

Ver lo invisible, pensar lo impensable: Deleuze y el neorrealismo italiano

Rafael Mc Namara
(UBA - UNLAM)



Abstract

This article aims to understand Deleuze's interpretation of Italian neorealism not only as a bridge between the crisis of classic cinema and the birth of modern cinema, but also as a fundamental chapter in Deleuze's thought as a whole, from the point of view of the construction of his ontology of the political. Such articulation can only be understood by linking his studies in *Cinéma II: L'Image-temps* with: 1- Bergson's theory of perception, developed by Deleuze in *Cinéma I: The Movement-Image*; and 2- the doctrine of the faculties produced in *Difference and Repetition*, in discussion with Kant's philosophy.

Resumen

El presente artículo busca comprender la interpretación que Deleuze realiza del neorrealismo italiano en sus estudios sobre cine no sólo a partir de su rol en la crisis del cine clásico y el nacimiento del cine moderno, sino también el papel fundamental que juega en el marco de la obra deleuziana, poniendo en juego los fundamentos de su ontología política. Dicha articulación sólo puede ser comprendida si relacionamos los desarrollos de *La imagen-tiempo* con: 1- la teoría bergsoniana de la percepción que el mismo Deleuze toma en *La imagen-movimiento*; y 2- la doctrina de las facultades desarrollada en *Diferencia y repetición*, que discute con Kant.

Keywords: Deleuze, neorealism, Bergson, resistance, thought

Palabras claves: Deleuze, neorealismo, Bergson, resistencia, pensamiento

Datos del Autor

- Licenciado en Filosofía por la UBA
- Docente de Filosofía en la Facultad de Artes Audiovisuales del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) y en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM).
- Miembro de diversos grupos de investigación.
- E-mail: rafael.mcnamara@gmail.com

1. De la crisis del cine a un cine de la crisis

En el último capítulo de *La imagen-movimiento* Deleuze postula un punto de ruptura que divide en dos partes la historia del cine, dando por terminado el gran periodo del cine clásico: la crisis de la imagen-acción¹. Este evento tiene, sin embargo, un alcance mucho mayor que el de introducir una división interna a la historia del cine. En efecto, al poner como punto de quiebre el fin de la Segunda Guerra Mundial, Deleuze deja entrever que paralelamente a la crisis de un determinado modo de producir filmes, está pensando más profundamente en una crisis de la experiencia contemporánea como tal, desde un punto de vista histórico-político, e incluso ontológico. Esta ruptura es el hilo conductor que recorre prácticamente la totalidad del segundo tomo de los estudios sobre cine, es decir, *La imagen-tiempo*².

Con la crisis de la imagen-acción, cae un modo de hacer cine que era al mismo tiempo un modo de entender la relación del hombre con el mundo, de ahí el alcance ontológico-político que pronto se esboza en este pensamiento. El punto fundamental es que, con la caída del mundo orgánico de la imagen-movimiento, lo que cae es la creencia tanto en la organicidad del mundo, como en el devenir racional de la historia. Y con ello, en última instancia, lo que entra en una crisis profunda es la creencia en la capacidad del hombre para intervenir en la historia y modificar el mundo a partir de su acción. Incluso, sin siquiera ser tan ambiciosos, cae hasta la creencia en la capacidad del hombre de adaptarse a una situación siempre cambiante. Se trata de la crisis de los dos modos en los que tomaba forma el cine de la imagen-acción: por un lado, la *gran forma*, que remitía en primer lugar a la presentación de una situación global cuyos datos debían ser (y eran) interiorizados por el héroe, quien tenía siempre la fuerza y el saber necesarios para ejercer una acción transformadora sobre dicha situación; por otro, la opción menos heroica, pero igualmente orgánica, se encarnaba en la *pequeña forma*, cuya fórmula invertida con respecto a la gran forma implicaba partir de una acción individual que permitía exponer un cambio en la situación global, cambio frente al cual los viejos hábitos ya no sirven. En este caso, la acción del héroe radica en la capacidad de transformar esos hábitos, modificar su accionar, de modo tal de adaptarse a la situación cambiante.

Para poner en escena los nuevos problemas del mundo de la posguerra, la esencia del cine ya no podrá pasar por ese tipo de películas (por supuesto que se siguieron y se

1. Cfr. Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Agoff, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 286 y ss.

2. Para un estudio acerca de la crisis de la imagen-acción desde el punto de vista de la relación de la historia con la taxonomía de imágenes, cfr. Marratti P. *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, trad. Emilio Bernini, Buenos Aires, Nueva visión, 2003, pp. 63 y ss. Por otra parte, en su estudio sobre la filosofía deleuziana del cine, Rodowick presenta este quiebre como crisis de la verdad a partir de la presentación directa del tiempo en las imágenes del cine moderno. Sigue en ese sentido la formulación deleuziana acerca del tiempo como aquello que siempre puso en crisis la verdad (cfr. Rodowick D. N.: *Gilles Deleuze's time machine*, London, Duke University Press, 1997, pp. 121 y ss). Más allá del énfasis puesto en la cuestión de la crisis en estos textos, para el estudio general de la filosofía deleuziana del cine, se pueden consultar Colman F. *Deleuze and cinema. The film concepts*, Oxford, Berg, 2011; y Bogue R. *Deleuze on cinema*, New York, Foutledge, 2003.

siguen haciendo filmes con esos esquemas, pero esto nada tiene que ver con la creación de un pensamiento cinematográfico, sino con la transformación de una vieja fórmula de pensamiento en un cliché al servicio del espectáculo). La enunciación del nuevo problema es como sigue: dada una crisis generalizada del lazo que une al hombre con el mundo, una caída de todos los paradigmas que permitían al hombre y a los pueblos concebirse como sujetos de la historia, ¿cómo devenir sujetos nuevamente? ¿Qué aportan los textos sobre cine a una nueva concepción de la subjetividad, ya que fue allí el primer lugar donde Deleuze pensó claramente la crisis del hombre como tal y del lazo que lo unía a un mundo que se resquebraja por doquier? El hombre siente ese mundo ceder bajo sus pies, y no parece tener reacción. Esto fue filmado magistralmente por el *neorrealismo italiano*. Y es en el encuentro con este movimiento, tan impregnado de la crisis de la posguerra, que Deleuze elabora una nueva relación del pensamiento con la «visión», que nosotros plantearemos como una respuesta al problema de la subjetivación.

Lo primero que llamó la atención en las películas neorrealistas fue su contenido social, lo que hizo creer que sólo se trataba de un retrato de la realidad degradante de la sociedad italiana de posguerra. Pero si bien este elemento tiene una importancia innegable, no es el aspecto más importante desde nuestro punto de vista. Para Deleuze la cuestión no se juega en relación a la realidad, sino al nivel del pensamiento³. Será a partir de una cierta relación con el pensamiento que la imagen-percepción ya no podrá ser prolongada en acción, permitiendo pensar un más allá del movimiento que definirá un nuevo tipo de imagen cinematográfica, una nueva taxonomía que ya no tendrá que ver con el esquema orgánico de la imagen-movimiento.

En lugar de la vieja imagen-percepción del cine clásico, que permitía al héroe interiorizar los datos de la situación presentada, el neorrealismo supo erigir un nuevo tipo de imagen a partir del ascenso de lo que Deleuze llama las «situaciones ópticas y sonoras puras», que ya no remiten a la constitución de nexos sensoriomotores, sino a la visión de algo «intolerable», que deja a los personajes perplejos e incapaces de reaccionar. Lo intolerable puede serlo por exceso de calamidad, violencia, oprobio, pero también de belleza, de amor. El neorrealismo explorará todas estas posibilidades, casi siempre buscando el ascenso de situaciones ópticas y sonoras puras a partir de algo insoportable captado dentro de una situación cotidiana, a partir de un encuentro azaroso que ponga al descubierto lo terrible del estado de cosas de la posguerra (de ahí su carácter de cine de denuncia; pero esta denuncia es posible sólo gracias a una nueva concepción de la imagen). Por ejemplo, en la obra de Rossellini, vemos a un niño que deambula por la ciudad de Berlín y que muere a causa de lo que *ve* (*Alemania año cero*). O también en *Europa 1951*, donde asistimos al drama de una burguesa que a partir de la muerte de su hijo se lanza a un encuentro con el mundo, y cuando *ve* a los obreros saliendo de una fábrica creyó, en

3. Aquí Deleuze discute no sólo con aquella interpretación acerca del contenido social, sino también con la tesis (sin embargo mucho más rica, como el mismo Deleuze señala en las primeras líneas de *La imagen-tiempo*) de André Bazin, quien invocaba una mayor fidelidad a la realidad en estos filmes, a partir de sus tesis célebres acerca de la primacía del plano secuencia (cfr. Bazin A. *¿Qué es el cine?*, trad. López Muñoz, Madrid, Rialp, 1990).

sus propias palabras, “estar viendo condenados”. Pero quizá el ejemplo más claro de ascenso de una situación puramente óptica a partir de la cotidianidad más banal se encuentre en *Umberto D*, de Vittorio de Sica. Se trata de la escena de la criada, a quien vemos comenzar sus tareas domésticas de manera maquina y automática (limpia, prepara el desayuno, etc.), cuando de repente se detiene, y al ver su propio abdomen de embarazada, se quiebra emocionalmente y ya no puede seguir. Según Deleuze, “es como si estuviera engendrando toda la miseria del mundo”. Allí se ve claramente cómo a partir del quiebre sensoriomotor (la acción cotidiana de limpieza) surge una situación puramente óptica que nos pone frente a una visión intolerable que conecta la percepción directamente con el pensamiento. Por eso Deleuze dirá que se trata de un cine de «vidente».

2. Pensamiento y percepción: Bergson va al cine

Como buena parte de los conceptos que Deleuze forja en relación al cine, la cuestión del cine de vidente sólo puede comprenderse teniendo en cuenta la teoría bergsoniana de la percepción. En efecto, cuando Deleuze construye la taxonomía de imágenes que rige su pensamiento acerca del cine de la imagen-movimiento, lo hace a partir de un encuentro del cine con el universo bergsoniano de imágenes, tal como aparece en *Materia y memoria*. Y es justamente en torno a la teoría de la percepción que toda la taxonomía de la imagen-movimiento se organiza, dividiéndose en imagen-percepción (acción de una imagen sobre otra), imagen-afección (interiorización de la situación por parte de la imagen afectada) e imagen-acción (reacción de la imagen afectada sobre la situación que la afecta). Según Bergson, esto implica que la percepción no tiene como fin el conocimiento de su objeto, es decir que no tiene un fin gnoseológico. La percepción tiene, en cambio, un fin eminentemente práctico: toma de la cosa lo que le resulta útil para desencadenar la acción correspondiente. En eso consiste la «percepción habitual» o automática. Este modo de percepción aprehende, entonces, la cosa en su aspecto útil. Lo que es lo mismo que decir que no se produce una aprehensión del objeto en todas sus posibilidades, sino que se realiza un recorte: se percibe la cosa menos todo lo que tiene de inutilizable⁴. Estamos sumergidos en el universo de la imagen-acción, y en un plano filosófico se puede decir que estamos en el plano del reconocimiento en la constitución del hábito. En efecto, reconocemos un objeto cuando sentimos que podemos apoderarnos de él sin que se produzca ninguna demora entre la percepción y la acción (reconozco a Pedro, inmediatamente lo saludo, etc.). Esto implica que tengo el «*habitus*», es decir, los esquemas sensoriomotores que me permiten reaccionar ante la situación.

¿Pero qué sucede cuando los esquemas ya no sirven para aprehender lo que percibo? Cuando se corta el hilo que une la percepción a la acción, cuando el *habitus* no está

4. Deleuze G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Agoff, Barcelona, Paidós, 1987, p. 12.

5. Cfr. Bergson H. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. P. Ires, Buenos Aires, Cactus, 2006, p. 43 y ss., donde Bergson postula el fin eminente práctico de la percepción, contra la idea extendida a lo largo de la historia de la filosofía de que la misma tiene un fin especulativo, o cognoscitivo.

a la altura de la situación, surge el segundo modo de percepción bergsoniana: la «percepción atenta». Este modo de percepción, en lugar de tomar del objeto sólo lo que es utilizable, se demora en la cosa, volviendo una y otra vez sobre la misma y aprehendiendo más aspectos que los meramente utilizables⁶. Por eso Deleuze puede decir que cuanto menos se «reconoce» la cosa, tanto mejor se la «ve». El sujeto que reconoce y actúa, en efecto, no es una luz que ilumina el mundo, sino una opacidad que sustrae de la cosa sólo su cara utilizable. Interrumpido el circuito del reconocimiento, surge la cosa en todo su esplendor, demasiado bello o demasiado terrible: lo «intolerable». La situación se transforma en óptica y sonora pura, en la medida en que ya no hay una respuesta inmediata, caen los esquemas que permitirían responder. No se trata de que ahora la imagen devenga pura percepción ni pura afección, como si se tratara de uno de los aspectos de la imagen-movimiento desvinculados de la imagen-acción. Al interrumpir el circuito que va de la percepción a la acción, las situaciones ópticas y sonoras puras rompen con el sistema de la imagen-movimiento en su conjunto, y el personaje principal ya no es un héroe, sino un «vidente». Se trata de imágenes que sólo dan a ver y escuchar, sin articularse en un sistema orgánico de acciones y reacciones encadenadas racionalmente. Aquí la «visión» empieza a valer por sí misma, y en lugar de conectar con la acción bajo el elemento del reconocimiento, se vincula directamente con el pensamiento⁷.

Pero en este nuevo vínculo del pensamiento con la visión, ¿qué es exactamente lo que ve el vidente? ¿Qué es lo intolerable? Decíamos que en la situación más cotidiana podemos percibir lo intolerable de este mundo, la miseria y la opresión. Y justamente no carecemos de esquemas sensoriomotores para reconocer y soportar estas experiencias, para saber qué decir y actuar en consecuencia, de acuerdo con nuestros gustos, ideología, características psicológicas, sociales, etc. Tenemos esquemas para apartarnos cuando es demasiado ingrato, resignarnos cuando es horrible, asimilarlo cuando es demasiado bello, etc. Es el universo de lo habitual que acabamos de ver, pero en tanto aparece ahora bajo una nueva luz. Deleuze llama «tópicos» a estos esquemas, y tanto aquí como en otros textos, postulará que el punto de partida de toda actividad artística es la lucha contra los tópicos o clichés⁸. El tópico es una

6. Cfr. *Ibíd.*, cap. 2, apartados II y III.

7. Ya en *Diferencia y repetición* Deleuze distinguía entre las cosas del reconocimiento y las cosas que fuerzan a pensar, como dos modos irreductibles de objetos. En el marco de una crítica generalizada al pensamiento clásico que va de Platón a Kant y Hegel, Deleuze dirá que sólo las segundas conciernen realmente a la filosofía, mientras que en la historia del pensamiento hegemónico no dejó de buscarse ejemplo en las primeras, subvirtiendo y traicionando el verdadero elemento del pensamiento a favor del modelo universal del reconocimiento (cfr. Deleuze G. *Diferencia y repetición*, trad. M. S. Delpy y H. Beccaece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, pp. 206 y ss.). Deleuze encuentra esa distinción ya en Platón, como un modelo alternativo al reconocimiento que, de todas formas, quedaría relegado a un segundo plano incluso dentro del platonismo (cfr. Platón, *República*, trad. C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 2007, 523b, p. 355).

8. La cuestión de los tópicos figuraba entre los caracteres de la crisis de la imagen acción. El problema vuelve a plantearse en un contexto diferente en el estudio sobre Bacon (cfr. Deleuze G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. I. Herrera, Madrid, Arena, 2002, pp. 89 y ss.). El tema recorre toda la obra de Deleuze, íntimamente relacionado con la concepción del pensamiento como lucha contra la opinión. Para un desarrollo exhaustivo de esta problemática, se puede ver Deleuze G. y Guattari F. *¿Qué es la filosofía?*, trad. T. Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993, especialmente el último capítulo.

imagen sensoriomotriz de la cosa, un percibir de la cosa sólo lo que nos es útil y reconocible. De ordinario, sólo percibimos tópicos. En este sentido, el neorrealismo italiano será uno de los primeros movimientos que busquen salir de este esquema y encontrar las imágenes que fuerzan a pensar. Este segundo tipo de imagen sólo puede aparecer sobre la ruptura de los esquemas motores. En gran medida el problema de los grandes cineastas será la lucha contra el tópico, intentar arrancar del tópico una imagen. Como dice Godard, no una imagen justa, sino justo una imagen. Restituir la imagen entera, en su exceso de horror o belleza. Es que justamente lo intolerable no surge ante la percepción de una injusticia suprema, sino ante la constatación de una banalidad, de una bajeza que se han hecho cotidianas: la percepción de las cosas desde un aspecto meramente utilitario⁹.

3. Ver, pensar, resistir: el empirismo trascendental en escena

Restituir la imagen entera. Esto se puede pensar desde el esquema bergsonian de la percepción atenta, en un problema que el cine moderno encontrará por su propia cuenta y según el genio de cada uno de sus creadores. En el movimiento perceptivo de un repetido retorno sobre el objeto (en lugar de encadenar la percepción a una acción, o de pasar de un objeto a otro) se establece un circuito entre el espíritu y el objeto en el que sucesivamente se van revelando nuevas capas de la realidad, al mismo tiempo que se produce una expansión del pensamiento. Es este circuito el que permite la restitución de la imagen entera en un ejercicio superior de la visión. En este sentido se puede decir que el vidente realiza en estas películas el aprendizaje que Deleuze reclamaba como condición de la superación de la imagen clásica del pensamiento: un exponerse a la violencia de lo que fuerza a pensar. Y lo que fuerza a pensar, fuerza en realidad a superar el ejercicio empírico de todas las facultades, no sólo el pensamiento. En el fundamental capítulo tres de *Diferencia y repetición* Deleuze busca restituir a la doctrina de las facultades el prestigio perdido¹⁰. Y es que lo que desvirtuó esa herramienta fundamental del pensamiento filosófico fue creer que se podía calcar lo trascendental sobre lo empírico, lo que significó el desconocimiento, por parte de la filosofía trascendental, del uso trascendente de las facultades, el único que abría la posibilidad de acceso a un verdadero campo trascendental. Mientras que la filosofía trascendental clásica (Kant, y la fenomenología detrás de él) pensaba un sujeto trascendental calcado sobre el campo empírico (personas y objetos como unidades últimas), la filosofía trascendental deleuziana propone un campo trascendental impersonal. Este nuevo enfoque supone el uso trascendente de cada facultad, a diferencia del pensamiento anterior, que suponía el uso conjunto de las facultades calcado sobre el uso empírico (punto de vista que no es otro que el del

9. En este aspecto podemos ver cómo bajo un pensamiento que propone una nueva “gnoseología” (la del vidente) se encuentra también una nueva “política” (la denuncia de los tópicos, en un movimiento que quizás no sea tan nuevo, en tanto retoma la vocación platónica de filosofar en contra de la opinión; en cualquier caso, no puede negarse que Deleuze da un nuevo impulso a esta vieja característica del filosofar más auténtico).

10. Cfr. Deleuze G. *Diferencia y repetición*, op. cit., pp. 214 y ss.

«reconocimiento»). Este uso conjunto o concordante es el presupuesto del sentido común en tanto colabora con la constitución de un sujeto personal y sus objetos de conocimiento en el campo empírico. Allí cada facultad es tomada a partir de su colaboración con las demás en la determinación de sus objetos. Cuando Deleuze propone su filosofía como un «empirismo trascendental» está pensando en una doctrina trascendental de las facultades que tome a cada una de ellas en tanto es llevada hasta su propio límite en un uso discordante con respecto a todas las demás: una crítica profunda del sentido común y un abandono del plano de la representación y el reconocimiento como elementos del pensamiento¹¹. Para ello es necesario pensar cada facultad en conjunción con experiencias que no son objeto de reconocimiento sino de un encuentro que las somete a una triple violencia: “violencia de aquello que la fuerza a ejercitarse; de aquello que está forzada a captar y que es la única en poder captar; de aquello que, sin embargo, es también lo que no se puede captar (desde el punto de vista del ejercicio empírico)”¹². Se trata de encontrar lo que hace nacer el ejercicio trascendente de cada facultad en sí misma, y no según el grillete del sentido común. Lo que Kant descubrió en relación a la imaginación en la analítica de lo sublime¹³, es necesario descubrirlo con respecto a todas las demás facultades (sensibilidad, memoria, pensamiento, lenguaje... la lista es incompleta, y Deleuze mismo deja abierta la posibilidad de descubrir nuevas facultades –incluso lo plantea como necesario). Se trata de que, por ejemplo, la sensibilidad encuentre su límite, allí donde se encuentra con lo que sólo puede ser sentido y que incluso es pensado como lo insensible (en tanto no comulga con la sensibilidad desde un punto de vista empírico). Y cualquier facultad que llegue al límite de su potencia comunicará esa violencia a todas las demás facultades, de la misma manera que la violencia sufrida por la imaginación en la experiencia kantiana de lo sublime obliga al pensamiento a encontrar un uso superior que rompe con la tranquilidad del sentido común. Así es el empirismo trascendental: una cadena volcánica de violencias que se comunican de una facultad a la otra, rompiendo con la unidad del sentido común y con la

11. Son estos los caracteres principales de la crítica de la imagen dogmática o clásica del pensamiento, que ocupó a Deleuze en sus textos sobre Proust y Nietzsche, pero que llega a su máxima expresión en *Diferencia y repetición* y constituye unos de los puntos de partida indispensables para comprender el conjunto de su pensamiento.

12. Deleuze G. *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 220.

13. En la analítica de lo sublime Kant encuentra una experiencia en la que la capacidad esquematizante de la imaginación de ve desbordada y llevada a su límite, lo que obliga a la Razón a pensar lo suprasensible en un ejercicio discordante, lo que origina un placer paradójico, que es también una especie de dolor (cfr. Kant I. *Crítica del juicio*, trad. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 2007, pp. 175 y ss.). La estética kantiana cumple, por otra parte, un rol fundamental en la interpretación deleuziana de Kant: es la instancia que permite pensar una génesis del acuerdo entre las facultades, por lo que funciona como fundamento de las otras dos críticas, que en cierto modo presuponen esta armonía (cfr. Deleuze G. “La idea de génesis en la estética de Kant”, en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, trad. J. L. Pardo, Barcelona, Pre-Textos, 2005, pp. 77-96; y Deleuze G. *Filosofía crítica de Kant*, trad. Galmarini, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 83 y ss.). Para la relación de la teoría deleuziana de las facultades con Kant, se puede ver Farrell P.: “The Philosopher-Monkey: Learning and the Discordant Harmony of the Faculties”, en Willat E. y Lee M. (Comps.): *Thinking between Deleuze and Kant. A strange encounter*, London, Conituum, 2009, pp. 11-29. Además del resto de los ensayos compilados en este libro, se puede profundizar el estudio de la impronta kantiana en el pensamiento deleuziano en Toscano A.: *Theatre of production. Philosophie and Individuation between Kant and Deleuze*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2006.

tranquilidad del reconocimiento.

Se trata de una concepción sublime del pensamiento, según la cual bajo el choque de una percepción incommensurable, la sensibilidad se ve elevada a un ejercicio superior que obliga al mismo tiempo al pensamiento a pensar lo que todavía no piensa. Así, la sensibilidad se ve confrontada con lo insensible, la memoria con el olvido, la imaginación con lo inimaginable, el pensamiento con lo impensado, el lenguaje con el silencio, y así sucesivamente. No se trata de un mero gusto por las paradojas, sino de arribar a lo que escapa a cada facultad según el uso empírico, establecido y dominante, en el que, como ya dijimos, sólo percibimos tópicos, esquemas que nos permiten el reconocimiento y la acción, tanto más cuanto que nos impiden «pensar». El neorrealismo italiano, interpretado como cine de «vidente», se hace cargo de este problema y nos expone ante la experiencia de lo intolerable que fuerza a pensar. De esta manera abre también la posibilidad de pensar una nueva aproximación del hombre al mundo. La teoría del vidente constituye un primer paso para dar una solución al quiebre de la unión del hombre con el mundo. Se trata ya de una nueva figura de la subjetividad superadora de la subjetividad moderna, en consonancia con el hallazgo deleuziano de un campo trascendental impersonal a partir de una nueva teoría de las facultades. El vidente es, en el marco de los estudios sobre cine, un personaje que aprehende lo intolerable de este mundo, que incluso llega al uso trascendente de las facultades, en tanto no reconoce el objeto para hacer uso de él, sino que lo ve (en un ejercicio superior, no empírico de la visión). Ve aquello que sólo puede ser visto, y que quizá lo exponga a una ceguera superior. Ciego a los tópicos que rigen el mundo, el héroe neorrealista ya no puede o no quiere reaccionar. Se ve inmerso en «situaciones ópticas y sonoras puras» que sólo dan a ver y escuchar.

Esto que puede parecer un logro menor, constituye sin embargo la base sobre la que será posible elaborar una verdadera «lectura» de la imagen, es decir, de la nueva situación. Y si hay algo que conecta, como Deleuze quería, el arte con la resistencia al estado actual de cosas, es este ejercicio trascendente de la visión como reacción ante lo intolerable¹⁴. Intolerable no en el sentido de algo que se juzgaría injusto en función de principios morales. Algo es intolerable justamente porque nadie lo ve, porque está recubierto de todos los tópicos imaginables. En gran medida se podría decir que la miseria del mundo es conocida, se sabe que está ahí, pero que nadie la ve, y por lo tanto, permanece impensada. La facultad de ver lo intolerable ya aparecía, en Diferencia y repetición, como la facultad regia cuando anima una verdadera filosofía del espíritu, provocando el ejercicio trascendente que fuerza a pensar¹⁵. Y así es como Deleuze caracteriza la actividad foucaultiana en relación a las cárceles, poco después de la publicación de *La imagen-tiempo*. Esta descripción sirve también, más profundamente, para caracterizar a Foucault como pensador: “su ética propia consistía en ver o aprehender algo como intolerable. [...] Se trataba de estas dos

14. La idea del arte como resistencia es desarrollada por Deleuze en distintos textos. Para la forma que esta cuestión toma en el caso particular del cine, se puede ver Deleuze, G. “¿Qué es acto de creación?”, en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, trad. J. L. Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2007, pp. 281-290.

15. Cfr. Deleuze G. *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 234.

cosas: ver algo no visible y pensar algo que estaba casi en el límite”¹⁶. Como vemos, la figura del vidente en la obra deleuziana no sólo reactualiza la cuestión más general del empirismo trascendental, sino que también sirve de base para una nueva relación de la política con el pensamiento. Con el cruce entre Deleuze y el neorrealismo italiano estamos, entonces, ante un verdadero «encuentro» de pensamiento, un acontecimiento filosófico.

Fecha de Recepción: 23/06/2012

Fecha de Aprobación: 08/11/2012

16. Deleuze G. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995*, op. cit., p. 250.