo que yo quiero...” Es interesante, me fascina. “Ya no puedo pensar lo que yo quiero ante el cine, pues las imágenes movientes” —es decir, las imágenes automáticas— “sustituyen mis propios pensamientos”<sup>17</sup>. ¡Es estupendo! Alguien que les dice: “Ya no puedo pensar lo que quiero”. Uno dice: “¡Vaya, tenemos a alguien que pretende pensar lo que quiere!” [*risas*]. En fin, quizás presta atención a lo que dice o quizás no. Pero de todos modos es interesante el análisis de este texto. Reflexionen un poco. Alguien les dice: “El cine me impide pensar lo que quiero”. Si reflexionan un poco, dicen: “Ah, bueno, es un tipo que cuando lee una novela o cuando se encuentra ante de un cuadro, piensa lo que quiere” [*risas*]. Es interesante alguien que se hace del arte esa concepción: “Frente al arte, yo pienso lo que quiero” [*risas*]. ¿Entonces puedo pensar lo que quiero ante un cuadro de Rembrandt? ¡Es curioso! ¡Es como mínimo una idea extraña!

Comprendan a qué llamo imagen del pensamiento. Hay imágenes del pensamiento imbéciles [*risas*]. Alguien les dice: “¡Oh, el cine me molesta porque no puedo pensar lo que quiero!”. Lo menos que puedo decir es que se hace del pensamiento una imagen pobre. Por lo general, el ideal del pensamiento es precisamente no pensar lo que uno quiere, sino estar forzado a pensar algo. Ante un cuadro, un Rembrandt, no

<sup>17</sup> Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Mercure de France, París, 1930, p. 52.

pueden pensar lo que quieren... ¡es lamentable, pero es así! Si pretenden pensar lo que quieren, no sé cómo podrían hacerlo... Es la naturaleza del pensamiento que uno no pueda pensar lo que quiere.

Pero en fin, *las imágenes movientes sustituyen mis propios pensamientos*. ¡No está mal, después de todo! ¡A mí no me trae ningún problema! Pero a Duhamel le trae problemas, es una objeción: lejos de instaurar una relación con el pensamiento, el carácter automático de la imagen cinematográfica destruye la relación con el pensamiento. Admitamos que la imagen cinematográfica me impone su desarrollo de pensamiento, admitámoslo. Nuestra respuesta, evidentemente, es más complicada que eso. Y ante todo hay que entenderse sobre lo que significa imagen automática. Si definimos a través de ella el carácter propio del cine, ¿en qué sentido “imagen automática”?

Hay un primer sentido que es técnico. No insisto sobre eso, concierne a la vez al registro y a la proyección. Este sentido es muy importante, es la base tecnológica de la imagen automática: filmación y proyección. Pero digo que hay un segundo sentido, que ya no concierne al medio tecnológico de la imagen, sino a la imagen. Este segundo sentido parece accesorio. Sin embargo, nos veremos llevados a darle una importancia fundamental.

Comencemos por el aspecto accesorio. ¿Es casualidad que el cine, desde sus comienzos, nos haya presentado autómatas y marionetas de una manera tan insistente, tan constante? ¿Es casualidad esa exhibición o esa adecuación de los autómatas a la imagen cinematográfica? Ven que esta vez se trata del contenido propio de la imagen cinematográfica. Me dirán que es un contenido accidental. Hay que ver, no es seguro. Pero desde el comienzo del cine, los autómatas y todas sus variedades invaden la imagen cinematográfica. ¿Bajo qué forma? En el expresionismo alemán, los gólems, los sonámbulos, los autómatas vivientes, los zombis se convierten en los personajes claves de este nuevo arte. No pienso que sea una casualidad que dependa de los temas, no es porque el cine afronta el terror. Hay algo más profundo en esta pertenencia de los autómatas y de todas sus variedades a la imagen cinematográfica y en el poblamiento de esta imagen con todas las variedades de autómatas.

Segundo ejemplo, paralelo al expresionismo alemán: la escuela francesa. De una manera completamente distinta, puebla la imagen



cinematográfica con autómatas inanimados. Ya no son los autómatas vivientes del expresionismo alemán, sino la relación desarrollada de manera constante, invertida de manera constante, entre el autómata y lo viviente. Es otra manera. Desde los primeros filmes de Renoir, desde los filmes mudos de Renoir, el tema del autómata surge de manera fundamental. Desembocará en *La regla del juego*<sup>18</sup>. El cine de Renoir no dejará de estar acosado por el autómata. En *El atalante*<sup>19</sup> de Vigo, tenemos la presencia fundamental del autómata como mediación entre los personajes vivos.

Otra vez, ¿son los azares de la historia o del género? No. Nace en nosotros la sospecha de que hay entonces nupcias muy profundas entre la imagen cinematográfica misma y el autómata que la puebla. Y después de todo, es muy normal. Tenemos nuestra respuesta. Estoy muy contento, tenemos de inmediato un montón de respuestas. Si lo propio de la imagen cinematográfica es el automatismo, ¿no es completamente normal que la imagen cinematográfica nos presente autómatas? Es simple como respuesta.

Y no me limito solamente al cine de la primera época, al cine de preguerra. Doy entonces un salto al cine moderno, aunque las relaciones imagen cinematográfica/imagen del pensamiento hayan cambiado. Hablando de los actores, Robert Bresson distingue entre lo que llama “modelo cinematográfico” por oposición al actor teatral. ¿Y cuál es la gran diferencia, qué los caracteriza? Tendremos que volver a ver esto mucho más de cerca en el transcurso del año. ¿A qué llama modelo cinematográfico? El carácter más constante y más general que le asigna al modelo cinematográfico es el automatismo. No invento ni una palabra. Si toman el pequeño libro de Bresson, un clásico del cine, *Notas sobre el cinematógrafo*<sup>20</sup>, encuentran un capítulo intitulado “Del automatismo”, página 29, que comienza así: “Nueve de cada diez de nuestros movimientos obedecen a la costumbre y al automatismo, subordinarlos a la voluntad y al pensamiento es antinatural”<sup>21</sup>. Retengo esto de “voluntad”

<sup>18</sup> Jean Renoir, *La règle du jeu*, 1939.

<sup>19</sup> Jean Vigo, *L'Atalante*, 1934.

<sup>20</sup> Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Era, México, 1979.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

y “pensamiento”. En otros términos, el modelo cinematográfico, contrariamente al actor teatral, no debe querer ni pensar, es un autómeta. ¿Un autómeta de qué tipo? Bresson no es ni expresionista alemán, ni escuela francesa: será sin dudas un autómeta espiritual muy extraño. Veremos que es muy complicada la historia del autómeta en Bresson.

Leo otro texto, página 70. Pero es una constante en este libro. Habla de los modelos cinematográficos: “Los gestos que ellos, tus modelos...”. Él se habla a sí mismo, sospechamos que ahí debe haber algo... “Los gestos que ellos, tus modelos, repitieron maquinalmente veinte veces, se los apropiarán una vez que lanzados a la acción de tu film, las palabras que aprendieron con desgano encontrarán, *sin que su pensamiento intervenga*, las inflexiones y el canto propios de su verdadera naturaleza. Manera de recuperar el automatismo de la vida real”<sup>22</sup>. Solo retengo esto: en su concepción del modelo cinematográfico, Bresson no cesa de reivindicar un automatismo que es diferente al del autómeta de la escuela francesa, y ciertamente al del autómeta viviente del expresionismo alemán. Pero que, a su vez, es un tipo de autómeta.

Tercer aspecto. El automatismo no solamente concierne al medio tecnológico de la imagen cinematográfica –primer aspecto–; no solamente al contenido de la imagen cinematográfica –segundo aspecto–; concierne también a lo más elevado de la “forma” de la imagen cinematográfica. ¿Y en qué sentido esta vez? Quiero decir que afecta la forma estética de la imagen cinematográfica. O si prefieren, la manera en la que esta es percibida y pensada. ¿Por qué? La respuesta es simple, al menos la que darán los primeros grandes pioneros del cine. A pesar de sus variaciones, me parece que tendrán una respuesta global, que es esta: la imagen automática, la imagen material automática del cine, tiene como correlato un automatismo espiritual, un automatismo mental o una subjetividad automática. Es curioso: el verdadero correlato de la imagen de cine, en cuanto que imagen automática, es un automatismo propiamente espiritual, mental, o una subjetividad automática. Gracias a la imagen automática, el cine hace que se eleve en nosotros el autómeta espiritual. ¡Ah! ¡Pero qué descubrimiento! ¿Qué es el autómeta espiritual? El arte de masas hace que se eleve el autómeta espiritual.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

¡Qué bella idea! Qué bella idea, si sabemos con qué se vincula. Pero hay que dejarse llevar por la belleza de una idea antes de saber lo que quiere decir.

He aquí un texto de Élie Faure, página 56, escúchenlo bien: “En verdad, es su propio automatismo material el que hace surgir del interior de esas imágenes ese nuevo universo que él impone poco a poco a nuestro automatismo intelectual”. Ven que el autómeta espiritual es el correlato directo de la imagen automática. Y Élie Faure continúa: “Así aparece en una luz cegadora la subordinación del alma humana a las herramientas que ella crea”, la herramienta es el medio técnico de la imagen cinematográfica, “y recíprocamente”<sup>23</sup>. Hay por lo tanto acción de la imagen automática sobre el autómeta espiritual y reacción del autómeta espiritual sobre la imagen automática.

En los *Escritos sobre el cine*, Epstein dice lo mismo en otros términos, dice que la imagen automática del cine tiene como correlato una “subjetividad automática”<sup>24</sup>. Esta subjetividad automática es la cámara.

Yo creo que a partir de ahí van a desarrollar su pensamiento: el cine es un nuevo pensamiento, es un arte de masas y es una lengua universal. Ven la razón, el fundamento de estos tres aspectos: porque la imagen cinematográfica es una imagen automática, lejos de impedirnos pensar, hace que se eleve en nosotros el viejo sueño, el sueño arcaico, pero solamente realizado por el cine, de un autómeta espiritual. El cine no sería solamente la imagen automática, sería el correlato de la imagen automática y la imagen del pensamiento, es decir, la correlación de la imagen automática y el autómeta espiritual que le corresponde.

Me preguntarán: ¿pero está bueno ser reducido al estado de autómeta espiritual? Evidentemente que sí, está bueno. ¿Pero por qué está bueno? Ese ha sido nuestro sueño, el de todos, al menos nuestro sueño del pensamiento. Esto es lo que Duhamel no sabía. Ha sido siempre el sueño del pensamiento: un autómeta que grita. ¿Por qué? Eso es lo que vamos a ver ahora, por qué eso es el sueño del pensamiento.

<sup>23</sup> Élie Faure, *Fonction du cinéma*, op. cit, p. 56.

<sup>24</sup> Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, II, p. 63 (trad. cast: Jean Epstein, *Escritos sobre el cine (1921-1953)*, Shangrila, Valencia, 2021).

Ven que por el momento estábamos en la imagen cinematográfica. Pasamos al otro lado, la imagen del pensamiento. ¿Tiene algo que ver la imagen del pensamiento con el fenómeno del automatismo? Diré que no solo tiene que ver, sino que tiene doblemente que ver. Este es mi cuarto punto hoy. ¿Me siguen bien? Lo que importa es seguir los encadenamientos. ¿Va bien? Bueno, me dirán la próxima vez. ¿Qué hora es? [*Estudiante*: Doce menos cuarto] ¿Nos tomamos un pequeño descanso para que fumen sus nocivos cigarrillos? No mucho tiempo, ¿eh?

Las relaciones pensamiento/automatismo no están claras. Vamos a ocuparnos un poco del pensamiento. No está para nada claro. ¿Por qué? Porque esas relaciones son dobles. ¿Qué es el automatismo en relación con el pensamiento?

Hay una primera relación, en la medida en que el automatismo designará el conjunto de los mecanismos inconscientes del pensamiento, mecanismos orgánico-psíquicos. Todas estas son hipótesis para ajustar más adelante. Llamaremos “automatismo”, en relación con el pensamiento, al conjunto de esos mecanismos inconscientes orgánico-psíquicos. En otros términos, el automatismo designará aquí una pura materia, una materia especial, una materia orgánico-psíquica que el pensamiento consciente tiene la tarea de integrar, organizar y controlar, pero que se puede revelar a sí misma y tomar al pensamiento como por la espalda.

No estoy seguro de que tal conjunto exista. Pues, ¿qué meteremos ahí adentro? Por ejemplo, meteremos el sueño, el onirismo. Pero no estoy seguro de que el onirismo y las relaciones llamadas oniroides formen parte de una misma categoría o puedan ser reunidos en una misma categoría. Y luego, todo tipo de alteraciones que, cuando se revelan, manifiestan mecanismos de pensamiento que no son controlados por el pensamiento, ni tampoco son controlables, del tipo fuga de ideas y muchas otras. En otros términos, ¿hay una categoría capaz de agrupar todo esto, los mecanismos inconscientes del pensamiento, con lo variados que son?

En 1889, el gran psiquiatra Pierre Janet escribe un libro fundamental, *El automatismo psicológico*<sup>25</sup>. Insisto en que es 1889, es el período en

<sup>25</sup> Pierre Janet, *L'automatisme psychologique: essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Félix Alcan, París, 1889.

que nace el cine, así que no estoy confundiendo cosas que son muy distantes en la historia. Pierre Janet aborda lo que llama el automatismo psicológico total, a saber: catalepsia, sonambulismo, sugestión; y por otra parte, el automatismo parcial: anestesia y parálisis histérica, idea fija, alucinación, posesión. Y Janet piensa que es posible –observen que no interviene el sueño– construir un concepto consistente de automatismo psicológico.

Hacia la misma época, un psiquiatra muy bueno del siglo XIX, que respondía al nombre muy bonito de Gaëtan de Clérambault, forjaba la noción de automatismo mental. Y el automatismo mental de Clérambault era muy diferente del automatismo psicológico de Janet, ya que lejos de adoptar precisamente el carácter psicológico como lo que constituía la unidad de ese automatismo, afirmaba una base orgánico-neurológica a la que situaba como primera y que nutría la psicosis alucinatoria, y que podía provocar o no una reacción psíquica, reacción que llamaba –en su lenguaje– “de carácter”. Además, la reacción psíquica de carácter podía preceder –¡es muy complicado Clérambault!– a la base orgánico-neurológica, y correspondía entonces a la psicosis paranoica. Y luego había muchas otras cosas. Pero ven que el automatismo mental iba a abarcar una base neurológica, orgánico-neurológica, y una reacción psíquica, una reacción caracterial frente a esa base.

Veremos esto más de cerca. Es por eso que, entre todas nuestras direcciones de trabajo, indico y subrayo lo siguiente. La obra psiquiátrica de Clérambault fue reeditada recientemente por PUF bajo el título *Oeuvre psychiatrique*<sup>26</sup>. Supongo, creo, que *El automatismo psicológico* de Janet solo se encuentra en librerías de saldo o en bibliotecas. Pero a quienes estén interesados en esto, en este aspecto de la gran psiquiatría del siglo XIX, les aconsejo la lectura de estos autores, que son los más grandes entre los grandes.

Desde el punto de vista de la psiquiatría, mi pregunta es justamente –y aquí no avanzo, es solamente para agrupar una pregunta–: ¿se puede considerar que el automatismo, bajo su forma psicológica –Janet– o bajo su forma mental –Clérambault–, abarca todo un conjunto de mecanismos inconscientes del pensamiento?

<sup>26</sup> G. de Clérambault, *Oeuvre psychiatrique*, PUF, París, 1942.

¿Qué sucede al mismo tiempo? No podemos limitarnos solamente a la psiquiatría. Desde un costado completamente distinto –intento no hacer una mezcla– se experimentan en la literatura dos cosas que parecerá que tienen una gran novedad. Por un lado, los surrealistas desarrollarán una escritura que llamarán “automática”. Breton, Éluard y Dalí establecerán un puente... No se puede hablar de modelo, pero considerarán que la escritura automática está en conexión estrecha con ciertos fenómenos de los que se ocupa la psiquiatría. A punto tal que algunos libros de escritura automática se presentan como verdaderas simulaciones de delirios y de psicosis, en Breton y en Éluard. Y Salvador Dalí pretende instaurar e inventar, en el mejor momento de su pensamiento –creo que esos textos conservan una gran fuerza– un método propio, con el cual pretende llegar más lejos que la escritura automática de los surrealistas, y al que él mismo llama método de “Paranoia crítica”.

¿Qué quiere decir todo esto, “paranoia crítica”, “escritura automática”? Sin duda es una escritura que pretende seguir o expresar los mecanismos inconscientes del pensamiento. Pero sería una definición muy insuficiente, pues extrañamente, sin que todavía se entienda muy bien por qué –lo veremos bien este año– ellos insisten sobre lo siguiente: “No vayan a creer que es una escritura sin control”. ¿Cuál es el tipo de control que conviene a la expresión de los mecanismos inconscientes del pensamiento? Por el momento, esto nos deja en el vacío. Solamente digo que no vean en eso una escritura incontrolada. Todos ellos reivindican un control. Comenzando por Dalí, ya que no sufre de paranoia, sino que hace de la paranoia un uso crítico, la paranoia se convierte en un método de crítica del mundo y sus apariencias.

En otra dirección completamente distinta, surgía en la literatura algo que recibía el nombre de “monólogo interior”. El monólogo interior pretendía ser la expresión literaria de lo que se llamaba la “corriente de conciencia”, o más precisamente la “corriente subconsciente de la conciencia”. Por supuesto que el monólogo interior no era lo mismo que la escritura automática, pero había al menos una rivalidad de ambición: captar mecanismos inconscientes o subconscientes del pensamiento sometiéndolos a un control literario. Y el monólogo interior

estallaba con Joyce, en parte en *Ulises*<sup>27</sup>, y con un progreso decisivo en *Finnegans Wake*<sup>28</sup>.

A propósito del monólogo interior de Joyce, se ha dicho lo que decía el propio Joyce. Como si no hiciera falta desconfiar de lo que dicen los autores... No porque mientan, sino porque aman hacer bromas. Siempre se dice –pero es sorprendente cómo se repite esto sin ir a ver– que el monólogo interior, tal como lo reconoció el propio Joyce, tuvo un ancestro, un oscuro novelista francés que se llamaba Édouard Dujardin, que hizo un pequeño libro en monólogo interior intitulado *Han cortado los laureles*<sup>29</sup>, que fue publicado nuevamente en libro de bolsillo. Y Joyce le rinde homenaje a Dujardin. Cuando los grandes autores, cuando los autores geniales son modestos, adoran engañar a las personas invocando ancestros a los que le rinden honores. Pero no hay que creer en su palabra. Tendremos que ver esto porque es algo que me preocupa, ya que se repite todo el tiempo: “¡Ah, el monólogo interior es como automático! ¡Ah, el ancestro de Joyce es Dujardin!”. A mi parecer –y llegado el caso, tampoco crean en mi palabra– el uso del monólogo interior que hace Dujardin no tiene estrictamente nada que ver con el uso que hace Joyce, ya en *Ulises*. De modo que no hay ninguna filiación de Dujardin con Joyce. En cambio, siempre a mi modo de ver, al mismo tiempo que le rinde honores a Dujardin, Joyce oculta sus verdaderas fuentes. Son todas maldades. Sus verdaderas fuentes son mucho más filosóficas, conocía enormemente la filosofía. Sus verdaderas fuentes provienen de las célebres concepciones de William James –el hermano de Henry James–, de las célebres concepciones de William James sobre la corriente de conciencia y su expresión. Por lo tanto, habrá que ver todo esto.

Ven que nos encontramos frente a un conjunto bastante rico para el primer aspecto del automatismo, si defino el automatismo como el conjunto de los mecanismos inconscientes del pensamiento y el problema de su expresión. Tenemos dos elementos psiquiátricos, dos

<sup>27</sup> James Joyce, *Ulises*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2022.

<sup>28</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2016.

<sup>29</sup> Édouard Dujardin, *Han cortado los laureles*, El desvelo ediciones, Santander, 2018.

elementos literarios, que no se superponen, pero se corresponden. Nos da cuatro elementos.

Y será una bomba, para nosotros, la manera en la que esto se encuentra con la imagen cinematográfica. Más aún, cuando se produzca el encuentro con la imagen cinematográfica, será ella la que domine: “Yo estoy mejor preparada para hacer lo que intentó la literatura”. Es el gran encuentro imagen cinematográfica/imagen del pensamiento, en el sentido de automatismo, de mecanismos inconscientes del pensamiento. En efecto, el cine de inspiración surrealista, se propondrá en primer lugar constituir una verdadera escritura automática, que tendrá la ventaja de ser visual y sonora, y superar así las posibilidades de la literatura. Esto ya estaba en *Entreacte*<sup>30</sup> de René Clair... Pero la primera tentativa en ese sentido, el primer gran film surrealista, como lo recuerda Artaud, es su guion filmado por Germaine Dulac, *La concha y el reverendo*<sup>31</sup>, anterior a *Un perro andaluz*<sup>32</sup>. Y Artaud presenta ese gran film bajo el signo de la escritura automática, una escritura automática que se vuelve visual y sonora tanto como escrita. Una escritura que procede con imágenes visuales, que se dirige a la vista.

Mucho más sucede con el monólogo interior. Esto me parece muy importante. Puesto que Eisenstein, en un homenaje muy fuerte a Joyce, se apropia de la idea del monólogo interior y lanzará su gran tema que, a mi modo de ver, jamás abandonará: no solo el cine procede por monólogo interior, sino que también realiza el monólogo interior de un modo infinitamente mejor que la literatura. Solo el cine puede efectuar el verdadero monólogo interior. ¿Qué quiere decir? A primera vista, quiere decir algo muy simple: que el monólogo interior en literatura, a la Joyce, depende todavía de la barrera de las lenguas nacionales. Noten que solo es parcialmente verdad. Pero haría falta que exceda, que franquee la barrera de las lenguas nacionales.

¿Puede hacerlo la literatura? En *Ulises* no, en el gran monólogo interior de Bloom no. Pero en *Finnegans Wake* comienzan a aparecer las palabras que ya no tienen ninguna pertenencia a una lengua na-

<sup>30</sup> René Clair, *Entr'acte*, 1924.

<sup>31</sup> Germaine Dulac, *La Coquille et le clergyman*, 1928, con guion de Antonin Artaud.

<sup>32</sup> Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929.



cional, las palabras que apelan a varias lenguas, para no hablar de las onomatopeyas infinitas. Y *Finnegans Wake* representa ya una especie de tentativa sorprendente, asombrosa, para que la literatura supere tal o cual lengua nacional. Esto no quita que sea limitado.

Eisenstein puede decir que el monólogo interior cinematográfico ya no está subordinado a ninguna barrera de las lenguas nacionales en cuanto que es cine mudo. Solo que señala una evolución, diría antes del 35 y a partir del 35. Veremos que la teoría del monólogo interior de Eisenstein es fundamental. Para mí, es fundamental tanto para el cine como para la filosofía. Encontrarán todos los textos sobre esto en *Le film, sa forme, son sens*, traducción francesa en la editorial Bourgois<sup>33</sup>.

En un primer período, antes de 1935, me parece muy curioso que Eisenstein considere que el monólogo interior es todavía la expresión cinematográfica del pensamiento de un personaje, la expresión del pensamiento subconsciente de un personaje y de los mecanismos subconscientes de ese pensamiento. Toma como ejemplo un proyecto de adaptación. Él había querido adaptar una novela americana de Dreiser, *An American Tragedy*, *Una tragedia americana*<sup>34</sup>, y dice: “Vean las tentativas de monólogo interior de Dreiser, compárenlas con mi proyecto, y verán que yo llego inevitablemente mucho más lejos, porque puedo hacer con libertad los encadenamientos de ideas preconscientes, subconscientes, mezcladas con las sensaciones, los recuerdos, los proyectos, etc., del personaje, y constituir una especie de corriente de conciencia del personaje”<sup>35</sup>. Diré que aquí el monólogo interior ya ha franqueado la barrera de las lenguas, pero sigue dependiendo de un cine subjetivo, de lo que pasa en la cabeza del personaje.

¿Qué pasa en 1935? Lo aclaro porque hoy construimos nuestro programa del año. Creo que en 1935 Eisenstein está mitad forzado, mitad dispuesto, a improvisar un discurso. Es el famoso discurso de 1935. ¿Por qué famoso? Porque en un coloquio de cineastas soviéticos,

<sup>33</sup> Sergei Eisenstein *Le film, sa forme, son sens*, Bourgois, Paris, 1976. En castellano, estos ensayos están repartidos en dos libros distintos: *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1957, y *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 1986.

<sup>34</sup> Theodore Dreiser, *An American Tragedy*, 1925.

<sup>35</sup> Cf. Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, op. cit., pp. 92-99.

sin esperárselo demasiado –aunque debía tener presentimientos–, Eisenstein se enfrenta oficialmente por primera vez a una vasta crítica de los estalinistas. Y en ese discurso, a medias improvisado, seguramente, muestra a la vez... no sé cómo decirlo... un coraje y una prudencia que me causan admiración. Es un texto apasionante. La manera en la que zafa... No es que los otros sean imbéciles, en absoluto. Le hacen objeciones fundamentales, que parecen propiamente, únicamente cinematográficas. Pero todo el mundo comprende de qué se trata: “El ojo de Stalin está sobre ti, y si continúas haciendo lo que haces, vas a ver lo que te pasa”. La respuesta de Eisenstein es prodigiosa, es muy, muy prudente. Dice: “Ustedes tienen razón, tienen razón, no saben hasta qué punto tienen razón, pero no quita que... se puede decir que... es lo que yo hago lo que les permite hoy tener razón, etc.”. ¡Es astuto!

Habrà que ver este texto más de cerca. Pero lo que me interesa por el momento, en el discurso de 1935, es únicamente que allí el monólogo interior es elevado a una nueva potencia, ya no sirve y ya no designa la posibilidad del cine de dar una expresión a lo que pasa en la cabeza del personaje, sino que deviene adecuado al film entero. El film entero se presenta como monólogo interior. Desde entonces, ya no es el monólogo interior que sucedería en la cabeza del personaje, sino monólogo interior que es tanto del autor como del espectador, y ambos a la vez, es decir, que es el film en sí mismo. El monólogo interior es el film, es todo el film. Al tal punto que Eisenstein nos dice –y esto debe interesarnos en nuestro problema del pensamiento– que lo que llama el cine intelectual –todavía no sabemos a qué llama de este modo– tiene como prolongación natural el monólogo interior. El monólogo interior es el correlato del cine intelectual.

Vuelvo sobre esto, ya que es un punto que tendremos que considerar este año: cuando la semiología de inspiración lingüística denunció en Eisenstein una concepción apresurada de la relación entre el cine y la lengua o el lenguaje, me pregunto si, en principio, no desconocieron singularmente lo que Eisenstein llamaba monólogo interior. Puesto que, aunque por el momento diga poco sobre esto, ya que el examen de las relaciones cine/lenguaje quedará para el futuro, me parece evidente que el monólogo interior, para Eisenstein, no es ni una lengua ni un lenguaje. De modo que no hay razón para plantear la alternativa

futura de la semiología lingüística: lengua o lenguaje. Intentaron tomar a Eisenstein en sus propias pinzas, lengua o lenguaje, pinzas que tomaron de Saussure. Pero ese no es el problema de Eisenstein, para nada.

Aunque por ahora esto sea incomprendible –no importa, se volverá claro más adelante– diré que para Eisenstein el monólogo interior jamás fue ni una lengua, ni un lenguaje, sino una materia “noética” –quiere decir que concierne al pensamiento– correlativa de la lengua/lenguaje y anterior a la distinción entre lengua y lenguaje. De modo que, en lugar de reprocharle a Eisenstein que tiene una concepción demasiado ingenua de este problema, más bien habría que reprocharle a la semiología de inspiración lingüística que tiene una concepción ingenua y demasiado aplicada, una especie de aplicación de los datos lingüísticos al nivel de un problema que no era en absoluto eso. La cuestión de Eisenstein, vinculada a ciertos lingüistas que no tienen nada que ver con Saussure, consiste en la necesidad de descubrir una materia propia, una materia específica que no es todavía ni lengua ni lenguaje, que preexiste –de derecho, no de hecho– a lengua/lenguaje, a la distinción misma entre lengua y lenguaje y que constituye como la materia primera. Y el monólogo interior es esa materia primera. El problema de las relaciones cine/lengua o cine/lenguaje debe plantearse a ese nivel de una materia primera preexistente a la distinción entre la lengua y el lenguaje, preexistente por lo tanto a ambas.

Después de todo, uno de los maestros de la lingüística, Jakobson, tuvo al menos el mérito, en una entrevista que dio sobre el cine<sup>36</sup>, de decir algo que siempre me pareció interesante. Lo dice en una sola frase, pero es enormemente interesante. No dice en absoluto que Eisenstein sea ingenuo, no. Dice que si hay algo que le parece interesante, es la concepción que Eisenstein se hace del monólogo interior cuando reivindica a Joyce. Y lo dice como lingüista. ¿Qué es esa materia que no es lengua ni lenguaje, y que sin embargo es como el presupuesto de la lengua y del lenguaje? Diré que esa materia es el monólogo interior. Por el momento no puedo decir más. No importa que esto sea un poco oscuro.

<sup>36</sup> Cf. Roman Jakobson, “Conversazione sul cinema” (entrevista con A. Aprà y L. Faccini), *Cinema e Film*, nro 2, pp. 157-162.

Resumen. Hay un automatismo del pensamiento que puede definirse de manera muy vaga por el conjunto de los mecanismos inconscientes y subconscientes. Y es un hecho que, dado que la imagen cinematográfica es automática, desde el comienzo sintió una auténtica vocación de hacerse cargo de los mecanismos inconscientes del pensamiento, que agrupábamos bajo los nombres de automatismo psicológico o mental.

Y hay toda una larga descendencia con el cambio de régimen del cine, si salto a lo más moderno. Welles, por ejemplo, me parece un genio del cine alucinatorio. De otra manera, Resnais es un genio del cine alucinatorio. Por lo tanto, esto no se acabará con los pioneros. Cambiará, habrá mutaciones, pero el cine, desde el comienzo, reconoció una vocación por expresar los mecanismos inconscientes del pensamiento, y por eso el automatismo mental y psicológico. Porque su imagen era automática, estaba consagrado al automatismo psicológico o mental.

Anuncio rápidamente por dónde comenzaremos la próxima vez. Sucede que hay otro polo. Sigo siempre con las relaciones automatismo/pensamiento. Hay otro polo del automatismo en relación con el pensamiento. Esta vez el automatismo ya no designa el conjunto de los mecanismos inconscientes o subconscientes del pensamiento orgánico-psíquico. Esta vez designa el orden superior de una lógica pura, el orden formal de los pensamientos, que desborda al pensamiento y a la conciencia misma. Ya no es el inconsciente o el subconsciente, es lo supraconsciente.

Y ahí la filosofía se reconocía en su imagen más pura del pensamiento. A partir del siglo XVII, siglo grandioso, y en un lenguaje bárbaro, ya que reunía un término griego y un término latino, aparecía la expresión más insólita: *automaton spirituale*, el autómeta espiritual. Esa cosa espléndida, ese concepto espléndido de autómeta espiritual, aparece en Spinoza. Vista su tradición judía, Spinoza piensa que tiene algo así como el Gólem, un Gólem en el pensamiento, el gran Gólem. Ya no se trata de los mecanismos inconscientes del pensamiento del tipo sueños, ensoñaciones. ¿De qué se trata? Se trata del orden formal. ¡Escúchenme bien! No importa si todavía no comprenden bien. Ya llegará, no hay que apresurarse. Primero hay que oír, comprender viene después. Puede que comprendan dentro de tres meses. El autómeta espiritual es el orden formal por el cual los pensamientos se deducen

unos de otros independientemente de su objeto e independientemente de toda referencia a su objeto. Me preguntarán qué es eso, si existe algo así. Pero ustedes saben bien que existe, aunque no lo practiquen y no sepan cómo practicarlo. El pensamiento demostrativo siempre fue eso. Quiero decir, el pensamiento teorematizado, el encadenamiento de los teoremas jamás ha sido otra cosa que el orden formal por el cual los pensamientos se deducen unos de otros independientemente de toda referencia a su objeto. Ustedes deducen algo de la idea de triángulo, independientemente de saber si hay triángulos. Que haya o no un triángulo, a ustedes les da lo mismo. La demostración teorematizada encadena los pensamientos desde el punto de vista formal puro. Me dirán que todavía hay figuras, que todavía hay una figura de triángulo, etc. Se puede ir incluso más lejos. La lógica moderna perfeccionará esto, por un lado bajo el nombre de “lógica”, por otro bajo el nombre de “axiomática” –se justifica, ya que es diferente de la lógica–. Y la axiomática será de hecho un encadenamiento de pensamientos, encadenamiento formal independientemente de su contenido. Eso es el autómata espiritual: la forma más alta del pensamiento en cuanto que encadena idea con idea independientemente de cualquier referencia al objeto. El autómata espiritual fue realizado en el orden demostrativo de los teoremas, luego en el orden de la deducción, de la lógica, luego en el orden de la axiomática y del desarrollo axiomático.

Habrá que ver bien el texto de Spinoza en el que lanza el autómata espiritual como un pensamiento supraconsciente<sup>37</sup>. Es un texto muy, muy extraño. Hay una inversión pensamiento/conciencia. Ya no es el pensamiento el que depende de la conciencia, sino la conciencia la que deriva del pensamiento. La conciencia será el resultado del encadenamiento formal de las ideas entre sí en el pensamiento, independientemente de toda referencia al objeto. Esta gran inversión spinozista le da vida al autómata espiritual.

No podía surgir en la filosofía una fórmula tan buena como la del autómata espiritual sin que Leibniz se apropiara inmediatamente de ella. Y por una vez, Leibniz, que no tomaba gran cosa de Spinoza, toma

<sup>37</sup> Baruch Spinoza, *Tratado de la reforma del entendimiento*, Cactus, Buenos Aires, 2013, p. 56.

prestada inmediatamente la idea del autómatas espiritual. Por la simple razón de que Leibniz, creador de una verdadera logística, lleva hasta el extremo, en su época, la idea de un formalismo del pensamiento que encadena sus ideas para realizar justamente lo que él llamaba una “característica universal”. Toda esta nueva ciencia leibniziana de la característica universal, que dos siglos después, tres siglos después, dará a luz la logística, está puesta bajo el signo del autómatas mental, del autómatas espiritual.

En el siglo xx, un libro que sigue siendo un libro insólito, y que habrá que ver, un libro que parecerá extraordinariamente nuevo pero que, a mi modo de ver, no hace más que llevar al extremo este ideal clásico del autómatas espiritual, es el libro de Valéry, *Monsieur Teste*<sup>38</sup>. *Monsieur Teste* es el autómatas espiritual o el autómatas mental. Es un libro que tuvo una gran repercusión al comienzo del siglo xx... ya no me acuerdo de cuándo es... Es un libro muy conocido de Paul Valéry, que presenta el autómatas espiritual deliberadamente con el nombre de “señor Teste”. Como dice Valéry, “Teste” es la prueba. ¿Y cuál es el mecanismo de la prueba? Es el encadenamiento formal de las ideas que derivan unas de otras. Dice Valéry que el señor Teste es el que afirma, plantea y produce la autonomía del pensamiento, y que soporta un pensamiento que se nutre de su propia sustancia. Lejos de ser un delirio matemático de Valéry, que soñaba siempre con las matemáticas, me parece que *Monsieur Teste* es la culminación del pensamiento clásico del siglo xvii.

Aquí tenemos una segunda dirección. Ven que tengo dos sentidos del automatismo en sus relaciones con el pensamiento: los mecanismos inconscientes o subconscientes del pensamiento, y por otra parte, el orden formal de los pensamientos que se encadenan unos con otros independientemente de la conciencia. Una infraconciencia y una supraconciencia. Hace un momento me preguntaba: ¿hay encuentro entre el cine y el primer sentido del automatismo psíquico o mental? Y nuestra respuesta inmediata era que sí. Sí, en virtud del carácter automático de la imagen cinematográfica. Mi segunda pregunta tendrá exactamente la misma respuesta. Diré que sí, hay un encuentro fundamental entre

<sup>38</sup> Paul Valéry, *Monsieur Teste* (1896), UNAM, México, 1991.

la imagen cinematográfica y esta nueva imagen del pensamiento, la del autómeta espiritual superior. ¡Cuán pálida, flaca y enclenque nos parece ahora la objeción de Georges Duhamel! El cine está en una relación fundamental con el pensamiento justamente porque es capaz de instaurar y de hacer vivir al autómeta espiritual. ¿Y por qué la imagen cinematográfica encuentra este segundo aspecto del automatismo, ya no el automatismo psicológico, sino el automatismo mental o espiritual, el automatismo superior? Por la misma razón que hace un momento, porque posee una imagen automática.

Hay que saber entonces que hay dos aspectos de la imagen automática. ¿Qué pasará bajo el segundo aspecto? ¿Qué es? ¿Se podrá hablar de un cine teoremató? ¿Es esencial al cine o son algunas monstruosidades del cine? Sí, se puede hablar de un cine teoremató. Sí, sí, sí, sí, sí... No creo que Pasolini haya intitulado a un film *Teorema*<sup>39</sup> así como así, que no haya reflexionado mucho en su título. Pasolini produjo al menos dos obras maestras de cine teoremató, una intitulada *Teorema*, la otra *Salò*<sup>40</sup>. No estoy seguro de que el entero cine de Bresson no sea un cine del autómeta espiritual. Bueno, todo esto está por verse.

La próxima vez haremos una pequeña revisión, por si hay cosas para aclarar en lo que hicimos hoy. Quisiera que lo recuerden, porque hemos procedido de manera muy, muy ordenada. No importa que no comprendan tal o cual momento, hace falta que entiendan el orden de nuestro andar y cómo, en cada nivel, ya les he propuesto una corta bibliografía. Retomaremos entonces esto, este segundo automatismo en su relación con el cine.

<sup>39</sup> Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, 1968.

<sup>40</sup> Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

