Conferencia dictada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987.

(Transcripción hallada en: http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.co/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html)

También yo quisiera hacer preguntas. Y hacérselas a ustedes y a mí mismo. Estas preguntas serían del *género*: ¿qué es exactamente lo que hacen cuando hacen cine? Y yo, ¿qué es exactamente lo que hago cuando hago, o espero hacer filosofía?

**¿Es que hay algo para decirse en función de esto?**

Entonces, claro, eso va muy mal en ustedes, pero va también muy mal en mí (risas), y no es solamente esto lo que habría para decirse… también yo podría hacer la pregunta de otra manera: ¿qué es tener una idea en cine? Si uno hace cine o si quiere hacerlo ¿qué es tener una idea? Quizás eso que uno dice "¡Ahí está, tengo un idea!" Mientras que casi todo el mundo sabe que bien que tener una idea es un acontecimiento raro, que ocurre raramente, que tener una idea es una especie de fiesta. Pero no es corriente. Y por otro lado, tener una idea, no es algo general. Una idea está ya en tal autor, en tal dominio. Quiero decir que una idea, es ya una idea en pintura, es ya una idea en novela, ya una idea en filosofía, como una idea en ciencia. Y evidentemente no es lo mismo.

Si quieren, a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales, las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión determinado. Es inseparable del modo de expresión, así como no puedo decir: "tengo una idea en general". En función de las técnicas que conozco, puedo tener una idea en un determinado campo, una idea en cine o en bien distinto, una idea en filosofía.

**¿Qué es tener una idea en algo?**

Vuelvo a hablar del hecho de que yo hago filosofía y ustedes hacen cine. Entonces sería muy fácil decir: todo el mundo sabe que la filosofía está próxima, lista, para reflexionar sobre cualquier cosa. Entonces ¿por qué no reflexionaría sobre el cine? Sin embargo, es una idea indigna; la filosofía no está hecha para reflexionar sobre cualquier cosa. Quiero decir: tratando la filosofía como un poder para "reflexionar sobre", siento que se le asigna mucho, y de hecho siento también que se le quita todo. Es decir los únicos capaces efectivamente de reflexionar sobre cine, son los cineastas, o los críticos de cine o los que aman el cine. Le idea de que los matemáticos tendrían la necesidad de la filosofía para reflexionar sobre matemática es una idea cómica. Si la filosofía debiera reflexionar sobre cualquier cosa, no tendría razón de existir. Si la filosofía existe, es porque tiene su propio contenido. Si nos preguntamos: ¿cuál es el contenido de la filosofía? Es muy simple. La respuesta es que la filosofía es también una disciplina creatriz, tan inventiva como cualquier otra disciplina. La filosofía es una disciplina que consiste en crear conceptos. Y los conceptos no existen ya hechos, no existen en una especie de cielo en donde esperan que un filósofo los tome. Los

conceptos, es necesario fabricarlos...y no se fabrican así como así, uno no se dice un día: "bueno, voy a hacer tal concepto, voy a inventar tal concepto" como tampoco un pintor se dice un día: "bueno, voy a hacer tal cuadro". Es imprescindible que exista una necesidad. Esto es tanto en filosofía como en otras disciplinas, así como el cineasta no se dice: "bueno, voy a hacer tal película".

**Tiene que haber una necesidad, si no, no hay nada.**

Resta que esta necesidad que es una cosa muy compleja, si existe, haga que un filósofo (yo al menos sé de qué se ocupa) no se ocupe de reflexionar sobre el cine. Él se propone inventar conceptos. Yo digo que hago filosofía, es decir, yo intento inventar conceptos. No trato de reflexionar sobre otras cosas. Si yo les pregunto a ustedes que hacen cine ¿qué hacen? (tomo una definición pueril, permítamela, deben existir otras y mejores), yo diría exactamente lo que ustedes inventan, que no son conceptos, porque no es su dominio, que ustedes inventan es lo que podríamos llamar *bloques de movimiento-duración*. Si uno fabrica bloques de movimiento-duración, quizás lo que uno hace es cine.

Remarco, no se trata de invocar a una historia o de negarla. Todo tiene una historia. La filosofía también cuenta historias. Cuenta historias con conceptos.

El cine supongamos que cuenta historias con bloques de movimiento-duración. Puedo decir que la pintura también inventa con otro tipo de bloques, ni bloques de conceptos, no bloques de movimiento-duración, pero supongamos que sean bloques de líneas-colores. La música inventa con otros tipos de bloque, muy particular.

Pero lo que digo en todo caso, es que la ciencia no es menos creatriz. Yo no veo realmente oposición entre las ciencias, las artes y todo. Si le pregunto a un sabio científico: ¿qué es lo que hace? También, él inventa, no descubre, el descubrimiento existe, pero no es por él que podamos definir una actualidad científica como tal. Un científico, inventó, creó tanto como un artista.

Para permanecer en definiciones tan someras como las de las que partí, no es complicado, un científico es alguien que ha creado o inventado funciones. Él no crea conceptos, un científico como tal, no tiene nada que ver con los conceptos, y es por eso que felizmente existe la filosofía. Contrariamente hay algo que solamente un científico puede hacer, crear e inventar funciones.

¿Entonces qué es una función? También podríamos describirla sencillamente como he intentado hasta ahora, (ya que estamos verdaderamente rudimentarios...) no porque ustedes no comprenderían, sino porque sería yo el que se vería sobrepasado.

Voy a ir a lo más simple: la función de lo que se ha puesto en correspondencia regida por dos conjuntos al menos. La noción de base de la ciencia después de mucho tiempo es la de los conjuntos y un conjunto es completamente diferente a un concepto. Y desde que se ponen en correlación regida juntos, se obtienen funciones, y se puede decir, yo hago ciencia.

Y si no importa quién puede hablarle a quién, si un cineasta puede hablarle a un hombre de ciencia, si un hombre de ciencia puede tener alguna cosas que decir a un filósofo y viceversa, es en la medida y en función de la actividad creatriz de cada uno,

no es que haya lugar para hablar de la creación, la creación es algo solitario, pero es el nombre de mi creación que yo tengo algo que decir a alguien y si yo alineo ahora todas esas disciplinas que se definen por su actividad creadora, diré que hay un límite que les es común a todas esas series, a todas esas series de invención de funciones, de bloques movimiento-duración, invenciones de conceptos, etc. La serie que les es común a todas o ¿el límite de todo esto qué es?

**Es el espacio-tiempo.**

Bresson es muy conocido. Raramente hay espacios enteros en Bresson. Son espacios que llamamos desconectados. Quiere decir, hay un rincón, por ejemplo, el rincón de una celda, después se verá otro rincón o bien un lugar de la pared, etc. Todo pasa como si el espacio bresoniano se presentara como una serie de pequeños trozos, en los que la conexión no está predeterminada. Serie de pequeños fragmentos en los que la conexión no está predeterminada. Hay grandes cineastas que emplean, por el contrario, espacios conjuntos o de conjuntos; no digo que esto sea más fácil de manipular, pero Bresson ha sido uno de los primeros en hacer un espacio con pequeños fragmentos desconectados, pequeños trozos en lo que la conexión no está predeterminada.

Cuando decía que en límite de todas las tentativas de la creación hay espacio-tiempo, es allí que los bloques duración-movimiento de Bresson van a tender hacia ese tipo de espacio. La respuesta está dada. Estos pequeños fragmentos visuales de espacio cuya conexión no está dada de antemano... ¿por qué querrían ustedes que estén conectados? En y a causa de la mano (en este momento Deleuze muestra su mano) y no es teoría, no es filosofía, no lo es, esto no se deduce así. Digo: el tipo de espacios en Bresson y la valorización cinematográfica de la mano en la imagen están misteriosamente ligados. Quiero decir: el enlace bresoniano de las pequeñas puntas de espacios, desde el hecho mismo de que son puntas, trozos desconectados de espacio, no puede ser más que un enlace manual. No hay más que la mano que puede efectivamente operar las conexiones de una parte a otra del espacio. Y Bresson es sin duda el más grande cineasta en haber introducido en el cine los valores táctiles, no simplemente porque él sabe tomar admirablemente las manos en imágenes, sino porque si sabe tomar admirablemente las manos en imágenes es porque tiene necesidad de manos.

*Un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absolutamente necesidad.*

**Historia del Idiota y de los siete samuráis.**

Tener una idea en cine, otra vez, no es lo mismo que tener una idea en otro lado. Y sin embargo, hay ideas en cine que podrían valer también en otras disciplinas. Hay ideas en cine que podrían ser excelentes ideas en novelas, pero no tendrían el mismo "allure". Después, hay ideas en cine que no podrían ser más que cinematográficas. Ya están comprometidas en un proceso cinematográfico que hacen que sean *vistas* desde antes. Y esto que digo cuenta bastante, porque es una manera de hacer una pregunta que me interesa mucho: ¿qué es lo que hace que un cineasta tenga verdaderamente

ganas de adaptar, por ejemplo, una novela? Si tiene deseos de adaptar una novela, me parece evidente que es porque tiene ideas en cine que le resuenan con aquello que la novela presenta como ideas en novela. Y a veces se producen grandes encuentros.

Es muy diferente, no pongo el problema del cineasta que adapta una novela notoriamente mediocre. Puede haber necesidad de una novela mediocre, y esto no excluye que el film sea genial. Propongo la cuestión un poco diferente, sería una pregunta interesante de tratar, pero propongo otra algo diferente, que se produce mientras que la novela es una gran novela y revela esa especie de afinidad en la que alguien, tiene en cine una idea que se corresponde a la que es la idea en novela. Uno de los casos más bellos, es el caso de Kurosawa. ¿Por qué Kurosawa se encuentra en una familiaridad con Shakespeare y Dostoïevski? Tengo que decirles una respuesta que es entre muchas y que casi roza la filosofía y que es mi respuesta, es un pequeño detalle. En los personajes de Dostoïevski pasa algo muy particular, muy seguido. Generalmente están muy agitados. Un personaje se va, baja a la calle, y así como así, se dice "la mujer que amo, Taña, me llama, allí voy, corro, corro, Taña va a morir si no voy". Y baja su escalera y se encuentra con un amigo, o bien ve a un perro y se olvida completamente de que Taña lo espera en tren de morir. Comienza a charlar, se cruza con otro amigo y va a tomar el té con él y luego de golpe dice: "Taña me espera, tengo que ir" (risas). ¿Qué quiere decir esto? En Dostoïevski los personajes son perpetuamente tomados por urgencias y al mismo tiempo que son tomados por estas urgencias de vida o muerte, saben que hay una cuestión más urgente, no saben cuál y es esto lo que los detiene. Todo pasa como si en la peor de las urgencias hubiera un fuego, es necesario que me vaya, pero no, no, hay otras cosas más urgentes y no me detendré hasta que no sepa cuáles. Esto es el Idiota, es la fórmula del idiota. Pero ustedes saben que hay un problema más profundo. ¿Qué problema? Todavía no lo veo bien, pero déjenme, todo puede quemarse, hay que encontrar cuál es el problema más urgente. Esto es por Dostoïevski que Kurosawa lo aprende, todos los personajes de Kurosawa son así. Yo diría: ¡voilà un encuentro! Un bello encuentro. Si Kurosawa puede adaptar Dostoïevski, es al menos porque puede decir: tengo un asunto común a él, tengo un problema común, este problema. Los personajes de Kurosawa están exactamente en la misma situación, están tomados en situaciones imposibles. Pero atención, hay un problema más urgente, ¿es necesario que yo conozca este problema?

Quizá "Vivir" es uno de los films de Kurosawa que va más lejos en este sentido, aunque todos van en este sentido.

Los Siete samuráis: este film me sorprende mucho porque todo el espacio de Kurosawa depende de eso. Es forzado que sea una especie de espacio oval que es golpeado por la lluvia, en fin poco importa, esto nos tomaría mucho tiempo.

Pero en los Siete Samuráis los personajes están tomados en situación de urgencia, han aceptado defender al pueblo, y de una punta a la otra están trabajando por una pregunta más profunda. Hay una cuestión más profunda a través de todo eso. Y será dicha al final por el jefe de los samuráis cuando ellos se van: ¿qué es un samurai? Qué es un samurai, no en general, sino qué es un samurai en la época en la que transcurre el film. A saber: alguien que no es bueno para nada. Los señores no los necesitan, los

paisanos pueden defenderse solos. Y durante todo el film, a pesar de la urgencia de la situación, los samuráis están frecuentados por esta cuestión digna del Idiota, que es una pregunta del Idiota: nosotros samuráis, ¿qué somos? Voila, yo diría que una idea en cine es algo de este tipo. Ustedes me dirán no, porque era también una idea en novela. Una idea en cine, es así, una vez que ya está comprometida en un proceso cinematográfico. Entonces ustedes podrían decir, yo tuve "la idea", aún si usted de la asigna a Dostoïevski. Puede ser, vuelvo a citar muy rápido, yo creo que una idea es muy simple. Otra vez, no es un concepto, no es filosofía. Un concepto es otra cosa, de toda idea quizás podamos sacar un concepto, pero yo pienso en Minelli. Éste tiene, me parece, una idea extraordinaria sobre el sueño. Es muy simple y está comprometida con todo el proceso cinematográfico, que es la obra de Minelli y su gran idea sobre el sueño, me parece es que el sueño concierne antes que nada a los que no sueñan, el sueño de los que sueñan les concierne a los que no sueñan... ¿y por qué? Porque desde que existe el sueño del otro, existe el peligro. A saber, que el sueño de la gente es siempre un sueño devorante que amenaza con tragarnos. Y que los otros sueñen es peligroso, y que el sueño es una terrible voluntad de poder y que cada uno de nosotros es más o menos víctima del sueño de los otros, aún cuando sueña con la más graciosa joven, aún cuando es una joven muy grácil, es una terrible devoradora, no a causa de su alma, sino por sus sueños. Desconfíen del sueño de los otros, porque si son tomados en sus sueños, están perdidos.

**Cadáver**

Ahora voy a hablar de otro ejemplo, idea propiamente cinematográfica, de la famosa disociación *ver-hablar* en un cine relativamente reciente. Tomo los ejemplos más conocidos, ¿qué hay de común en Syberberg, Straub y Duras? ¿Por qué es propiamente cinematográfico hacer una disociación entre los visual y lo sonoro, por qué esto no puede hacerse en el teatro? Puede hacerse pero al menos que el teatro tenga los medios necesarios diríamos que el teatro lo toma del cine. Bueno, está mal pero es una idea muy cinematográfica, asegurar la disociación del ver y del hablar. De lo visual y de los sonoro. Esto respondería a la pregunta (por ejemplo) ¿qué es tener una idea cinematográfica? Y todo el mundo sabe en qué consiste, lo digo de manera pura: una voz alba de algo, al mismo tiempo, se nos hace ver otra cosa y, en fin, lo que se dice está debajo de los que se nos hace ver. Esto es muy importante, este tercer punto. Ustedes saben bien que esto el teatro no puede hacerlo. El teatro podría asumir las dos primeras oposiciones. Se nos habla de algo y se nos hace ver otra cosa. Pero no que aquello que se dice esté por debajo de los que se nos hace ver – y esto es necesario, si no las dos primeras operaciones no tendrían ningún sentido, no tendrían casi interés – la palabra se eleva en el aire, al mismo tiempo que la tierra que se ve, se hunde cada vez más.

¿Qué es esto? Si sólo el cine puede hacerlo, yo no digo que deba hacerlo, que lo haya hecho dos o tres veces, puedo decir simplemente, fueron grandes cineastas los que tuvieron esta idea. No se trata de decir es esto o es lo otro lo que debe hacerse. Hay que tener ideas, sean las que fueren. ¡Ah! Esto es una idea cinematográfica, digo que es

prodigioso, porque asegura al nivel del cine una verdadera transformación de los elementos. Un ciclo de grandes elementos que hace que, de golpe, el cien haga un fuerte eco con, por ejemplo, una física cualitativa de los elementos. Esto hace una especie de transformación, el aire de la tierra t el agua y el fuego, porque habría que agregar, pero no hay tiempo, evidentemente, se descubre el rol de dos otros elementos, una gran articulación, de elementos en el cine. Además, en todo lo que digo no se suprime una historia, la historia está siempre allí, pero lo que nos interesa es ¿por qué la historia es tan interesante? Porque está todo esto otro por detrás.

Es todo este ciclo, la voz que se eleva al mismo tiempo que aquello de lo que se habla se entierra, ustedes habrán reconocido los films de Straub, y en Straub, está el gran ciclo de los elementos. Lo que se ve únicamente la tierra desierta. Ella es como pesada para todo lo que esta debajo y ustedes me dirán "pero ¿Qué hay abajo, qué es lo que sabemos?" Es exactamente aquello de lo que la voz nos habla, es como si la tierra se hamacara en eso que la voz dice y que viene a tomar lugar en la tierra, en su hora y en su lugar. Y si la tierra y la voz nos hablan de cadáveres, es toda la fila de cadáveres la que viene a tomar lugar bajo la tierra, y allí, en ese momento, el menor estremecimiento del viento sobre la tierra desierta, sobre el espacio vacío que tenemos a nuestros ojos, el menor crujido en esa tierra, todo toma sentido.

**¿Qué es el acto de creación?**

Bien, tener una idea no es del orden de la comunicación. Y es aquí a donde quería llegar, porque esto forma parte de las preguntas que me han sido gentilmente propuestas.

Quiero decir, en qué punto todo esto sobre lo que hablamos es irreductible a toda comunicación. No es grave. Esto, ¿qué quiere decir? Me parece que esto quiere decir, en un primer sentido, que la comunicación es la propagación y la transmisión de una información. ¿Y qué es una información? Una información es un conjunto de palabras de orden. Cuando se les informa, se les dice aquello que ustedes deben creer. En otros términos: informar es hacer circular una palabra de orden. Las declaraciones de la policía son dichas muy exactamente, son comunicadas; se nos comunica la información, quiero decir, se nos dice aquello que es conveniente que creamos. O si no que creamos, pero que hagamos que lo creemos, no se nos pide que creamos, se nos pide que nos comportemos como si creyéramos. Esto es la información, la comunicación, e independientemente de estas palabras de orden y de la transmisión de las palabras de orden no hay comunicación, no hay información. Lo que no lleva a decir que la información es exactamente el sistema de control.

Esto nos concierne hoy particularmente porque hoy entramos en una sociedad que podemos llamar de control. Esta sociedad de control se define de manera muy distinta a la sociedad de disciplina vean de que manera un control no es una disciplina. Diré por ejemplo, en una autopista, que allí no se encierra a la gente, pero haciendo autopistas se multiplican los medios de control. Nuestro futuro son las sociedades de control siendo sociedades disciplinarias.

¿Por qué les cuento esto? Porque la información es el sistema controlado de las palabras de orden, palabras de orden que tienen lugar en una sociedad dada.

¿Qué puede tener que ver el arte con esto? ¿Qué es la obra de arte? Ustedes me dirán: "todo esto no quiere decir nada". Entonces no hablamos de la obra de arte, hablemos sobre que hay en la contra-información. Ninguna contra-información le ganó jamás a una dictadura, por ejemplo. Salvo en un caso. Esta deviene efectivamente eficaz cuando ella es –y lo es por naturaleza- un acto de resistencia. El acto de resistencia no es ni información, ni contra-información. La contra-información no es efectiva más que cuando se vuelve acto de resistencia.

**Malraux**

¿Cuál es la relación entre obra de arte y la comunicación? Ninguna.

Ninguna, la obra de arte no es un instrumento de comunicación, porque no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí si, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a titulo de resistencia.

El arte es la única cosa que resiste a la muerte.

Y si me permiten volver: ¿Qué es tener una buena idea en cine? O ¿Qué es tener una idea cinematográfica? Resistencia. Acto de resistencia. Desde Moisés, hasta el ultimo Kafka, hasta Bach. Recuerden que la música de Bach, es su acto de resistencia. ¿Contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. Y este acto de resistencia en la música culmina con un grito. Como también hay un grito en Woyzek, hay un grito en Bach: "Afuera, afuera, no quiero verlos". Eso es el acto de resistencia. A partir de esto me parece que el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también acto de arte.

Solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres.

Y ¿Qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte?

La relación mas estrecha y para mi la mas misteriosa.

Exactamente eso que quería decir Paul Klee cuando decía: "ustedes saben, falta el pueblo". El pueblo falta y al mismo tiempo no falta. El pueblo falta, esto quiere decir que (no es claro y no lo será nunca) esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que todavía no existe, no es ni será clara jamás. No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía.

En fin, ahora esta muy bien, estoy profundamente feliz de que me hayan escuchado y les agradezco infinitamente.

Gilles Deleuze – 1987

Traducción de Bettina Prezioso - 2003