



Serie figura humana, monotipo (pequeño formato), 2012 | MARTHA BOHÓRQUEZ

FILOSOFÍA COMO POLÍTICA, FABULACIÓN Y CINE. NIETZSCHE, BERGSON, NANCY Y DELEUZE

*FILOSOFIA COMO POLÍTICA, FABULAÇÃO E CINEMA.
NIETZSCHE, BERGSON, NANCY E DELEUZE*

*PHILOSOPHY AS POLITICS, FABULATION AND CINEMA.
NIETZSCHE, BERGSON, NANCY AND DELEUZE*

Óscar Barragán Martínez*

El texto propone una mirada de la filosofía como política a través de la estética. Para ello, recurre a nociones nietzscheanas como las de invención y valoración, con las cuales intenta socavar, con la filosofía deleuziana, la supremacía del concepto de pueblo. Desde el cine podemos apreciar mejor la propuesta de que el pueblo siempre falta, y es con un autor como Jean Marie Straub que la imagen cinematográfica será inmediatamente política en su deriva hacia nuevos derroteros en los que el pueblo está intervenido por actos de habla filosóficos.

Palabras clave: política, cine, actos de habla, fabulación, pueblo, filosofía como política.

O texto propõe um olhar da filosofia como política através da estética. Para isso, recorre a noções nietzschianas como as de invenção e valorção, com as quais tenta socavar, com a filosofia deleuziana, a supremacia do conceito de povo. Desde o cinema podemos apreciar melhor a proposta de que o povo sempre falta, e é com um autor como Jean Marie Straub que a imagem cinematográfica será imediatamente política em sua deriva para novos caminhos nos que o povo está intervindo por atos de fala filosóficos.

Palavras-chave: política, cinema, atos de fala, fabulação, povo, filosofia como política.

The paper proposes a view of philosophy as politics through aesthetics. It turns to the Nietzschean concepts of invention and valuation, along with the Deleuzian philosophy, in an attempt to undermine the supremacy of the concept of people. Analyzing cinema we can confirm the assertion that the people are always absent. With movie maker Jean Marie Straub the cinematography immediately becomes politics when turning to new horizons where the people are mediated by philosophical speech acts

Key words: politics, cinema, speech acts, fabulacion, people, philosophy as politics.

* Filósofo, Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesor de la Universidad Autónoma y de la Universidad El Bosque, Bogotá (Colombia). E-mail: valeriocapricio@yahoo.com

INTROITO

En el entendimiento de que la política recurre cada vez más a la mediatización, este escrito tratará de mostrar que actos muy propios del cine, entroncados con el pensamiento filosófico, potencian la dirección de la mirada y con ésta, la fuerza crítica, hacia la flagrante creación de realidad que tiene lugar en las fuerzas populares, fuera de toda discursividad que las dirija, y fuera de todo lugar en que puedan ser localizadas.

FABULACIÓN Y ACTO DE HABLA

El último libro de Bergson, *Las dos fuentes de la moralidad y la religión* (1990), se ocupa de dos temas, principalmente, la organización social y la fabulación como potencia creadora. Por supuesto, el tratamiento que hace Bergson de estos tópicos es paradójico. La paradoja en Bergson se presenta de manera más acuciante en este libro, cuando pone en jaque la inteligencia en procura de marcar nuevos derroteros al pensamiento en el campo en el que la imaginación hace buenas migas con éste. Para ello, Bergson se emplea a fondo en la conceptualización de la fabulación creadora. Con la fabulación, la vida adquiere dimensiones insospechadas, y se muestra como edificante amalgama de tendencias en las cuales lo social se oferta al conocimiento en tanto que éste está codificado por la acción vital. En este busilis, la religión es sólo un expediente entre otros para dar cabida a la potencialidad del vitalismo bergsoniano, su *élan vital* de pensamiento social, creador de nuevas modos de existencia.

Se hace aquí necesario traer a colación otro pensador vitalista para quien la creación requería grandes dosis de fabulación, Friedrich Nietzsche. En su texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche empieza contando una especie de “fábula”. En ésta se nos habla de la creación del conocimiento en un lugar apartado del universo, obviamente, la Tierra. El animal hombre, según Nietzsche, se inventó el conocimiento, con el afán de protegerse, de sobrevivir, y como medio mendaz de relacionarse con el mundo. A tal tenor instintivo responde un engalanamiento, un ensoberbecimiento comparable al del insecto cuando obnubilado se acerca a la luz que ha de achicharrarlo. Sin reparar en

el tinte bíblico de la vanidad del conocimiento, recalamos que para Nietzsche se trata, cuando habla de *conocimiento*, de un *pathos* y de una fuerza.

Pero si pudiéramos comunicarnos con el mosquito, nos enteraríamos de que también él navega a través de los aires con ese *pathos* y se siente el centro volante de este mundo. No hay nada tan despreciable e insignificante en la naturaleza que, con un pequeño hálito de aquella fuerza del conocer, no se hinche inmediatamente como un globo (Nietzsche, 2004: 10).

Pareciera escucharse aquí el eco de Sócrates advirtiendo que la vida no es más que un *pathos*, curable con la triaca que procura la muerte. O, por otra vía, el porvenir de una ilusión, llamada *conocimiento*, se trasluciría en el engaño con el cual la historia presenta sus fastos y máscaras en una marcha que no tiene un fin muy claro, y con el cual a su paso trastoca hasta los mismos escenarios naturales en los que se desarrolla. En la fábula nietzscheana encontramos, en fin, que el escenario en el que se desarrolla la muy breve aparición del conocimiento es la majestad de la naturaleza que pone fin, después “de unos pocos respiros”, a la vida del astro situado en algún remoto rincón del universo. El intelecto humano se sitúa, pues, en la naturaleza. “Alguien podría, así, inventar una fábula y no habría ilustrado suficientemente cuán lastimero, cuán indefinido y fugaz, cuán inútil y fortuito luce el intelecto humano dentro de la naturaleza [...]. No hay nada tan despreciable e insignificante en la naturaleza [...]” (Nietzsche, 2004: 10). Y la historia la inventa el hombre para acomodar su finitud a una medida, inflada, de grandeza, en la cual incluso la naturaleza estaría a su servicio. Del mismo modo se puede hablar a propósito de todo conocimiento humano.

Considere el tema desde el punto de vista científico o metafísico, y será usted de mi opinión. En efecto: ¿qué es la naturaleza? No es la madre que nos dio la luz: es creación nuestra. Despierta ella a la vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos y como lo vemos depende de las artes que han influido en nosotros. Mirar una cosa y verla son actos distintos. No se ve una cosa hasta que se ha comprendido [...] (Wilde, 1986: 130).

Como quiera que sea, para Nietzsche, como vimos, el conocimiento es útil para la conservación del individuo.

Y es en la simulación, la *mímesis*, donde opera el despliegue de sus fuerzas con el fin de proteger la integridad de éste último.

En el hombre este arte de la simulación llega a su cumbre: aquí el engaño, la adulación, la mentira, el fraude, el hablar a espaldas de otro, el representar, el vivir de brillos prestados, el estar enmascarado... en una palabra, el incesante revolotear alrededor de esa única llama, la vanidad, es hasta tal punto la regla [...] (Nietzsche, 2004: 10-11).

Como puede apreciarse a simple vista, no solamente cobra vida la protección individual, sino que por mor del egoísmo, las virtudes de consideración hacia el otro y la sociabilidad son imprescindibles en todo acto de simulación. Finalmente, para Nietzsche, el hombre, con su impulso de conocer, nunca llegará a conocerse, puesto que la llave que lleva a su interior, donde reposa la verdad sobre sí mismo, la botó la naturaleza para que por un entresijo de conciencia con la cual lo engalanó, el hombre pudiera ser capaz de mirar hacia todas partes donde fuera necesario para que su no saber lo alentara a ese momento audaz de un *sapere aude* en el que se reconocería como sobre el lomo de un tigre. Todo el conocimiento del hombre es como un sueño ondulante en las vértebras flexibles de un tigre, que esta pronto a despertar. Por lo demás, el conocimiento, en su instintivo aspecto de conservar al individuo, choca con la convención del lenguaje donde aflora la verdad. Es probable, según Nietzsche, que por el deseo del hombre de vivir gregariamente, se establezca la convención del lenguaje y en esa convención se fije lo que es la “verdad”. Por consiguiente, quien sale favorecido de la guerra de todos contra todos del instinto, es el lenguaje, vía el temor de aburrirse, que lleva la fuerza impulsora del hombre a vivir en sociedad.

El *zoon logon* es capaz de llegar a convenciones, tal como lo dice, aristotélicamente, Nietzsche. Y esa capacidad de convención, por más que sea por temor al aburrimiento, es un signo vital de espíritu de comunidad. Quizá del lado del lenguaje habría que incluir todo lo referente al artificio, a lo inorgánico con lo cual la inteligencia humana se alza sobre toda organización natural inerte u orgánica, pues según Bergson, la vida es un empeño por sonsacar algo, más bien que nada, de la materia sin memoria, y las capacidades humanas, en

su último estadio, no son más que medios en los que se cristaliza un instrumento; para el animal, el instrumento forma parte de su ser, incrustado en lo viviente; para el hombre, es algo que no emana de su organismo y que él se ha visto obligado a inventar, fabricar, simular.

Cuando Gilles Deleuze presenta el cine político lo hace sobre la base de un cine que ha perdido todo anclaje en lo real, en tanto que fundado sobre la verdad y en el cual el tiempo opera toda clase de aberraciones en el movimiento, obrando un descentraje total de imágenes que no tienen sino que mostrar puros signos vacíos de cualquier contenido que espere respuesta sensoriomotriz. Los signos sonoros y ópticos puros, sin referencia a alguien que se los apropie, remiten a un cine de vidente. Es por ello que la imagen-tiempo se construye sobre la disociación de imagen sonora e imagen óptica. Por ejemplo, la pedagogía de Rossellini: “[...] o mejor dicho su ‘didáctica’, no consiste en transmitir discursos y en mostrar cosas, sino en desprender la estructura simple del discurso, el acto del habla, y la fabricación cotidiana de objetos [...]” (Deleuze, 1986: 326). Es sobre la base de una pedagogía que el cine moderno se cimenta con toda la potencia de lo falso que implica tener que disociar imagen acústica e imagen de cosas. Así ocurre en el cine de los Straub. El caso de la película *Moisés y Aarón* nos lleva a esos espacios muertos entre dos personajes que se complementan, el uno como amanuense de Dios, y el otro como brazo que ordena civilmente al pueblo sobre el que se tiene que aplicar concienzudamente la ley.

Moses und Aron son como las figuras que vienen a inscribirse de los dos lados de la imagen blanca o vacía, el derecho y el revés de una misma pieza, “algo que está unido y que después es separado de tal manera que sus dos aspectos se ofrezcan a la vista al mismo tiempo”; y en los paisajes ambiguos se produce toda una “coalescencia” de lo percibido con lo memorado, lo imaginado, lo sabido (Deleuze, 1986, 323-324).

La imagen del mundo se desmigaja en el cine moderno, pues ya no hay fundamento en el que colocar cualquier presupuesto de verdad. Quizá, como lo dice Suzanne Héme de Lacotte en su *Deleuze: philosophie et cinéma* (2001), es justo considerar todo el ataque de Deleuze a la concepción clásica de *verdad* como una reflexión sobre el tiempo en el que la reversión del esquema

sensoriomotor se verifica en dos síntomas principales: el tiempo cesa de depender del movimiento y de reclamarse la verdad. La suprema importancia que la filosofía, en general, de Platón a Heidegger, ha concedido a la verdad ha dejado un impensado en el pensamiento, y éste es el tiempo. El tiempo es clave para interpretar el cine moderno, ya que lo libera de la verdad y nos entrega a una imagen liberada de cualquier esquema en el que ante un estímulo se monta, o ya se tiene incorporada automáticamente, una respuesta. Es el viejo condicionamiento el que se rompe al quebrar la imagen de verdad que encadenaba la potencia virtual del cine.

Una de las consecuencias que tiene haber roto con la imagen de verdad de la filosofía, es poder pensar de nuevo el cine político. Para Deleuze, los Straub y Resnais son los más grandes cineastas políticos de Occidente, no por presentarnos en carne y hueso al pueblo, sino por saber “mostrar” que el pueblo falta. Y es en esta ausencia que se conjuga un potencial de virtualidad propiamente fabulador. Es en el Tercer Mundo donde Deleuze muestra que podemos constatar que el pueblo falta, y es debido a que el pueblo oprimido permanecería en su perpetua minoridad con su identidad siempre en crisis. Mas lo extraño es que autores franceses como los Straub o Resnais son los que tengan que dar vida a las imágenes con que se respalda el aserto de ausencia del pueblo. Sin reparar en los inconvenientes de un Rocha o de un Chahine, sigamos el ejemplo “mayor” de lo menor de los Straub, y, sobre todo, en su película *Moisés y Aarón*. En todo caso, hay algo curioso en el cine menor de los Straub, y es que no hay posibilidad de evolución, sino de comprensión de un intolerable, de un imposible incrustado en lo más cotidiano de las vidas de los hombres. “Incapacidad de escapar al grupo y la imposibilidad de satisfacerse con él”. Vemos que en una película como la basada en la obra de Kafka, *América*, se tiene necesidad de intercesores que no siempre son queridos ni llamados por los interesados, y que, no obstante, con sus reclamos, terminan por embarbascar la situación que no tiene salida, ni la ha tenido, pese a las buenas intenciones de los intercesores, que por lo demás pertenecen a la clase contra la cual reclaman: “El héroe asume la defensa del hombre subterráneo [...] y después debe enfrentar la maquinación de la clase superior que lo separa de su tío” (Deleuze, 1986: 338).

Para Deleuze, la imagen-tiempo se cristaliza, en orden a romper con la concepción filosófica de la verdad, en la disociación del acto del habla y la imagen visual. El rompimiento, en aras de lo político, responde a una traición operada por alguien que pertenece a la clase que está en el poder: “Esa lengua es la de una clase en el poder, pero no obstante una lengua de alguien que ha traicionado a esa clase en cuanto podía” (Deleuze, 1986: 342). En tanto que la imagen sonora como acto de habla se separa de la imagen visual, hay varias consecuencias que habría que inventariar. En primer lugar, a esta disociación Deleuze no tiene reparo en denominarla brillantemente *pedagogía*, pues por un lado está la lección de cosas (imagen visual, paisaje, etcétera), en tanto que, por otro, tenemos la lección de palabras, imagen sonora (el acto de habla, el reclamo, la discusión, etcétera). Habría que preguntarse si la fabulación, o acto de elaborar leyendas, está del lado del acto de habla (en el que podemos incluir la convención nietzscheana con toda su secuela de engaño, simulación, etcétera) más que de la imagen visual, en la que meteríamos lo inerte bergsoniano? Pero quizá la pregunta se plantea mal cuando de lo que se trata es de encontrar el hiato, el sisma, es decir, la fuente de la que emana la pedagogía de la imagen y en la que se sitúa el descentramiento de un acto de elaboración de leyendas flagrante, para el cual, no hay goma que pegue, así sea el tratar de explicar cómo la revuelta proviene del acto de habla.

Pensemos que el acto fabulador, es decir, el acto flagrante de elaborar leyendas (acto de habla), pertenece a la inteligencia bergsoniana o nietzscheana que amenaza la cohesión social, no obstante estar presupuesta como convención que desbarata la guerra de todos contra todos en un discurso que se pretende racional. Retomemos las imágenes de *Moses und Aron* en las que el pueblo que falta, nido del acto de habla fabulador, nos impulsa a pensar en que el pueblo es una imagen que tiene forma e idea para Moisés, que de alguna manera funda el sentir popular, en contravía con todos los representantes que aparecen sobre el teatro tan particular en el que exponen su punto de vista. Moisés inventa su pueblo, el pueblo judío, en relación con un imposible, Dios. Esta invención de un pueblo, que no deja presuponer nada, es lo propio de una valorar que crea valores.

En verdad los hombres se dieron a sí mismos su bien y su mal. En verdad no los tomaron ni los encontraron ni los escucharon como una voz caída del cielo. El hombre fue quien puso los valores sobre las cosas a fin de sobrevivir. Fue el quien creó el sentido de las cosas, un sentido humano. Por esto se llama “hombre”, es decir el que evalúa. Evaluar es crear. [...] El valor se establece por la evaluación [...] los pueblos suspendieron por encima de ellos un índice [...] (Nietzsche, 1970: 66-69).

Los pueblos no son por haber recibido su ser de un modo esencial, sino que se crean con actos de habla en los que se estipula qué es lo que supera al pueblo para que éste lo alcance con sus esfuerzos. Esto no es otra cosa que la función fabuladora. Es necesaria la producción o invención de un sentido no presupuesto que atine a un *telos* social, quizá imposible de alcanzar. Este sería el equivalente bergsoniano de la valoración nietzscheana. La inteligencia, según Bergson, está volcada hacia las percepciones, que son siempre presentes, o también hacia esos constructos que constituyen la imagen-recuerdo, modelada sobre una percepción. Pero hay un desliz entre la inteligencia, con su producción de instrumentos con los cuales se acomoda a una realidad presupuesta, y la imagen provocada por la fabulación o la valoración. Este desliz hace surgir una imagen virtual que opera sobre lo que la instrumentalidad de la inteligencia no alcanza. Esta imagen virtual, dada en la explotación de la imagen-tiempo sobre la verdad, es una dehiscencia de la palabra que se disjunta de la imagen visual y cobra una potencia inusitada de fabulación como reacción defensiva de la naturaleza contra el poder disolvente de la inteligencia, como diría Bergson.

Esta reacción se manifiesta como valor, en el que Bergson o Nietzsche ven un interés cristalizado desde un valorar consuetudinario determinado a realizar los anhelos de un pueblo, incluso poniendo el valor por encima de cualquier costumbre o acto de insumisión del pueblo. Por ello, el pueblo siempre falta, puesto que el valorar del que saldrá constituido como pueblo está más allá de lo que el pueblo pueda poner sobre el tapete en el que se encuentran tanto éste como cualquier valorar. Es por eso, también, que la fabulación es inmediatamente política. La fabulación es creación de valores en sociedades que no los presuponían, definiendo lo que la sociedad puede esperar de sí misma, sin que en el

momento en que se defina se tenga por dado el valor. La fabulación es un acto de resistencia que establece una relación no racional entre la ética como axiología y la política como modos de existencia de los pueblos. La resistencia es un acto de fabulación, en el que interviene el pueblo y algo que lo sobrepasa, así sea el colonizador o la potencia que lo oprime, puesto que en la fabulación, como hemos visto, la identidad está siempre en la encrucijada de lo que no tiene valor aún y que quizá lo obtendrá en lo imposible de una gesta que está siempre más allá de la esencia que pueda definir a un pueblo. La resistencia es fabulación.

EL CINE Y LA FILOSOFÍA COMO POLÍTICA

Deleuze estima que hay cosas para las cuales no se han tenido oídos, pues lo importante pasa desapercibido cuando se ha dicho mucho sobre ello, arreciando en pro de lo anodino para omitir lo interesante. Se ha hecho mucho ruido, mucha alharaca. Ante tanto ruido, merece lanzarse un grito, algo que nos retorne al sentido. Es así como la filosofía política ha levantado sus muchas voces, en boca de tantos filósofos, en torno al tema de la soberanía. Con la soberanía se soldaba el concepto de *poder* con el de su procedencia, el pueblo. El pueblo soberano, de donde procede el poder. Desde el siglo



Encuentros III, monotipo sobre papel de arroz, tintas de grabado, acrílicos, cera de abejas, montado sobre lienzo, 2011 | MARTHA BOHÓRQUEZ

XVII se ha entonado la cantinela del pueblo soberano. Hobbes o Rousseau, Locke o Rawls construyen el escenario de las relaciones sociales con base en un contrato en el cual el pueblo es constituyente. De éste emana todo el poder y a éste vuelve, por derecho propio. De modo que la filosofía de la política redobla los ecos del concepto de una *primigeneidad del poder* que lo hace lícito, que le otorga su legalidad. Es en un origen, en el que se encuentra el pueblo, que el poder se hace tal. Y es gracias a esta legalidad que el pueblo, al ceder su poder a una instancia, cede al mismo tiempo su derecho a decidir. Esta instancia de soberanía es el Estado.

El grito filosófico deleuziano está condensado en una fórmula tomada de un pintor poco “popular”, Paul Klee, y dice: “El pueblo siempre falta”. En tan sucinta máxima, en la que en filigrana vemos un destello críptico, Deleuze rompe con la tradición de la filosofía política que hacía del Estado la instancia de las decisiones que competen al pueblo. Si bien, en un primer vistazo, nos parece que por su parquedad abstrusa (oracular), la fórmula no es muy fiel a su cometido, el de arrojar sentido en el concepto de *pueblo*, es posible que se trate de hacer vibrar con otros procedimientos un acto de habla que es también acto de resistencia, que como tal, es ya potencia estética, y, con esto, basta para dar nuevo sentido a la filosofía, ya no en relación con la política, sino como filosofía política. En la imagen cinematográfica se anuda esta potencia popular en la que la falta es imprescindible detonante de una conciencia que muestra directamente un estado de cosas insoportable, haciéndole vacilar para destacar su tejido en el cual se anuda la tierra y las luchas de los hombres. En la página 338 de *La imagen tiempo*, Deleuze comenta:

Si los Straub titulan el film tomado de América, *Klassenverhältnisse*, es porque, desde el principio, el héroe asume la defensa del hombre subterráneo, el chófer de abajo, y después debe enfrentar la maquinación de la clase superior que lo separa de su tío (la entrega de la carta): el acto de habla, la imagen sonora, es acto de resistencia... Pero, inversamente, la imagen visual, el paisaje telúrico desarrolla toda una potencia estética que descubre las capas de historia y de luchas políticas sobre las cuales se edificó (Deleuze, 1986: 338).

Es notorio que los Straub hayan tomado la primera novela de Kafka, *América*, para lanzar sus impresio-

nes sobre la imagen y el poder. Pues en Kafka se aprecia una lucha incesante, librada en los terrenos más inesperados, pues no son aquellos donde funciona el Estado con todo el rigor de sus estatutos y su poder decisorio, sino el territorio de los implicados por el Estado, y que se hurtan a su influencia sin que se vea claramente dónde está el pueblo.

Resnais, los Straub, son innegablemente los más grandes cineastas políticos de Occidente en el cine moderno. Pero curiosamente, no es por la presencia del pueblo, sino, al contrario, porque saben mostrar que el pueblo es lo que falta, lo que no está. [...] Es el caso del pueblo alemán en *Nicht Versohnt* de los Straub: ¿hubo alguna vez un pueblo alemán en este país de revoluciones fracasadas y que se constituyó con Bismark y Hitler para volver a separarse? Ésta es la primera gran diferencia entre el cine clásico y el moderno. En el cine clásico el pueblo está ahí, aún oprimido, engañado, sojuzgado, aún ciego o inconsciente. [...] Si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... el pueblo falta (Deleuze, 1986: 286).

“El pueblo falta” es una fórmula política que se construye sobre la base estética de un cine en el cual encontramos dos términos: la imagen visual y la imagen-palabra, o imagen sonora. La imagen visual actúa en concomitancia con el acto de habla (o imagen sonora), sin que la primera o el segundo dependan uno del otro. Deleuze echa mano de una noción kantiana para definir esta separación en la que el espaciamiento de los dos términos no es óbice para que conformen ambos de igual manera un acto de resistencia, no obstante, sin formar una unidad como un todo. Dicha noción es la de *heautonomía*. Heautonomía es una autonomía ganada por cuenta propia del sujeto de quien se dice que es autónomo. Los dos términos, la imagen visual y la imagen-palabra son autónomos, es decir, no forman un todo. Sin embargo, la disyunción imagen visual/imagen sonora es un corte que une, una irracionalidad que se muestra exhibiendo toda una potencia del lenguaje y la del lugar de una lucha, cada una disociada de la otra y unida por esa distancia infranqueable, lo irracional de la imagen. “Lo que constituye a la imagen audio-visual es una disyunción, una disociación de lo visual y lo sonoro, cada uno heautónomo, pero al mismo tiempo una relación inconmensurable o un ‘irracional’ que los liga entre sí sin formar un todo, sin proponerse el menor todo” (Deleuze, 1986: 338).

La filosofía política se ha mostrado incapaz de superar una crisis que la acosa en su médula. Los viejos conceptos se tornan insuficientes, y las nuevas desazones que se ciernen sobre las capas sociales más desprotegidas por la inasistencia del Estado no alcanzan a determinar un horizonte teórico válido para el discurso filosófico. El Estado, correlato de la noción *pueblo* en la filosofía de la política, no cumple ya su labor de asegurar, con su poder de decisión, la ganga que prometía llevar a cabo los fines del poder delegado por el pueblo. En este sentido, Virno, Negri, Berardi, y otros pensadores de la izquierda italiana, se reabastecen con Spinoza para armar nueva brújulas de la acción política. Virno dice que “reaparece la multitud, desaparece el pueblo”; es lo que se colige del siguiente pasaje de Carl Schmitt: “La época de la estatalidad ha llegado a su fin. [...] El Estado como modelo de unidad política, el Estado como el titular del más extraordinario de todos los monopolios, el monopolio de la decisión política, está por ser destronado” (Virno, 2008: 38-39).

El Estado ya no es soberano. ¿El pueblo lo sigue siendo acaso? Retomemos los análisis tan profundos que ha realizado Jean Luc Nancy sobre el concepto de *soberanía*, basados en los trabajos de Georges Bataille. Nancy considera que la soberanía presupone un lugar, una elevación por encima, quizá, de un lugar al que suplanta sin poder en su estrechez, al elevarse, tener la consistencia y solidez propias de lo que se asienta sobre firme fundamento. Sin embargo, no carece del don de otorgarse, de darse como sí a lo que requiere fundamento, y adquirir supremacía sobre lo que está abierto o permite la entrada o salida. “La soberanía designa antes que nada la cima. [...] La cima está suspendida y domina. [...] Se puede decir que ‘una gran torre es dueña y soberana de la puerta del castillo’” (Nancy, 2002: 121). El destino de la palabra en la lengua tiende a atribuir a la cima el sentido de la dominación y, en consecuencia, al paralelismo analógico entre la elevación y el poder (al que se puede añadir una implicación en el poder del valor o de la excelencia). “Lo más elevado sólo domina propiamente según el valor militar indicado por ejemplo por la ‘gran torre’: desde un alto es más fácil vigilar y atacar a lo que se presenta más abajo. Las cimas fueron siempre lugares de sitios fuertes y ciudadelas” (Nancy, 2002, 122). La altura no cuenta, sin embargo, con las sinuosidades y escondrijos de lo bajo terrenal. La

elevación funda, pero lo fundado permanece susceptible de movimientos sísmicos, de arrugas, de migraciones, de magnetismos telúricos, de deslizamientos hacia otros pliegues o capas imperceptibles para la altura. En el diálogo con la nube, en la película de los Straub *De la nube a la resistencia*, la nube siempre montada sobre un árbol invoca la divinidad que nada puede contra el poder de la tierra.

Empero, Nancy nos recuerda que la ventaja de lo elevado es su liviandad, su ligereza y, quizá, esto le permite ser inalcanzable, por contra de la pesadez de la tierra a la que, de todos modos, comunica su ligereza.

El soberano comunica con el elemento destacado de la tierra, substraído a la pesantez. De igual manera, el líder o la cabeza (la capitanía, el capital o la capital) se eleva por encima del suelo según la erección de ese cuerpo bípedo cuya posición derecha (el cuerpo altivo) dirige la mirada a lo lejos, separa las manos de los pies y aleja el olfato del suelo y sus genitales (Nancy, 2002: 122).

A título de observación sobre la ley, en su comentario al texto de Kafka, *Ante la ley*, Derrida relievra el hecho evolutivo del homínido erecto alejándose su nariz de lo que puede ser causa de náusea o cuando menos de asco, los órganos sexuales y la tierra donde reposan excrementos y miasmas (Derrida, 1984).

El soberano reside en la elevación porque ésta, separando lo alto de lo bajo, marca las diferencias del primero con respecto a la humildad del segundo: del humus y de la espalda curvada sobre el trabajo de la tierra, de la postura extendida del sueño, de la enfermedad o de la muerte, y de la cosa extendida en general. Lo extendido se sostiene todo sobre el mismo plano, pero la cosa que no está extendida, la que domina lo extendido y lo inspecciona, es la cosa pensante y el sujeto del gobierno general de las cosas. En lugar de una sensibilidad de lo próximo, por el tacto, el olor o el gusto, hace reinar los órganos de lo lejano, la vista y el oído. [...] La soberanía es elevada porque la elevación separa. La separación asegura la distinción y la distinción asegura la desnivelación necesaria para imponer una jerarquía, es decir, no tanto un mandato sagrado como el carácter sagrado del mandado o del gobierno [...] (Nancy, 2002: 122).

Se reconocen, en estas reflexiones, los viejos temas de la razón como eminente ordenadora de los sentidos, la



Serie figura humana, monotipo (pequeño formato), 2012
MARTHA BOHÓRQUEZ

fundación teológica de todo poder, la frialdad necesaria de lo que domina, el alto grado de separación de la ley y los cuerpos sobre los que se ejerce, la soledad del gobernante que tanto sorprendía a Pascal, puesto que lo convertía en un ser indefenso y atribulado. En esto, Nancy se limita a sacar conclusiones de la teoría política tradicional. Y con el nombre del *altísimo*, en grado superlativo, nos indica que el soberano es un absoluto, es decir, que no está en relación. Pero no porque carezca de algún término en la relación de fuerzas con su pueblo, sino porque es la extremidad de la relación. En este sentido, ya no podría ser escuchado o visto, siendo la vista y el oído los sentidos que requieren la distancia, la separación.

El más alto no se deja considerar, pues escapa a la vista... No cabe exactamente en la oposición entre lo alto y lo bajo, sino más bien de la diferencia entre la altura y lo que no tiene ni altura ni profundidad... El más alto es lo desigual mismo. Es lo desigual con respecto a todo tipo de igualdad o de desigualdad, pues, más bien al contrario, solamente a partir de él puede plantearse algo en relación con el registro de la igualdad o de la desigualdad (Nancy, 2002: 123).

La no relación fundaría entonces la relación, toda relación en la que habría proporción, igualdad o desigualdad. De esta forma, la soberanía estaría fundada en la desproporción, en lo fuera de quicio, fuera de todo gozne, en la aberración carente de dirección o eje.

El más alto es éste o aquél hacia el cual la misma cabeza no puede volverse sin salirse completamente fuera del eje que la sujeta al cuerpo. Entonces deja de ser la cabeza. Pues, o bien se pierde en la altura, o bien vuelve a caer en la igualdad consigo mismo del cuerpo [...]. Lo más alto no puede dar más que una cosa, y ésta es el vértigo. El vértigo es lo que atrapa en la cima. Es el punto donde la vertical está en su cumbre, el punto donde retorna sobre sí misma, no teniendo ya más espacio donde elevarse, puesto que es ella misma toda la elevación posible (Nancy, 2002: 124).

Desde luego, a Nancy no se le olvida que esa estrechez en la cima, esa delicada porción, ya no tiene más para dónde elevarse por ser la pura elevación, se monta sobre algo sólido que se desparrama en una diversidad inicua.

El vértigo es el afecto de la cima. Es la aprehensión entre la horizontal y la vertical, entre la base y la cima. Es el vértigo de lo absoluto en tanto que está desligado de todo y que, en consecuencia, no puede más que retornar sobre sí mismo en la ausencia carente de toda relación. Pero, por ello, el soberano es quien debe decidir acerca de cualquier institución de las relaciones, así como de sus reglamentos (Nancy, 2002: 124).

No podría estar de otra manera, por otra parte, el origen de toda relación, sino en el sumidero visto desde la altura inaccesible que no puede tener relación alguna. Es un trazado continuo-discontinuo por el cual el ser en su relación consigo mismo, inaccesible, sólo podría brindarse en un con, un *mitsein*. Si el ser ocupa un ahí, el *dasein* requiere que dicho espacio haya cobrado visos de ser ocupado. La posición del ser se da en un disponer. La metáfora que utiliza Heidegger es la del pastor, que dispone a sus ovejas al repartirlas en un espacio previamente preparado para su pacer. El ser-con requiere una disposición para distribuirse en el espacio, pero es el espaciamento lo que permite que se mantenga el ser-con. La singularidad sería esa previa disposición del espacio en el que coexistirán los *siendos*. La invitación a pensar la soberanía, por parte de Nancy,

ocupa el espacio de un nuevo pensar la política. Ya no una filosofía de la política, sino una filosofía como política. Aquí Nancy sueña con una soberanía sin dominación, gracias a que la esencia del ser, aquello que hace que el ser sea es el ser-con: un singular-plural.

No se trata de pensar en un aniquilamiento de la soberanía. Se trata de pensar esta cuestión: si la soberanía fue el gran término político para definir la comunidad (su eje o su esencia) sin un más allá de sí misma, sin otro fundamento ni fin que ella misma, ¿qué sucede cuando esta soberanía no se acuerda ya de nada más que de un espaciamento singularmente plural? ¿Cómo pensar la soberanía como la nada del “con” puesto al descubierto? Y si al mismo tiempo la soberanía política ha significado el rechazo de la dominación ([...] de un pueblo por otra cosa que no fuera él mismo), ¿cómo pensar la soberanía desprovista del “con” contra la dominación, ya sea del “estar juntos” por otra instancia, ya del conjunto por sí mismo (por su regulación y su control “automático”)? (Nancy, 2002: 55-56).

Para explicar el hiato que se da en el cine entre imagen visual y acto de habla, podemos echar mano de una distinción estoica muy cara a Deleuze. Se trata de la independencia de las transformaciones corporales con respecto a las mezclas corporales. Estamos ante una distinción clásica en su obra: la de los planos de expresión y contenido, que, no obstante, tienen una forma: forma de la expresión y forma del contenido, cada una irreductible a la otra. “Pues el contenido no se opone a la forma, tiene su propia formalización: el polo manoherramienta o la lección de cosas. Pero sí se opone a la expresión, en la medida en que ésta tiene su propia formalización: el polo rostro-lenguaje o la lección de signos” (Deleuze y Guattari, 2004: 90). En las películas de los Straub, es claro que cuando se habla, se paraliza la imagen, se detiene sobre el rostro de quien habla sin que aquello que denuncie, o designe, se muestre en algún momento. Y cuando Straub nos deleita con un paisaje, lo hace en un circuito en el que no se dice nada, no hay palabra que informe sobre éste. Silente paneo en su inquietante mostrar. Recordemos, por ejemplo, los paisajes de Sicilia amenizados por largos *travellings*. Y es en Sicilia donde los discursos se dicen en una austeridad de imagen casi rayana en la imagen teatral; es más, los Straub hicieron una versión de esta película para teatro. Deleuze, en *La imagen tiempo*, nos dice: “El cine va a constituir una analítica de la imagen, im-

plicando una nueva concepción del guión técnico, toda una pedagogía que se ejercerá de diferentes maneras, por ejemplo en la obra de Ozu, en el último período de Rossellini, en el período medio de Godard, en los Straub” (1986: 38). Sin temor a equivocarnos, afirmamos que la pedagogía invocada por Deleuze en el cine responde a la distinción entre forma de la expresión y forma del contenido. Y aquí, la cámara juega un papel primordial:

La fijeza de la cámara no representa la única alternativa para el movimiento. Aún móvil, la cámara no se contenta con seguir unas veces el movimiento de los personajes y otras con operar ella misma movimientos de los que los personajes no son sino el objeto, sino que en todos los casos ella subordina la descripción de un espacio a funciones de pensamiento. No es la simple distinción de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y lo imaginario; al contrario, es su indiscernibilidad lo que va a dotar a la cámara de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del cuadro y los reencuadres (Deleuze, 1986: 39).

Esta indiscernibilidad de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y de lo imaginario, nos lleva a pensar que de lo que aquí se habla es de fabulación, y que la fabulación bergsoniana está incrustada en lo más creativo de la imagen cinematográfica, y es gracias a la fabulación que los creadores del cine, sus directores, devienen pensadores. Pero también, como ya vimos, es la potencia nietzscheana del *pseudos*. Cuando Deleuze, en *La imagen tiempo*, distingue dos regímenes de imágenes, un régimen orgánico en el cual el objeto que se describe es independiente de la descripción, y un régimen cristalino en el que la descripción crea su objeto, lo hace para situarnos en un ambiente muy nietzscheano en el cual lo falso de por sí tiene una potencia insuperable de creación. Precisamente, dicho capítulo lleva el nombre de “Las potencias de lo falso”. En un régimen de descripción orgánica, lo real se reconoce gracias a leyes de continuidad, de sucesión, de permanencia, de simultaneidad, es decir, podemos reconocer en tal régimen las condiciones de posibilidad de la experiencia kantiana, condiciones formales que sirven de soporte para el conocimiento y en las cuales el tiempo y el espacio son continuos, sin sobresaltos.

En múltiples ocasiones, Deleuze hablará de la relación “la expresión-lo expresado”. Lo expresado no

existe fuera de su expresión. Los individuos que forman parte de un mundo no existen fuera de ese mundo. Pero, por otra parte, dirá que todo el mundo es expresado por cada uno de los individuos que lo conforman. Ahora bien, si en el régimen orgánico de la imagen lo real es previo a la expresión, y está constituido por toda una gama formal de leyes que ajustan la continuidad de lo que se expresa como en una especie de condicionamiento de posibilidad para el conocimiento, no siempre lo formal enmalla el mundo para una correcta percepción de éste en aras de adaptarse por medio de la acción, pues la formalización de la expresión también nos conduce a un régimen de videncia, de situaciones puramente ópticas, en disociación con situaciones puramente sonoras, régimen cristalino de un cine ya no de actante, sino de videncia, en el cual lo virtual se desprende de encadenamientos motores para valer ya por sí mismo. “Los dos modos de existencia se reúnen ahora en un circuito donde lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual, corren uno tras otro, intercambian sus roles y se tornan indiscernibles” (Deleuze, 1986: 173). Lo virtual responde exactamente a la forma de la expresión, cuyo cometido es expresar transformaciones incorporales como el sangrar de un cuerpo, el hacer calor de una hora, el verse como secuestrado cuando en un avión alguien esgrime un arma gritando “esto es un secuestro”, el adoptar un estado civil distinto en el paso a la adultez cuando se tienen dieciocho años. Algo ha cambiado en la mezcla de los cuerpos, pero ese algo no pertenece propiamente a un cambio corporal.

Los estoicos han sido los primeros que han elaborado la teoría de esta independencia: distinguen las acciones y las pasiones de los cuerpos (dando a la palabra *cuerpo* la mayor extensión, es decir, todo contenido formado), y los actos incorporales (que son lo “expresado de los enunciados”). La forma de la expresión estará constituida por el encadenamiento de los expresados, y la forma de contenido por la trama de los cuerpos. Cuando el cuchillo penetra en la carne, cuando el alimento o el veneno se extienden por el cuerpo, cuando la gota de vino se vierte en el agua, se produce una mezcla de cuerpos; pero los enunciados “el cuchillo corta la carne”, “yo como”, “el agua enrojece” expresan transformaciones incorporales de naturaleza distinta (acontecimientos) (Deleuze y Guattari, 2004: 90).

Es así que las transformaciones incorporales no describen la mezcla de cuerpos, pues los cuerpos ya tienen

sus cualidades, sus acciones y pasiones. No obstante, los enunciados incorporales se dicen de los cuerpos en un acto muy especial que Deleuze denomina *acto de habla o de lenguaje*.

La independencia de las dos formas, de expresión y de contenido, no queda desmentida, sino, al contrario, confirmada por lo siguiente: las expresiones o los expresados van a insertarse en los contenidos, no para representarlos, sino para anticiparlos, retrogradarlos, frenarlos o precipitarlos, unirlos o separarlos, dividirlos de otra forma (Deleuze, 1986: 91).

De modo que no hay ninguna primacía de lo real, ni aún como forma de posibilidad para la experiencia. Si las formas de la intuición (espacio y tiempo), mediante las cuales se nos da toda experiencia, constituyen la recepción de los cuerpos que aprehendemos, también la experiencia misma cuenta con sus propias formas de expresión que intervienen la intuición e incluso pueden convertirla en algo irreal o creado, cuando menos, por el propio acto con el que designamos nuestra expresión.

Así puede quizá afirmarse que lo que corresponde a la palabra *espacio* es una leve imagen visual y ella es todo lo que hay en nosotros cuando decimos: si retiro este objeto queda el espacio que él ocupaba. En verdad nada queda: ese espacio es una inexistencia. Aunque retirada la causa de una visualidad particular que llamo naranja, libro, nada queda en el plano objetivo de la Realidad, o, en el mundo exterior, puede quedar en mi conciencia un estado general y vago de visualidad que es como el eco de la función visual nunca extinguido. Y esta sensación compuesta, esta posibilidad ligeramente consciente de visión o latencia visual es el Espacio, es decir: un levísimo estado visual, que es todo el contenido de la palabra espacio y que, como se advierte, no es un contenido propio sino uno de los estados de visualidad (Fernández, 2007: 168).

Cuando Deleuze habla de los esquemas sensoriomotores, llega a decir que la narración orgánica consiste en el desarrollo de dichos esquemas mediante los cuales los personajes se vuelven aptos para responder al desafío del medio, en tanto que situación que se presenta, o bien, los personajes actúan en aras de poner al descubierto la situación para denunciarla como opresiva... En este sentido, el esquema responde a un imperativo de verdad. Estos personajes son la semblanza del hombre verídico, como piensa Nietzsche.

De otra parte, tenemos el régimen cristalino para el cual la verdad no es fundamental. En éste, el esquema sensoriomotor se rompe en beneficio de situaciones sonoras puras, de situaciones ópticas puras en las cuales lo menos importante es reaccionar. El espacio, podríamos decir, es concomitante con el fenómeno que se está viviendo, y no hay respuesta que avale un mundo verdadero. El sujeto es uno con sus estados. Ha entrado en una especie de trance... ¿Un “siento luego existo” rousseauiano?

Una paradoja está en la conformación de la imagen cinematográfica y no cesa de acecharla, es la paradoja de la doble naturaleza del cine en cuanto que está hecho de imagen sonora e imagen visual. Hay un abismo en el que pululan los signos que rompen todo espacio homogéneo. Se hace necesaria una pedagogía de la imagen, en la cual, de un lado están las lecciones de cosas, y de otro, separado del primero y sin posible conexión, las lecciones de palabras. Es como si en el cine, el espacio estuviese solo, separado de todo aquello que pudiese describirlo, pero también escindido en sí mismo, lo que le procura una gran capacidad de reorganizarse de múltiples modos, de múltiples formas. Ya no hay imaginación que pueda esquematizar nuestra relación con el espacio en orden a una acción que devolvería su andadura correcta al mundo, o que se pudiese incrustar en la racionalidad verídica del mundo.

Una paradoja como punto ciego de la visión la encontramos en una película como *Moisés y Aarón*, de los Straub. Moisés, en el desierto, ve. Y lo que ve cuando Dios se dirige a él, es precisamente el desierto. Por más que Dios se le presente, Moisés no atisba sino la esterilidad de la tierra. Sin embargo, el lugar del desierto es el propio del pueblo elegido por Dios, por intermediación de Moisés. Ahora, Moisés carece del don de la palabra, por lo que para comunicarse con su pueblo, tiene que recurrir a su hermano Aarón. Por otra parte, Dios se comunica con Moisés a través de un coro. Es toda una ópera la puesta en escena en ese desierto en el que Dios se manifiesta sin mostrarse nunca. Ninguna imagen representa a Dios. Toda la tradición sobre la que se asienta el sentir político y religioso del pueblo israelita es oral. En su bella digresión histórica, los Straub observan que los autores a los que debemos los relatos bíblicos “reprodujeron únicamente tradicio-

nes orales —y al parecer con gran fidelidad— que llevaban mucho tiempo en circulación” (Straub y Huillet, 2011: 213). Sin embargo, como no se podían conservar las narraciones orales más allá de tres generaciones, y por lo que se encuentra un vacío en las narraciones de los acontecimientos que vivió el pueblo judío durante su estancia en Egipto y durante su errancia en el desierto, Straub se pregunta cómo fue posible que la tradición oral narrara en detalle los lugares y las palabras de la historia de la familia de los patriarcas, y que luego hiciera omisión absoluta de los cuatro siglos posteriores de la vida nacional de los judíos. Es probable que se trate de una ficción con la cual el pueblo judío se constituye como buscando su lugar en la historia. Como esa narración que constituye la valoración nietzscheana. Aunque el fenómeno de haberse convertido en esclavos dejase mucho que desear, es la base con la cual se construiría el heroísmo propio para forjar una imaginación para sostener un apoyo popular.

La historia de Israel es un entreverado de ficción y de acontecimientos de los que no se tiene documento fidedigno. Sabemos, a ciencia cierta, que hubo grupos de nómadas judíos que pudieron obtener permiso de permanecer en la línea entre el desierto y una zona fluvial



Serie figura humana, monotipo (detalle) | MARTHA BOHÓRQUEZ

en la que podían tener sus rebaños. Estos grupos con una identidad no muy definida, se fueron consolidando alrededor de una potencia limítrofe, de cara al desierto, que no les proporcionaba gran oportunidad de subsistencia, pero en observancia de las leyes de los egipcios que los reducían a la esclavitud. El valle fértil en el que pastaban sus ganados pertenecía al Imperio egipcio. Por lo tanto, el derecho a la pasturanza tenían que prácticamente mendigarlo. “Ya bajo el reinado de los reyes de Heracleópolis (2360-2160 a. C.) los nómadas se abrían paso hacia Egipto para pedir agua y dar de beber a sus rebaños según la costumbre” (Straub y Huillet, 2011a: 215-216). Con todo y los servicios que tomaban de los egipcios, los judíos servían de parapeto o de vigías de seguridad al Imperio egipcio. Muy pronto fueron integrados como verdaderos súbditos. Y poco a poco fueron sometidos a trabajos públicos como construcción de ciudades de almacenamiento como la de Pitón y Ramsés, antes mencionadas. Es aquí, en este punto de la historia, que surge un personaje que resistirá a las medidas estatales. Y su punto de apoyo será el monoteísmo.

Moisés se convirtió en el líder de la resistencia. Estaba convencido, y convenció también a los suyos, de que junto a ellos luchaba un dios que era más poderoso que todos los dioses de Egipto: Elohim, el Dios de Sinaí, que no sólo quería librar a las oprimidas tribus hebreas, sino también hacer de ellas una nación (Straub y Huillet, 2011a: 217-218).

Con esfuerzo ciclópeo, Moisés logró trasladar a los hebreos hasta otro lugar, fuera de la esfera de influencia de los egipcios. Poco a poco, las tribus se fueron congregando en torno a un lugar que fue denominado *el monte de Dios*, unas veces *Sinaí*, otras *Horeb*, pero durante largo tiempo, simplemente, *Cades*, que significa *oasis*. Como puede verse, la relación del pueblo judío con el desierto seguía conformando su decurso histórico, ya que oasis es un pequeño espacio, en medio del desierto, en el que se puede abreviar y obtener un refresco en el sofoco del calor desértico, al abrigo del simún. Es desde Cades también que la historia judía va adquiriendo los visos que todos conocemos, con sus estampas míticas de hechos asombrosos en su relación con Yahvé, a partir de la cual adquieren la dimensión de su destino como pueblo, y al mismo tiempo, como pueblo elegido. “Por aquel entonces, la mayoría de las tribus hebreas llevaba una vida nómada cerca de los oasis me-

ridionales de Beerseba y Cades. Los que se dirigieron a Egipto fueron oprimidos por Ramsés II o alguno de sus predecesores (1260 a. C.) Poco después huyeron y se establecieron en torno al oasis de Cades, donde presumiblemente constituyeron una nación.

Sólo con estos elementos se conforma un pueblo, que es el pueblo elegido: una religión monoteísta, un dios de ejércitos, una alianza entre diferentes tribus nómadas que han soportado durante mucho tiempo no sólo las inclemencias del desierto, sino también el sojuzgamiento por parte de un poder grande como es el de un Imperio. Yahvé obra como soldadura de un pacto que se mantendrá con todas las vacilaciones posibles. En otras palabras, el pacto depende de un dios de los ejércitos que opera como insuflador de un espíritu de cuerpo con el cual todo individuo se siente parte de una mentalidad única que tiene por objetivo obtener una tierra y una ley única, venciendo por las armas a otros pueblos. No hay que olvidar un elemento formidable en esta conformación de un pueblo. Es el del héroe fundador. A una religión monoteísta y a un solo pueblo unido, corresponden su forjador único: el héroe-pastor que establece la alianza entre los elementos que hay que soldar, las tribus, y el dios para el cual, por su gloria, lucharán contra todas las adversidades.

Moisés intentó formar una nación a partir de distintas tribus, algunas liberadas y otras que estaban asentadas en el desierto de Sinaí, que debería imaginarse más bien como una alianza de tribus. A pesar de la vida nómada del desierto [que] les hacía estar separados, y pese a la falta de un poder central para mantener unidad a esta libre alianza, logró llevar adelante su empresa gracias a la fuerza de su personalidad, a la solidaridad que se había consolidado con los sufrimientos y logros que habían experimentado juntos, pero sobre todo gracias a los fuertes vínculos de los aliados, y en último lugar, gracias a la victoria sobre los amalecitas y a la ocupación de la tierra de Canaán, que supone otra prueba del poder de este dios que los liberó de Egipto (Straub y Huillet, 2011a, 234).

CONCLUSIÓN

Del mismo modo que Spinoza decía que no sabemos lo que puede un cuerpo, podemos afirmar que no sabemos lo que puede un pueblo. El poder del pueblo se da

en la creación de nuevas posibilidades que rompen con todo statu quo o plan establecido. Y es en la disociación que se establece entre lo que se dice y lo que se hace, que dicho poder oferta a la creación. El cine, que nos aboca a detallar la fisura en que el poder del pueblo se abre, es un cine de pensamiento, es un cine filosófico.

Todavía quedan por hacerse nuevas junturas a partir de lo puro visible en ruptura con lo puro enunciable, y la filosofía no ha pronunciado su última palabra al respecto en la ausencia creadora del pueblo. Sin embargo, ciertos filósofos se han asomado a estas honduras de pensamiento y creación.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BERGSON, Henry, 1990, *Las dos fuentes de la moralidad y la religión*, México, Porrúa.
2. DE LACOTTE, Suzanna, 2001, *Deleuze: philosophie et cinéma*, París, L'Harmattan.
3. DELEUZE, Gilles, 1986, *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós.
4. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 2004, *Mil mesetas*, Valencia, Pretextos.
5. DERRIDA, Jacques, 1984, *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica.
6. FERNÁNDEZ, Macedonio, 2007, *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, Corregidor.
7. NANCY, Jean-Luc, 2002, *La creación del mundo o la mundialización*, Barcelona, Paidós.
8. _____, 2003, *Ser singular plural*, Madrid, Nacional.
9. NIETZSCHE, Friedrich, 1970, *Así habló Zaratustra*, Barcelona, Círculo de Lectores.
10. _____, 2004, *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
11. STRAUB, Jean y Danielle Huillet, 2011a, *Escritos*, Barcelona, Intermedio.
12. _____, 2011b, *Películas*, Barcelona, Intermedio.
13. VIRNO, Paolo, 2008, *Gramática de la Multitud*, 2008, Buenos Aires, Multitudes.
14. WILDE, Oscar, 1986, *Ensayos. La decadencia de la mentira*, Barcelona, Orbis.

