



## Jornadas de Investigación en Filosofía

Departamento de Filosofía.  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.  
Universidad Nacional de La Plata

### **Deleuze: de una superación del nihilismo en el cine político**

Santiago Lo Vuolo (UNL)

Glauber rocha, cineasta brasilero de las décadas de los sesenta y los setenta, uno de los creadores del Cinema novo, vanguardia del cine latinoamericano, reaccionó en algún momento contra el maestro Jean-Luc Godard: diciendo que con su film *Vent d'est*, de 1969, con el que inicia su militancia maoísta junto al grupo *Dziga Vertov*, ha realizado un giro nihilista. Según explica Rocha, la situación de producción cinematográfica de Godard le juega en contra: es financiado por fondos capitalistas, no sufre ningún tipo de censura y termina teniendo muy poco efecto revolucionario sobre el público. Su discurso se queda, así, en un nihilismo crítico.

El nihilismo crítico es un concepto que no era negativo para el mismo Glauber Rocha en los primeros films de Godard: se trataba de una nihilización de lo establecido, las formas clásicas del cine y del pensamiento, -pero al nihilismo que se queda en un criticismo Glauber opone su anarco-constructivismo. Más precisamente, dice que la situación para el cine en el primer mundo ha devenido contra revolucionaria. Opone a esto su situación de tercermundista y señala que la dirección del cine revolucionario está en el tercer mundo. Así, su último film, después de años de "exilio" vuelve sobre Brasil. *La edad de la tierra* tiene el espíritu constructivo: apuntando al pueblo a la vez que criticando lo establecido y la historia política.

Nuestra intención no es analizar lo atinado de la observación de Rocha: habría que comprometerse con la situación real del grupo Dziga Vertov, habría que analizar con precisión la inserción de Rocha en su tierra; en cambio, es desde los *Estudios sobre cine*, de Gilles Deleuze, que retomamos esta cuestión como la cuestión del nihilismo en el cine político. Lo que tenemos que analizar es esta crítica a Godard dentro del estudio de Deleuze, y esto por varias razones: en primer lugar, en su taxonomía Deleuze encuentra en el cine de Godard la raíz conceptual del cine moderno, su obra aparece a lo largo de todo el tomo dedicado al cine moderno, la *Imagen-Tiempo*; a esto se suma que el mismo

Glauber Rocha criticaba a aquellos que han hecho con la obra de Godard una definición del modernismo en el cine. En segundo lugar, es fundamental el lugar que otorga Deleuze a Rocha en el cine político, por lo que su crítica a Godard como nihilista y su propuesta anarco-constructivista tienen relevancia para los mismos *Estudios sobre cine* de Deleuze. En tercer lugar, y lo más importante, una superación del nihilismo es el motivo de toda la filosofía de Deleuze, por lo que el valor de sus estudios sobre cine depende de alcanzar una visión que no quede estancada en el nihilismo crítico en el que caería, en algún momento, Godard. Esta superación la veremos en el análisis que hace Deleuze de la obra de los Straub-Huillet, con lo que suma al pensamiento político un concepto nuevo que abre puertas quizás ajenas tanto a Rocha como a Godard.

### **Nihilismo y pensamiento: la inmanencia**

Podemos leer los *Estudios de cine* de Deleuze como un ejemplo más de la inversión del platonismo, motivo con el que emparenta su filosofía. Para un pensador nietzscheano, el pensamiento logra profundidad cuando es una expresión y un ejercicio de superación del nihilismo, del resentimiento. El pensamiento nihilista tiene distintas modalidades: es el que se reduce a conocimiento como instancia suprema, ajena a las condiciones de fuerzas de la vida; y es el nihilismo en su expresión pesimista, que dice: no habiendo una instancia suprema, todo es igual, todo vale. No hay ni lo bajo ni lo alto, noble o vil; todo es indiferente. Con Deleuze, de lo que se trata es de una afirmación de la diferencia y de la repetición en el ser mismo (el ser mismo como no-ser): lo que significa una afirmación de la inmanencia y de la diferencia en el plano de inmanencia, frente a la trascendencia supuesta del conocimiento y la indiferenciación del pesimismo.

Para leer la afirmación de la inmanencia como superación del nihilismo en el cine habría que contar con los siguientes pasos: el cine es de por sí un acontecimiento que sólo puede comprenderse en una ontología de la imagen en el plano de inmanencia. Bergson sería aquí el referente central. A la vez, la cuestión no se resolvería tan fácilmente, ya que dentro de la historia del cine, su etapa clásica, la imagen-movimiento, supone una representación del tiempo, al que se representa como Presencia, y esto no se ajusta a la concepción del tiempo de la inmanencia. Por esto, la afirmación de la inmanencia, la superación del nihilismo, se daría en el cine moderno, en la imagen-tiempo. De estos pasos, nos vamos a detener sólo en un último, que es el específicamente *político* del cine moderno. Superar el nihilismo deberá ser el motivo de una imagen que no se queda en un criticismo como forma de negación de ciertas fuerzas vitales, posicionándose en cierta trascendencia nihilista. Deberá ser la imagen de una afirmación constructivista de corte materialista.

Deleuze sitúa a dos autores europeos como principales en el pensamiento político, que son Resnais y los Straub-Huillet. Ambos tienen en común la modernidad de su planteo político. A diferencia del cine político de un Eisenstein, en films como *La guerre est fini*, de Resnais, o *Nicht Versohnt*, de los Straub-Huillet, lo que muestran es que el pueblo falta. Así se introduce el problema en el pensamiento: la no presencia del pueblo.

Es un cine que tiene que hacer esa *crítica* del mito, tiene que poner en trance, poner en crisis. Y con esto también se libera una *creencia* en el mundo: un vínculo nuevo, una vez que ha caído el vínculo homogéneo que puede haber entre un absoluto y el mundo mismo. Una nueva manera de comprender el ser y la relación del hombre con el ser. Una vez que ha caído el vínculo mítico (el mito de la historia, el mito de la representación), se necesita creencia para una creación de algo nuevo. Creación de enunciados colectivos para construir el pueblo que falta. Y Glauber Rocha expresó estos conceptos en sus films. Pero si tenemos la necesidad de creación, entonces lo político no se puede reducir a un nihilismo crítico.

### **Del anarco-criticismo al anarco-constructivismo**

Rocha señala al Tercer Mundo como Tierra y como Espíritu de esa función fabuladora, de esa posibilidad de crear algo nuevo, de esa potencia del flujo fílmico para pensar una nueva tierra. Este tercermundismo significa para Rocha un desmarque respecto del godarismo del cine, concebido como criticismo sin tierra. El artista del cinema novo se enfrenta a un medio que lo censura, que lo rechaza, se enfrenta a un pueblo que sufre condiciones que incluso lo alejan de la posibilidad del cine. Godard le habla a los militantes del mayo francés, y es un maoísta que trabaja con fondos capitalistas, Rocha se mete entre su pueblo que sufre y baila, y lo hace en un medio que se resiste al cambio. Como decíamos, la relación de Glauber Rocha con Godard se quiebra con el film del francés *Vent d'est*, quiebre en el que se expresa la dirección hacia el constructivismo de Glauber. Del anarco-criticismo, concepto que atribuía a Godard<sup>1</sup>, al anarco-constructivismo, concepto con el que él mismo se identifica<sup>2</sup>. Como construcción de lo nuevo en la destrucción de lo viejo, Rocha apunta al amor de un cristo, de cualquier religión, imagen del *amor*. Y del amor como devenir colectivo en el que, dice Glauber, es posible una superación de la muerte. La afirmación nos interesa, más allá del misticismo que contiene y que podría borrar quizás su potencial revolucionario, porque su involucrarse con la tierra, con el pueblo, le permite una superación del nihilismo: el devenir colectivo. La desterritorialización, la brecha de fuga, frente a los mitos del pueblo oprimido se conjuga con la mística del pueblo libre. Esta falta en Godard aleja a Rocha, que llama

<sup>1</sup> Ver el texto de Rocha sobre Godard publicado bajo el título de “¿Le gusta Godard? (si no, está fuera)” en *Glauber Rocha, del hambre al sueño*, ed. Malba, Buenos Aires, 2004, p. 191.

<sup>2</sup> En la entrevista de Joao Lopes en *Glauber Rocha, del hambre al sueño...*, op. cit., p 84.

*nihilista* al giro de *Vent d'est*<sup>3</sup>. Rocha liga este espíritu de construcción con su pertenencia al Tercer Mundo, donde la lucha es real y cada crítica a lo establecido, a lo impuesto por la opresión de los gobiernos y los mitos, abre un espacio de creatividad nuevo. El cine que se involucra con un medio que ofrece resistencia al cambio, que acarrea una historia de opresión, se hace con esto una expresión singular de resistencia política: la resistencia revolucionaria contra la opresión.

En los *Estudios sobre cine*, inmediatamente después de concluir su presentación del cine político, en el capítulo siguiente, Deleuze va a problematizar algo que toca la fibra íntima, el nervio sensible de esta cuestión, que es la relación entre *Tierra y Palabra*.

Según lo que se desprende de las palabras de Rocha, la superación del nihilismo estaría dada en la autonomía de la imagen pensante, del flujo fílmico, si (y sólo si) apunta a un constructivismo y no sólo a un criticismo. El criticismo cerraría sus filas en una deconstrucción. Esa relación con la tierra no sólo no es ajena a los estudios sobre cine de Deleuze, al modernismo que él define, sino que incluso está profundizada de un modo acaso insospechado por el cine político de agitación de los años sesenta y setenta. La conexión que estableceremos entre la cuestión de la tierra y la palabra tal como está presentada por Deleuze es una conexión que se plantea en las posibilidades de la imagen cinematográfica misma, no sólo en la relación del artista con su medio.

La relación entre tierra y palabra aparece como elemento propio de la relación en el cine moderno entre la imagen visual y la imagen sonora. Se trata de un aspecto fundamental del cine moderno: los componentes de la imagen cobran autonomía, lo sonoro y lo visual pueden desdoblarse y expresar esa dividualidad de Tierra y Palabra. Y más aún, el acto de habla tiene que desprenderse de lo visual, y no puede hacerlo de cualquier manera: esto es lo que enseñan los Straub-Huillet a todo el cine político. No sólo Godard, sino incluso Glauber Rocha elevan sus voces quizá con cierta suficiencia, o al menos notamos esto una vez que accedemos al acontecimiento cinematográfico de los Straub-Huillet: lo imperceptible de su operación, el materialismo de su cine, donde la voz es material, no es simplemente una bajada de línea con voz en off. Ya no se trata de poner en trance con la psicodelia de la música. Los films son silenciosos, lo sonoro se desprende dificultosamente de la imagen. Este materialismo une la afirmación de la inmanencia propia del cine con una superación final del nihilismo: el devenir imperceptible, la disolución del autor, la afirmación de lo impersonal.

Decíamos: el acto de fabulación es un acto de habla que se desprende de la imagen misma. Veamos. En el capítulo sobre *Los componentes de la imagen*, Deleuze dice que

---

<sup>3</sup> Idem, p. 84.

en el cine moderno lo *parlante* cobra autonomía: la imagen sonora ya no está ligada a lo visual con un conector que representa el todo a través del montaje-unidad, sino que tiene un sentido autónomo. Particularmente en los films de Marguerite Duras pero en general como característica de muchos films modernos, lo que se escucha puede estar desfasado respecto de lo que se ve, puede no coincidir lo que se oye con lo que se ve, y se logra así una presentación directa del tiempo. El acto de fabulación es acto de habla puro. Ahora bien, y ahora sí en particular en los Straub-Huillet, cuando se da esa autonomía de la imagen sonora, la imagen *visual* también cambia, cobra un sentido autónomo más fuerte. La imagen visual se transforma en una *estratigrafía*, una tectónica de la imagen visual, dice Deleuze. Un plano de Straub-Huillet es un corte sobre las capas estratigráficas. Esto permite revelar, para el filósofo, el *suelo de la historia*: la lucha de clases -y también lo que se resiste al cambio. Y si consideramos que el cine es audio-visual, y aquí está muy marcada esa audio-visualidad desde que están separas ambas imágenes, entonces se da un fenómeno de *resistencia*: el acto de habla es un acto de novedad frente a lo que se resiste, capas, silencio: el acontecimiento se da sobre un suelo sin acontecimientos. Es un acto de resistencia frente a esa resistencia muda de la tierra.

La contradicción entre tierra y palabra es así, motor, potencia. Esa contradicción es, por ser potencia, irresoluble, porque no se trata de resolución, no son principios, sino que es un mismo devenir en el que acontecen. Un acontecimiento no tiene fundamento. Un devenir no cuenta con un principio de razón porque es anterior a la lógica predicativa que podría postularlo. Un fundamento sería trascendente y, como tal, un corte inmóvil. En cambio, la tensión entre tierra y palabra genera creatividad.

Tenemos, por un lado, la palabra, el acto de habla:

El acto de habla o de música es una lucha, debe ser económico e infrecuente, infinitamente paciente para imponerse a aquello que le resiste, pero extremadamente violento para ser él mismo una resistencia, un acto de resistencia, irresistiblemente asciende<sup>4</sup>.

Por el otro, la tierra:

La historia es inseparable de la tierra, la lucha de clases está bajo tierra, y si se quiere captar un acontecimiento no hay que mostrarlo, no hay que pasar a lo largo del acontecimiento sino hundirse en él, pasar por todas las capas geológicas que son su historia interior, y no sólo un pasado más o menos lejano<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Estudios sobre cine 2, La imagen-tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 1996, p. 337.

<sup>5</sup> Idem, p. 337.

En los films de Straub-Huillet: no utilizan música, los films no tienen parlamentos revolucionarios ruidosos, explosiones; sino una rigidez kafkiana.

Deleuze ve esta tensión entre tierra y palabra en *Moses und Arón*, la obra de Straub-Huillet sobre la ópera dodecafónica de Schönberg. Moisés es el acto de habla, el nómada que sólo quiere la voz de Dios como guía, Arón es el que muestra la continuidad de la historia, de la tierra, es la conexión con el pueblo.

Se puede decir que Moisés y Arón son las dos partes de la Idea, sin embargo, estas partes nunca más formarán un todo sino una disyunción de resistencia, que debería impedir a la palabra ser despótica y a la tierra pertenecer, ser poseída, ser sometida a su capa última<sup>6</sup>.

Entonces, esta contradicción entre tierra y palabra es lo propio de una resistencia, de un pensamiento autónomo. Por tanto, es lo propio del pensamiento de una imagen pensante, la imagen del cine moderno, la imagen-tiempo. Ese es el aliento vital de la superación del nihilismo, del desvío, de la interrupción en el devenir, que posibilita un nuevo acontecimiento, que no se dirige a la nada sino al nacimiento de algo nuevo. Al nacimiento de una nueva tierra, porque la palabra sin tierra se haría despótica y la tierra sin palabra sería mera pertenencia: posesión, sometimiento.

Un pensamiento político constructivo, focalizado en el carácter constructivo de sí mismo, apunta y surge desde ese devenir de la materia y el espíritu y de su relación inconmensurable. No sólo con una capacidad crítica para encontrar la fuga, para realizarla, capacidad crítica del *por qué* y el *cómo* de Godard, sino también contar con la autonomía de esa imagen sonora, ese acto de habla que es la fabulación para construir lo nuevo -dando cuenta de la autonomía de la tierra, con su consistencia, esa continuidad que se arrastra. Si no se volviese a hacer este nuevo esfuerzo para buscar y para pensar desde la interdicción, la contradicción inherente al flujo fílmico, estaríamos ante el peligro del nihilismo, que es, o bien el despotismo de la palabra o bien la opresión de la tierra.

La afirmación de la vida se hace carne en el revolucionario que vive la distancia inconmensurable: entre la totalidad y las partes, entre el conservadurismo y la afirmación del cambio, entre conservación y destrucción. Este gesto, en *Lógica del sentido* es el del revolucionario que se vale del sentido como desequilibrio inconmensurable –utiliza el potencial del pensamientos de las paradojas, contra el sentido común<sup>7</sup>. En la imagen-tiempo: el que se vale de la falta de pueblo para construir uno –utiliza el potencial de la

---

<sup>6</sup> Idem, p. 337.

<sup>7</sup> Véase octava serie “Sobre la estructura”.

Palabra y la Tierra, la imagen parlante/sonora y la imagen visual, la fabulación y la historia.

El cine político moderno estaba construido sobre la no presencia del pueblo: esto se veía en la crítica a los mitos, en la puesta en crisis, la agitación y el trance; también en las reflexiones godarianas en torno al mayo francés, haciendo una última crítica al concepto de representación política. Reconocemos el giro constructivista que pretende superar el nihilismo del cine que eleva su voz en un medio indiferente. Reconocemos allí una propiedad política esencial del origen del cine político como arte sobre el pueblo que falta. Es preciso entender que así se asume en el cine moderno la dualidad entre la palabra/libertad/creación/transparencia y la naturaleza/opacidad/resistencia-a-lo-nuevo. Pero encontramos en el cuidado y la profundidad de la imagen de los Straub-Huillet un gesto que nos revela no sólo una modalidad de activismo materialista nunca antes abordado (asumir la opacidad de la naturaleza desde el andamiaje técnico: los planos están fijos, se toman capas de tierra, la música está siendo ejecutada), sino, desde lo filosófico, un aspecto del pensamiento de Deleuze: una visión del cine moderno que no queda limitado al arte de Godard. Apuntando a ese materialismo descubre una afirmación de la inmanencia. Las contradicciones profundas de las fuerzas de la vida, donde la dialéctica no funciona, no hay movimiento que responde a un fundamento trascendente de la historia, pero también la afirmación de las contradicciones de las fuerzas vitales donde la acción no es la pura imaginación. La resistencia es un devenir colectivo más allá de la fuerza personal del autor. Lo moderno como acontecimiento profundo, responsable en la materialidad de la escritura.