

# Imagen de pensamiento, cines del tercer mundo, de mujeres y otros devenires después de Deleuze

Ciancio, Belén | CONICET | belenciancio@gmail.com

## › RESUMEN

El concepto “imagen de pensamiento” está relacionado con el cine, aunque no de modo evidente, ya que lo que Deleuze entendía por cine tiene dimensiones filosóficas específicas. Esta relación puede verse en el curso (1984-1985) donde expone el programa, más extenso y con las digresiones de una clase, de lo que muestra en *La imagen-movimiento* y en *La imagen-tiempo*. Desde la hipótesis de un devenir que se produce como fuga, aquí retomamos los conceptos deleuzianos elaborados a partir del “cine del tercer mundo” y el “de mujeres”. El último abordado de modo diferente en esa época por Teresa de Lauretis, con algunas de las mismas directoras que menciona Deleuze. Se muestran variaciones críticas respecto a algunas hipótesis deleuzianas, ampliando la cartografía hacia otras producciones realizadas en América Latina o desde el imaginario tercermundista, y se contextualizan las mutaciones de la “imagen de pensamiento” en el actual “a priori audiovisual” y otros devenires no binarios.

**Palabras claves:** cine y filosofía; género; variaciones críticas; imagen de pensamiento

## Image of thought, third world cinemas, women’s cinemas, and other critical variations from and after Deleuze

## › ABSTRACT

The concept of “image of thought” is related to cinema, though not in an obvious way, since what Deleuze understood by cinema has specific philosophical dimensions. This relationship can be seen in the course (1984-1985), where he presents a broader program, with the digressions of a lecture, than what he shows in *The Movement-Image* and *The Time-Image*. From the hypothesis of a becoming that emerges as a line of flight, we revisit the Deleuzian concepts developed from “Third World cinema” and “women’s cinema”. The latter was approached differently at the time by Teresa de Lauretis, using some of the same directors mentioned by Deleuze. Critical variations on certain Deleuzian hypotheses are presented, expanding the cartography to other productions from Latin America or shaped by a Third World imaginary. Additionally, the mutations of the “image of thought” in today’s “audiovisual a priori” and other non-binary becomings are contextualized.

**Key words:** Cinema and philosophy; gender; critical variations; image of thought

## › Un pez llamado Gilles en el mar del cine como filosofía y la filosofía como cine

La primera intervención pública de Deleuze acerca de cine fue a partir de la polémica que produjo la película *Los otros* (1974) de Hugo Santiago, con guion de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en el festival de Cannes (Dosse, 2007/2009: 512). El mismo cineasta también está mencionado en *La imagen-tiempo*, para ilustrar las “potencias de lo falso”, así como aparece Borges, intercesor de otras ideas deleuzianas. Más allá de la cuestión acerca de la pertenencia o no de estos autores a este mundo e imaginario —hasta qué punto Santiago era tercermundista o no—, la hipótesis de este trabajo es que aquello que produciría una fuga y devenir al interior de los estudios de cine de Deleuze (1983/1984, 1985/1987) es, como se muestra más adelante, la cinematografía del tercer mundo, especialmente una sudamericana como la de Glauber Rocha,<sup>1</sup> así como lo que llamó “un cine de mujeres”.

La relación con el cine fue múltiple en Deleuze. Espectador, a veces polemista, no solo en relación con la película de Santiago, sino también con Claude Lanzmann<sup>2</sup> por *La sombra de los ángeles* (1976, Daniel Schmid y Reiner Werner Fassbinder); actor en *George qui* (1973), de Michèle Rosier (una de las directoras que incluye en el “cine de mujeres”); su hija Émilie Deleuze es cineasta. Sus libros sobre cine están recreados en el documental de montaje *Los pensamientos que alguna vez tuvimos* (Thom Andersen, 2015). Estos textos, en parte basados en un autor considerado en ese momento rancio (Henry Bergson) y la crítica a la semiología de Christian Metz, provocaron además posicionamientos en el barrio letrado parisino: “(...) leer 300 páginas muy complicadas para que nos digan que la imagen está en movimiento, gracias, pero ya lo sabíamos” (Aumont en Dosse, 2009: 527). Pero lo importante es que la dimensión filosófica y crítica prevalece. No sólo en relación con algunas películas y cineastas, más allá de la cinefilia, sino en la construcción de la imagen de pensamiento y en la hipótesis de que el mundo entero “hace cine” y estamos ante “situaciones ópticas y sonoras puras”, “(...) estamos en el mundo como ante una vitrina que nos muestra una serie de cosas abominables o excitantes, como quieran, ustedes eligen.” (Deleuze, 1985/2023: 118).

Este posicionamiento crítico es una de las dimensiones no tan optimistas de la filosofía deleuziana. Se ha utilizado la calificación de “oscuro” (Culp, 2016) para referirse a un Deleuze negativo, casi apocalíptico (y por eso mismo “revolucionario” en esa interpretación), por su reflexión sobre la contemporaneidad interconectada y de una modernidad esquizofrenizante, extendida a la televisión. Lectura que aparece como un contrapunto a la recepción en el mundo anglosajón, y en otros contextos, que interpretaron a algunos autores franceses como pregoneros y publicistas de capitalismo posmoderno. Signos, slogans, clichés cinematográficos no eran, por el contrario, para Deleuze un buen augurio: “cuanto más este mundo está fabricado por los hombres —técnica, ciencia, etcétera—, cuanto más humano es este mundo, más estamos en ruptura con él y menos razones tenemos para creer” (Deleuze 1985/2023: 82). El mundo entero era cine y tocaba a un cierto cine devolver la creencia en este mundo que era (y es hoy más que antes) una vitrina, o bien debía producir una fuga de tal mundo. Esta noción deleuziana

---

1 Rocha también menciona a Borges, en medio de lo que consideraba contradicciones del “arte revolucionario útil”, diferenciándolo de 1) el activismo político (*La hora de los hornos*, que considera un panfleto); 2) el que inicia de nuevas discusiones, el cinema novo; 3) el que es rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha, en el que ubica a Borges (Rocha en Avellar, 2002: 119).

2 Deleuze no menciona en sus estudios de cine a Lanzmann ni a la película de más de nueve horas *Shoah* (1985), en torno a la cual giraron algunos de los debates estéticos y éticos contemporáneos sobre el problema de la representación. *La imagen-tiempo* se publica el mismo año de su estreno.

de creencia, con la respectiva mención de Pascal, parecería casi una provocación en su momento, en relación con el estructuralismo marxista de los setenta y con el concepto de ideología althusseriano. La noción de “creencia” tiene que ver en Deleuze también con la mutación de la “imagen de pensamiento”. Habría cuatro momentos de esa mutación en la modernidad,<sup>3</sup> a partir no sólo de Pascal y Hume (no es necesariamente una creencia religiosa), sino principalmente de Kant y la sustitución de un saber por una fe, una moral, pero también a partir de Kierkegaard y Nietzsche, entre otros (Deleuze 1985/2023: 79).

En Kant se intensificó lo que Deleuze llama la esquizofrenia moderna: la ruptura con el mundo. Hasta el siglo XVII había en la filosofía una complicidad hombre/naturaleza, hombre/mundo, imagen/concepto, complicidad que hacía posible el ejercicio de un saber, como en los antiguos griegos. Luego, la tarea del pensamiento será creer en otro mundo o en la posibilidad de transformar este (Deleuze 1985/2023: 81). En la contemporaneidad (de Deleuze, habría que precisar, ya que sus estudios están situados en el siglo pasado) se exigen razones para creer en este mundo, más acá de todo lo fabricado por el hombre.

En todo caso, en relación con esta creencia, habría que decir que el cine en el que Deleuze creía y que consideraba la posibilidad de un nuevo lazo con el mundo —sus condiciones de producción, realización, distribución y exhibición— probablemente ya no existe, o no se manifiesta del mismo modo. Si se consideran, por ejemplo, los intensos posicionamientos e intervenciones como las de Glauber Rocha —refiriéndose al jurado y al cine de Alfred Hitchcock o Louis Malle— en eventos como el Festival de Venecia en 1980, en comparación con las actuales condiciones de acceso a eventos similares a través de plataformas como *Filmfreeway* o *Festhome*. Estos sitios globales son una muestra de las paradójicas condiciones actuales. En principio estos recursos digitales amplían el acceso a festivales y a otros eventos, muchos de los cuales pasaron a ser online desde la pandemia, aunque no aseguran la transparencia en la selección o, a veces, incluso el visionado. La especificidad de las categorías de inscripción (ficción, documental, experimental, según temática o género en el lugar de dirección o producción: mujeres o disidencias, TTLGBQ+...) que las caracteriza, aunque funcionan como políticas de identidad (y diferencia) o “discriminación positiva”, a veces limitan la diversidad liminal de una obra. En el caso de Argentina, la actual política de recorte aplicada a instituciones como el INCAA y las plataformas de video asociadas (más allá de las críticas que se han hecho a su funcionamiento históricamente como institución burocrática y centralizada) limita, cuando no destruye, la producción y circulación de obras menores y locales que muchas veces no tienen acceso a festivales globales o a un público numeroso. Obras que, aunque no tengan estrenos masivos, sin embargo, con el tiempo pueden volverse clásicos.<sup>4</sup> Ante y entre estos acontecimientos, podría decirse que se ha expandido lo que hemos llamado en otros trabajos un “*a priori* audiovisual” (Ciancio, 2024) a partir de la redes sociales, la algoritmización y la exposición digital, la autogestión y subjetivación de un *self celebrity*, más allá del “*photocall*” de festivales de cine y otros eventos semejantes, en los que también se ha producido una transformación definitiva.

---

3 1) Sustitución del saber por la creencia: Kant y otros, 2) Sustitución de un sentido íntimo por un Afuera, pensamiento del Afuera (Blanchot, Foucault) 3) Inversión de las relaciones entre pensamiento y cuerpo (Kierkegaard y el reclamo de un cuerpo) 4) El mundo como cerebro y el cerebro como mundo: topología (Deleuze, 1985/2023: 69-70).

4 Así sucedió con películas como *El dependiente* (1969) de Leonardo Favio, que, según narrara una de sus protagonistas, Graciela Borges, el día de su estreno no contó con un público concurrido. El posicionamiento de la actriz suscitó reacciones que la llevaron a cerrar su cuenta de X.

Como Deleuze expone en sus clases (1984-1985),<sup>5</sup> a pesar de este estado del mundo (cuando aún no existían redes ni audiovisualización digital constante), y por esto mismo, el encuentro cine-filosofía producía la construcción y creación de conceptos. No sólo “imagen-movimiento” e “imagen-tiempo”, sino el de “imagen de pensamiento” expandiendo la pregunta “¿qué es la filosofía?” que Deleuze firmará más adelante con Félix Guattari, cuando los territorios de ciencia, arte y filosofía y sus producciones de funciones, perceptos y afectos o conceptos se muestren más delimitados (1992/1993). Esta conceptualización en las clases sobre cine se diferencia, además, de la planteada como “imagen dogmática del pensamiento” que aparece en *Diferencia y repetición* (Deleuze, 1968/1988: 227 ss.) y de la de “nueva imagen del pensamiento” (Deleuze, 1962/2006: 147 ss.).

El concepto de imagen (como el de memoria) que interviene en la creación de los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo (Deleuze, 1983/1984, 1985/1987) proviene de Bergson y no es descrito del mismo modo ni está, en principio, demasiado relacionado con el de “imagen de pensamiento” (postulado en las anteriores obras mencionada). A diferencia de una noción de imagen, como puede ser la dogmática, que podría entenderse como producto de una conciencia dualista frente a un mundo que ilumina y representa, las conceptualizaciones bergsonianas de materia y luz modulaban un concepto de imagen que no se reduce a representación de una cosa. Pero en las clases en las que se basan los dos libros más conocidos sobre cine (que comenzaban con la reinención de las tesis bergsonianas), es donde Deleuze expone más ampliamente la dimensión crítica y conceptual y donde amplía y contextualiza de otro modo la “imagen del pensamiento”. Diferencia esta última del método filosófico que la presupone y la describe como una imagen que varía con el tiempo. Como un “cronotopo” bajtiniano, un espacio-tiempo, esa imagen requiere un desentrañamiento.

Aquí Deleuze mencionaba un elemento, aparentemente, poco filosófico: el grito que envuelve tal imagen, aunque no sea totalmente humano ni audible. Luego estaría el discurso que lo recubre y el método que reviste el cronotopo o imagen de pensamiento: “Pero esta imagen, este espacio tiempo, está como marcado. Sus lugares y momentos están marcados por gritos” (Deleuze 1985/2023: 16). El discurso es como un “canto de pájaros”, el grito filosófico tiene un sonido menos conocido y escuchado, como el de los peces: “Si no son sensibles al grito filosófico, no son sensibles a la filosofía. Es como con los peces, los gritos filosóficos son como los gritos de los peces. Si no oyen el grito de los peces, no saben qué es la vida” (Deleuze 1985/2023: 19). La imagen de pensamiento tiene una dimensión sonora, un espacio tiempo en el que resuenan peces. Deleuze menciona varios de esos gritos, algunos conocidos, otros casi imperceptibles o en los que se escucha lo oculto, a veces hasta lo irracional o sentimental de la filosofía, aquella dimensión que se considera “oscura”, antes mencionada, y que se parece a la “imagen de pensamiento” poética: de garra y necesidad y no de verdad filosófica dada, sino, y aunque preferiríamos algo más suave, forzada (Deleuze 1964/1995). Porque, habría que decir, Deleuze parte de una idea de pensamiento como estado de abstracción previo.

Entre los primeros gritos están: “hay que detenerse en el remontaje conceptual” (Aristóteles), “pienso, luego soy” (Descartes), “todo tiene una razón” (Leibnitz); entre los otros: “Niego que 2+2 den 4” (Dostoievski), “Quiero que me rindan cuenta de cada víctima de la historia” (Chestov). Hay otros gritos,

---

<sup>5</sup> Disponibles en francés en [https://www.webdeleuze.com/cours/cinema\\_image\\_pensee](https://www.webdeleuze.com/cours/cinema_image_pensee), para este trabajo me baso en la traducción al español de Pablo Ires y Sebastián Puente para Cactus: *Cine IV: Las imágenes del pensamiento. Automatismo, semiótica y actos de fabulación* (2023).

como el de Antígona que escuchó Judith Butler, pero esa parecería, en principio, otra historia. Así como habría también un canto de peces en la lengua menor, como la de Gherasim Luca y el “canto de la carpa” (Deleuze, 1979/2003: 89).

A veces no se sabe bien de dónde vienen los gritos filosóficos, si de la razón o de la sinrazón (si acaso se escuchan), como el que aparece en *La imagen-tiempo*, como fórmula de inversión del platonismo, y también de mutación de la imagen de pensamiento en la modernidad: “Dadme, pues, un cuerpo” (Kierkegaard)<sup>6</sup> (Deleuze, 1985/1987: 251; 1985/2023: 69). Un grito específicamente de filósofos, occidentales habría que decir, en cuanto han creído durante mucho tiempo que no tienen, o no son, un cuerpo. Clamor que expresaría un dualismo que atraviesa por momentos la historia de la filosofía y sus tópicos, donde alma, espíritu, pensamiento, incluso el cerebro (tanto como estructura topológica, la brecha, o como órgano de conocimiento), fueron a veces negados a mujeres, infancias, indígenas, no occidentales, personas feminizadas, racializadas, animalidades, consideradas sólo cuerpos, o hasta cosas... Ahora el filósofo grita por un cuerpo, necesita un cuerpo y una creencia en el cuerpo, donde las categorías son actitudes corporales (como en la creencia). Con esta fórmula, que es también un reclamo de lazo con el mundo, comienza el capítulo 8, *Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento*, del segundo tomo de los estudios sobre cine, momento del texto donde se produce una fuga al interior de la división de *La imagen-movimiento* y de *La imagen-tiempo*.

Pero, antes de releer este comienzo, veamos la pregunta del Deleuze profesor (Deleuze 1985/2023: 19): si la filosofía supone una imagen del pensamiento que envuelve un grito: ¿habría un encuentro entre la imagen del pensamiento y la imagen cinematográfica? La respuesta comienza con el universo no sólo de películas, sino de escrituras en torno a la imagen-movimiento o al cine clásico. Deleuze retomaba las reflexiones, que consideraba ya ingenuas, de pioneros y críticos como Elie Faure, Abel Gance, Jean Epstein y el inmenso Sergei Eisenstein, para quienes el cine, y la performatividad del automatismo que caracteriza su funcionamiento, suponía el advenimiento de un nuevo pensamiento, un “shock que despierta al pensador” (Deleuze, 1985/1987: 210). Tal ambición del cine como “arte de masas” se rompió con la guerra.

Hay, actualmente, diferentes lecturas a veces antagónicas, acerca de la ambigüedad del “devenir revolucionario”, no sólo desde las imágenes del cine clásico europeo o de la imagen-movimiento (Fujita Hirose, 2020),<sup>7</sup> sino en el marco de otros textos de Deleuze y Guattari (Patton, 2008; Sibertin Blanc, 2009), así como se produjo una contextualización en el cine latinoamericano en relación con el concepto deleuziano de pueblo (Aguilar, 2015; Pinto Veas, 2024). Aunque en estas lecturas a veces falta mencionar (y considerar su relevancia) la relación entre este devenir (y su implicancia con el corte del *después*) y el primero de la filosofía deleuzo-guattariana, el devenir-mujer, que ha suscitado diferentes respuestas y críticas no sólo desde los estudios de género y feminismos filosóficos. Como también las suscitó en su momento, y luego, la posición de “homosexualidad molecular” deleuzo-guattariana. Posición transversal no identitaria que funciona como una especie de punto ciego de la teoría, donde como señaló Paul B. Preciado “los ajustes lógicos”, o argumentos, no cierran la cuestión (Preciado, 2002:

---

<sup>6</sup> En *La imagen-tiempo*, Deleuze no menciona a Kierkegaard, sólo enuncia la fórmula, mientras que en sus clases lo nombra explícitamente, así como a autores de otros “gritos filosóficos”. Algunas variaciones acerca del tema en el contexto latinoamericano en Ciancio (2018).

<sup>7</sup> Fujita Hirose hace una provocadora lectura del devenir “revolucionario” a partir de *Los pájaros* de Hitchcock. (2020: 13 ss.)

144).<sup>8</sup> En todo caso, el tópico de un “sujeto femenino” no puede considerarse sin más como fundamento dado de los feminismos. Entenderlo de ese modo es lo que los asimila a algún ideal elevado, esencia y al resentimiento (Colebrook, 2000: 1), cuando en realidad el ideal sigue estando en la ficción “Hombre”. Esta interpretación, binaria, como otras fundadas en la diferencia sexual, se basaría y supone un feminismo de la identidad que, paradójicamente, se opondría al devenir deleuzo-guattariano, como la disyuntiva entre dos posibilidades: la política molar de las identidades y la política molecular, lo cual no deja de reenviar al problema del binarismo o lo que en otros términos sería una dualidad. Lo cierto es que en los trabajos acerca del devenir-mujer que retoman los estudios sobre cine y las cineastas que Deleuze transita (cfr. Andermatt, 2000: 18), se omite la otra dimensión del devenir que está en el mismo capítulo de *La imagen-tiempo*, la del devenir pueblo.

Atravesando las diferentes dimensiones del devenir-pueblo y el devenir-mujer (retomadas más adelante en relación con la producción audiovisual), en sus clases y en los libros de cine, Deleuze mostraba una perspectiva crítica, y, hasta cierto punto, frankfurtiana, aunque con importantes diferencias respecto a esta escuela. Se refiere a críticos como Serge Daney (*La rampa* [1983]) y Jean-Louis Schéfer (*El hombre ordinario* del cine [1980]), a teóricos como Paul Virilio (*Logística de la percepción, guerra y cine* [1984]) y Siegfried Kracauer (*De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, [1947]) para mencionar un corte y un *después*, produciendo variaciones del dictum adorniano. Porque en Deleuze no hay sólo un “después de Auschwitz”, sino también de Guernica, de Hiroshima, de la guerra de Argelia... tal como enumera en *La imagen-tiempo*. *Después* que hemos intentado pensar también en el contexto de los estudios sobre cine en Argentina y en América Latina: ¿hay *después*, hay *durante* (genocidios, dictaduras), hay *ahora*? (Ciancio, 2021). Hoy el *después* y la pregunta por las imágenes se ha desplazado también hacia inteligencias artificiales, algoritmos, aplicaciones y redes sociales que incrementaron con la pandemia un neoliberalismo disfórico del régimen farmacopornográfico (Preciado, 2022). Es decir, una ruptura, una disforia también respecto al mundo, como ya la enunciara Deleuze desde la modernidad esquizofrenizante. Condición que ha producido un a priori audiovisual digital performativo de continua inmediatez, aunque produzca también nuevos agenciamientos o ensamblajes maquínicos. Al mismo tiempo que se fueron produciendo estos acontecimientos, fueron proliferando nuevas escrituras, los estudios sobre cine y audiovisual se institucionalizaron en América Latina, como campo específico, aunque también incrementaron su interseccionalidad con otras prácticas artísticas, más allá de las historias del cine o la especificidad de sus lenguajes y semiosis. Pero, en el momento en que Deleuze daba sus clases y luego publicaba los libros sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, encontró (y esta sería una diferencia con las perspectivas “frankfurtianas” que menciona o alude), cruzando el océano de multitudes, un devenir, anacrónico, en el cine del tercer mundo. De algún modo, así, la imagen-tiempo se fugaba de sí misma.

<sup>8</sup> En *Manifiesto contra sexual* (2002) llama la atención precisamente como Preciado menciona en las notas al pie algunos de estos problemas en torno al devenir-mujer y la homosexualidad molecular, en textos no publicados, (Preciado, 2002: 140-147). En todo caso resulta interesante el problema invertido que plantea: “no se trata de por qué Deleuze y Guattari se han autoafirmado como homosexuales moleculares, sino de entender por qué no han podido en 1970 hacer su coming out en tanto que heterosexuales.” (p. 154). Quizá resulta demasiado obvio decir que probablemente sea porque uno de los tópicos de la filosofía griega que se universalizó es el del amor erastés-erómenos entre varones: discípulo-maestro, etc. ¿Es casual que al parecer el primer texto publicado por Deleuze a los 20 años, comience “La mujer no tiene todavía estatuto filosófico” y continúe con una descripción objetivante que cae en varios tópicos del “segundo sexo” (Deleuze et al., 1945/2016)? ¿No podría haberse planteado otro primer devenir en lugar del devenir-mujer?: devenir hermafrodita, devenir intersex, devenir no binario...



## › Cines del tercer mundo y de mujeres como fuga

La relación entre cine, pueblo y masas se vio afectada por mecanismos de poder en el cine europeo y norteamericano, así como por mayorías que optaron y desearon, según Deleuze y Guattari (1980/2002) el nazismo, el fascismo o el capitalismo con el surgimiento de una nación que se convirtió en un imperio. Lo que podría haberse visto en ese momento en el cine político occidental eran “personajes de cartón piedra y revolucionarios de papel”, según Deleuze (1985/1987: 286). La ambición pionera: unir la imagen cinematográfica con la imagen de pensamiento, se desmoronó por razones histórico-mundiales, la propaganda del “Estado director” y del fascismo (Deleuze, 1985/2023: 24). La imagen del pensamiento sufrió el mismo shock, y se interrumpió un devenir. De ahí que uno de los personajes conceptuales (y cinematográficos) de los libros sobre cine deleuzianos, el Autómata que muestra la dimensión performativa de las imágenes, también ha mutado desde la vanguardia soviética y otros pioneros del cine.<sup>9</sup> Se desplazó desde lo psicomecánico y espiritual (el ambicioso *shock* que estimularía al pensador, autómata subjetivo y colectivo para un movimiento automático: el arte de las “masas”) hacia autómatas expresionistas (*El gabinete del Dr. Caligari*, R. Wiene, 1920), sonámbulos, zombis, hasta Hitler y luego a autómatas computacionales. Entre otros personajes conceptuales y específicamente cinematográficos, que diferencian según Deleuze al cine del teatro. Esta mutación era inherente a la crisis de la imagen-movimiento, donde también el cuerpo y los esquemas sensoriomotores se alteraron: del cuerpo actante al vidente, en un primer sentido, pero también al cuerpo como potencia en sentido spinoziano.

A partir de esto es importante recordar que la imagen-tiempo (tanto el concepto como el libro que lo expone) no sería tanto una poética, una nueva propuesta o manifiesto artístico para el cine. Describe, en todo caso, un nuevo *sensorium* estético, en un sentido no vinculado a la belleza, la fealdad o sólo al arte, sino a lo corporal-cerebral, perceptivo y sensorial de un acontecimiento que responde a una ruptura y, a la vez, a una multiplicidad de acontecimientos. No habría tampoco exactamente una oposición (en sentido lógico u ontológico) imagen-movimiento/imagen-tiempo como señaló Jacques Rancière (2005). Se trata más bien de un corte que, sin embargo, no está totalmente determinado, y de una crisis, que tiene efectos que se prolongan de un régimen a otro. Aunque es interesante la crítica rancièrreana a cierta inmovilidad, condición de otra temporalidad en la imagen-tiempo, que presupone Deleuze (y aquí hay una huella bergsoniana) en el cine: en Alfred Hitchcock, dice Rancière, que el personaje no pudiera moverse no implicaba que la cámara no pudiera hacerlo. Se produciría también una alegorización del cine “intersticial” de Robert Bresson. Siempre en pos, según Rancière, de una supuesta reinstauración del cerebro humano como centro del mundo. Evidentemente hay algunas trazas humanistas en la idea de intervalo bergsoniana que retoma Deleuze, pero el concepto de cerebro deleuziano es topológico y no siempre humano. La otra crítica rancièrreana se refiere al problema que supone que una clasificación de signos quede cortada en dos por un acontecimiento histórico supuestamente externo: “Mi esquema consiste en afirmar que el verdadero corte en la historia del cine no se produjo con el cine sonoro, sino tras la guerra, con la guerra” (Deleuze, 1985/2023: 621). Aunque esto tiene consecuencias para el sonido

---

<sup>9</sup> El automatismo está descrito en las clases de Deleuze (2023) no sólo desde ideas de cineastas (Eisenstein, Abel Gance y Jean Epstein), sino psiquiátricas, psicológicas (su dimensión inconsciente) y filosóficas como las de Baruch Spinoza. Enumera también diferentes vanguardias artísticas y literarias (la escritura automática surrealista, por ejemplo), pero no menciona dos puntos de vista fundamentales: las ideas del formalismo ruso que precisamente plantearon el arte como artificio des-automatizante de la percepción (Victor Shklovski) y la otra idea emancipatoria del automatismo, en el marco de la fuerza de trabajo, que fue parte de un imaginario feminista y aparece en el manifiesto SCUM (1967) de Valerie Solanas.

mismo, los *sonsignos*, y su autonomización respecto de la imagen. Es también, en ese momento, que se produce el surgimiento de la “imagen audiovisual” (Deleuze, 1985/2023: 627).

Se pueden rever, más allá de Rancière, algunas cuestiones en esa partición, en relación al devenir (mujer, pueblo) y la corporalidad (la mutación del esquema sensorio-motor). En primer lugar, respecto al cine tercermundista (donde hay un pueblo que vendrá y no vinculado sólo al pasado), hay muchos acontecimientos que Deleuze no tiene en cuenta. El cine del tercer mundo tuvo otro devenir después de la revolución cubana y de las dictaduras en el cono sur y en otras regiones tercermundistas. El imaginario mismo, la arquitectura, las contradicciones y el proyecto “Tercer Mundo”, que no es lo que actualmente se identifica como tal, así como el movimiento de países (africanos y asiáticos primero y desde los sesenta incluyendo países latinoamericanos) no alineados (MNOAL), geopolíticamente no binario, vinculado a este concepto, tuvo otro derrotero. Incluso existió un comité “Cine del Tercer Mundo” que reunió a Lamine Merbah, Santiago Álvarez, Ousmane Sembene, Jorge Giannoni y Hamid Merei, con dos encuentros en Argel y en Buenos Aires (1973-1974) y la creación del archivo Cinemateca del Tercer Mundo, a través del Instituto Manuel Ugarte. Esta cinematografía, en este contexto, no era “periférica”, como a veces suele nombrarse. Como Sembene actualmente no es periférico para una persona senegalesa, hay escuelas que llevan el nombre del cineasta.

En Deleuze, por su parte, el concepto de “tercer mundo”, que escribe con minúscula en los libros de cine, o el de “Sur”, no es siempre ni solamente correlativo a la categoría geopolítica, a una región, o al proyecto. Está vinculado a los conceptos de minoría, el ya mencionado devenir, y a un acto de conciencia (no necesariamente psi o marxista), como se muestra en los textos acerca del teatro de Carmelo Bene (Deleuze y Bene, 1979/2003). Pero, desde otra perspectiva, lo cierto es que omite algunos acontecimientos y la trayectoria de este movimiento.

Estas variaciones respecto al concepto y al proyecto de Tercer Mundo pueden verse, así como las mutaciones de los lenguajes audiovisuales y de cine (sus condiciones de producción y exhibición), en la película *Two Meetings and a Funeral* (Naeem Mohaiemen, 2017), con la narración del historiador Vijay Prasahd (2007), que ha realizado una genealogía del concepto de Tercer Mundo, no como espacio, sino como proyecto. La obra muestra las transformaciones que se produjeron a partir de los ochenta al fijarlo a un imaginario miserabilista. Este artefacto audiovisual de tres canales, expuesto en museos y no solo en salas de cine, trabaja, entre otros materiales, con archivos de la Televisión Nacional de Argelia (donde también se haría el mismo año el encuentro de cineastas tercermundistas) sobre la IV conferencia de países no alineados de 1973, las entrevistas televisivas, entre otras, al poeta y líder mozambiqueño Marcelino Dos Santos. Muestra también los cambios políticos producidos en Bangladesh en el proyecto, o el momento de pivote, como reflexiona el director performáticamente, del discurso más breve, que se salta el guion escrito, del entonces representante de Singapur en Argel, Sinnathamby Rajaratnam. Discurso que Mohaiemen vincula al problema del después: qué viene después de los movimientos de liberación también como proyectos modernizadores. A su vez expone un presente de espacios y arquitecturas épicas, lugares de la memoria, actualmente vacíos o usados con otros fines. Este trabajo, a diferencia de mucho del cine militante tercermundista, fue un encargo de Documenta 14, uno de los eventos de arte contemporáneo global de mayor envergadura.



Figura 1: *Two Meetings and a Funeral* (2017)

Otra cuestión en los libros deleuzianos, relacionada con la anterior, es la falta (¿una sustracción?) de corrientes fundamentales del “Tercer Cine”, el Cine Liberación, el Cine de la Base, otros movimientos documentalistas y cinematográficos como los de Bolivia con el grupo UKAMAU y las primeras películas en aymara, o la producción cubana. Aunque circularon noticias de algunas de estas producciones en textos de revistas francesas que Deleuze conocía, como *Positif*. Tal el caso de las realizaciones de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, que retomaron lenguajes de las vanguardias clásicas y del imaginario de los países no alineados y tercermundista. Pero no sólo estos patriarcas estuvieron presentes en la genealogía del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) (y ausentes en los textos deleuzianos), sino que esta cinematografía tendría a la obra de una realizadora, *Araya* (1959, Margot Benacerraf), muchas veces olvidada, como una de sus intercesoras. Esta película venezolana de coproducción francesa, situada en una salinera y mostrando la vida de sus trabajadores, compartió premio de la crítica con *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais (a quien Deleuze dedica varias páginas) y Marguerite Duras y, desde la toma de posición frente al documental y el neorrealismo, es un puente perceptivo no sólo para el cine social que se realizaría posteriormente en América Latina, sino para la relación (y construcción) entre cine y naturaleza. Además, de algún modo, expresa la idea que Deleuze afirma de no límite entre ficción y documental. *Araya* fue considerada por la crítica una suerte de manifestación latinoamericana de la *nouvelle vague*. Más allá de esta comparación, lo interesante es que para su realizadora era, más que un documental, una narración poética y con esta denominación fue aceptada en Cannes. Según Deleuze, el “cine de realidad”, en el que incluía a Robert Flaherty y John Grierson (también a Richard Leacock), al recusar la ficción y no ser consciente de cómo la cámara afectaba lo observado, sublimaba un ideal de verdad dependiente de la propia ficción cinematográfica. No habría, entonces, ruptura entre ficción y realidad (documental) sino nuevas formas de relato, como, en los sesenta, las del cine directo, el “cine de lo vivido” y el *cinéma vérité* (con el cual también se ha comparado al cine documental latinoamericano de los sesenta, que no aparece en los estudios sobre cine). Así, para Deleuze, el documental tiene que ver con la fabulación y las potencias de lo falso, porque, nietzscheanamente, “la verdad” (como política de la verdad, dicho foucaultianamente) es siempre la de los amos (Deleuze, 1985/1987: 202-204).



Figura 2: Araya (1959)

La otra dimensión, relacionada en algún punto con la anterior, es la de cierto anacronismo en la modulación del cine tercermundista, ya que en el momento que Deleuze escribe, comienzos y mediados de los ochenta, como muestra la película de Naeem Mohaiemen, el proyecto tercermundista no tenía el mismo ímpetu que en los sesenta o los setenta, ni se hacían las mismas obras cinematográficas. Los golpes de estado habían arrasado en América Latina y las películas de Rocha que cita Deleuze, excepto *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), las realiza durante su exilio, otras, como *Tierra en trance* (1967), durante la dictadura. En otros países como Argentina, gran parte del cine llamado “de la democracia” estaba afrontando los dilemas de la elaboración (muchas veces de modo alegórico) del pasado reciente, su duelo y juicio, una película argentina *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) por primera vez gana un Óscar, un año antes había sido nominado el documental *Las madres* (1985) de Susana Blaustein y Lourdes Muñoz. En otros países como Chile (todavía en dictadura), Uruguay o Bolivia la producción sería escasa, en medio de exilios, o modos de producción “independientes” y diseminados. Es decir que, aunque no hubiera “guerra” en el sentido que Deleuze menciona como corte, si hubo una serie de acontecimientos —en Argentina y en Guatemala resignificados bajo la figura de genocidio—, que modificaron no sólo los regímenes de signos, las imágenes y los sonidos del cine tercermundista y su relación con la modernidad audiovisual, sino también las formas de abordarlo. En el caso de Argentina la última dictadura militar se volvió el gran personaje conceptual de la producción y de la interpretación.

Mientras que, y con relación a lo precedente, resulta problemática la atribución de crisis permanente, la carga de “toda la memoria del mundo” que Deleuze (1985/1987), lanzaba al cine de minorías en devenir del tercer mundo, en la filosofía de la memoria del siglo XX que producen estos textos y clases. Pero, teniendo en cuenta la crítica de Rancière respecto a un corte o acontecimiento externo, podría decirse

que de algún modo postular conceptos o signos artísticos ahistóricos, aunque no haya pretensión de historicismo, es, dicho nietzscheanamente, momificarlos. Porque, además, para Deleuze, a través del expresionismo<sup>10</sup> o Hans-Jürgen Syberberg, Hitler era también un elemento interior al cine, no sólo un personaje histórico que se introduce en una trama. Deleuze cree en cineastas de la Europa de posguerra (Jean L. Godard, Alain Resnais, Roberto Rossellini, Agnes Varda, Chantal Akerman, Marguerite Duras, Michèle Rosier...)<sup>11</sup>, e intensamente en Glauber Rocha, aunque no mencione su última producción. Así como reivindica la crítica de cine desde una posición ante el mundo-cine-guerra, como la tuvieron, aunque no lo mencione, no sólo algunas vanguardias europeas, sino otras latinoamericanas y feministas (desde el Tercer Cine, el grupo de Cali, o las hacedoras de anticine), aún entre sus diferentes posiciones. Como se habría roto el anterior vínculo mencionado (ya no hay pueblo en el cine europeo, falta como en el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet), se ha roto también el vínculo con el mundo, que se ha vuelto mundo-cine. Una posibilidad en la cinematografía europea era buscar una ética, una creencia, a la Pascal, a la Rossellini, más allá del arte... La otra era un devenir del cine político como el que Deleuze veía que se produjo más allá del primer mundo.

En el cine tercermundista imaginado por Deleuze, con sus minorías e identidades en crisis, se producía una diferencia, una línea de fuga en la partición imagen-movimiento e imagen-tiempo y sus clasificaciones, así como en el concepto de cine político. Línea de fuga similar –en la fabulación, en el *gestus*–, a lo que Deleuze llamó un “cine de mujeres”, con Akerman, Varda y Rosier, a Duras también la ubica en el contexto de la “imagen sonora”. Estas afirmaciones deleuzianas en torno a lo menor, el cine del tercer mundo, el concepto de pueblo y minorías, la fabulación, la no frontera, aquí, entre lo público y lo privado (afirmación similar a la consigna feminista: lo personal es político), así como el concepto de fabulación, recibieron diferentes respuestas críticas (Aguilar, 2015), además de las anteriormente mencionadas, cuando los estudios sobre cine se afianzaban en diferentes países latinoamericanos como campo autónomo. Al igual que algunos años antes, se había revisado desde los estudios subalternos el concepto de tercer mundo y la idea deleuziana y foucaultiana de representación y casi al mismo tiempo que se publicaron los libros de Deleuze, Teresa De Lauretis (1989/1996) hacía una crítica del concepto de devenir-mujer, y del género como representación, que encontraba en el cine uno de sus constructores. Según esta autora, siguiendo a Rosi Braidotti (quien luego se posicionará de otro modo respecto a Deleuze), se negaba en algunas perspectivas filosóficas la historia de opresión y resistencia política de las mujeres y la contribución epistemológica del feminismo a la redefinición de la subjetividad y la sociabilidad. A través del concepto de devenir-mujer, Deleuze y otros habrían visto en las mujeres el depósito privilegiado del “futuro de la humanidad” (en el devenir pueblo tercermundista hay también una cierta temporalidad futura, más allá de la idea de que el arte es el territorio del “pueblo que falta”). Esto suponía el antiguo hábito mental de “pensar lo masculino como sinónimo de universal y traducir a las mujeres en metáfora” (Braidotti en De Lauretis, 1989/1996). También, desde cinematografías como la de Akerman y la crítica de cine feminista, de Lauretis propuso un “cine de mujeres” y el concepto de

<sup>10</sup> En el cine latinoamericano hay una apuesta expresionista arriesgada en *El conde* (Pablo Larraín, 2023), donde Augusto Pinochet es el gran patriarca chupa-sangre. La saga vampírica desde el *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau, pasando por el *Drácula* de Francis Ford Coppola, hasta la de Robert Eggers es un caso interesante de plano de mutaciones en los sonidos, dado el dispositivo *hightech* que utiliza la última, donde a pesar del sonido Dolby envolvente, el paisaje sonoro se aplanaba ante la casi inexistencia de silencios. Como si no pudiera provocar terror de otro modo, cuestión vinculada además a un capacitismo perceptivo (una persona con audífonos difícilmente pueda asistir a una sesión de cine con semejantes estridencias y cambios abruptos de volumen) que no alcanzamos a abordar aquí.

<sup>11</sup> A sus clases de cine también asistía una realizadora menos conocida, Raymonde Carasco, con quien surge en ese contexto una especie de entrevista en torno a Roland Barthes (Deleuze, 1985/2023: 404).

“tecnologías de género”, basado en la idea de que el género, como la ideología en sentido althusseriano (con la imagen pascaliana del rezo arrodillado), funciona como una representación y una gestualidad con efectos concretos en la subjetivación. Estas cuestiones de género y feminismo, tienen que ver evidentemente con otro modo de comprender y experimentar el cuerpo y la gestualidad, desde diferentes epistemologías y críticas del cine feministas (como las de Laura Mulvey) que tensionaron, y siguen tensionando, los conceptos deleuzianos.

La primera parte del capítulo 8 de *La imagen-tiempo* comenzaba con lo que Deleuze había llamado en sus clases uno de los “gritos filosóficos”. Allí enuncia un “cine de cuerpo”, yendo más allá del esquema sensorio-motor, que articula la narración cinematográfica de la imagen-acción, al reescribir el gesto brechtiano, atravesando las actitudes corporales en la *nouvelle vague* y en la *pos-nouvelle vague*. A partir de ahí, mencionaba una primera creencia de Antonin Artaud en la carne y en el cuerpo (aunque no mencione aquí el concepto de “cuerpo sin órganos”, ni el de carne como en su trabajo sobre Francis Bacon), y desde allí, la relación entre cine y teatro, describiendo como “cine de cuerpo” cotidiano o ceremonial las producciones de Michelangelo Antonioni, Carmelo Bene, John Casavettes, y, entre ambos, el cine experimental de Andy Warhol, entre otros, así como el paso de las posturas al *gestus* con Jacques Rivette y el cine de Godard, sin mencionar la producción del último considerada militante. Pero, finalmente, terminaba expresando un cierto hastío del “cine de los cuerpos” y sus ceremonias repetidas, llamándolo culto de la violencia gratuita en el encadenamiento de las posturas y la instalación de una cultura de las actitudes catatónicas, histéricas o asilares. Lo cual podría considerarse como una nueva histerización y una dimensión biopolítica y, también, tanatopolítica del cine. Aunque Deleuze no lo mencione —y esta sería la segunda variación crítica que proponemos además de la relacionada con el cine tercermundista y el después—, la relación entre histeria, cine y artes visuales, sobre todo con la fotografía (a la que Deleuze no dedica mucho en sus estudios), no comienza con la *nouvelle vague*. Tampoco estaría solamente en la irrupción de lo que llama el “cuerpo neurótico” de la imagen-tiempo (Deleuze, 1985/2023: 128). Estaría en la hipótesis de la invención del dispositivo visual en el hospital de *La Salpêtrière*, entre otros. No solo con Jean Martin Charcot, que utilizaba en sus sesiones dispositivos como la linterna mágica (también instrumento de evangelización y producción de género, como podría verse a partir de su llegada a América [Ciancio, 2021]), sino, además, con la escultura, el grabado y, sobre todo, la fotografía que obligaba a posar e inmovilizar el cuerpo, como ha mostrado Didi-Huberman (2004/2007). Aunque este autor no relacione expresamente este dispositivo con la construcción o performance del género. Menos se ha reflexionado aún sobre la dimensión visual de la representación de género que estos dispositivos implican, cuestión que plantea Oyeronke Oyewumi (1997/2017) al postular la preeminencia de la visión por sobre otros sentidos como característica de la cultura occidental y la dualidad de la diferencia sexual.

Volviendo al capítulo que nos convoca, cuando mencionaba una *pos-nouvelle vague*, Deleuze se refería a Akerman (*Jeanne Dielman* [1975]; *Yo... Tu... Él... Ella...* [1974]; *Los encuentros de Ana...* [1978], Varda (*Cleo de 5 a 7* [1962], *La una canta, la otra no* [1977], *Mur murs* [1981], *Documentaire* [1981] y Rosier (*Mon cœur est rouge* [1977]), señalando un “gesto femenino”, con el que los cuerpos mostrarían actitudes como signos de estados propios. Mientras que los hombres darían testimonio de la sociedad, del entorno, de la parte que les toca “del pedazo de historia que arrastran consigo”. Así, pretendiendo diferenciarse del feminismo militante, aunque no diga exactamente a qué se refiere, Deleuze (1985/1987: 260), consideraba que los estados de cuerpos femeninos mostraban una cadena no cerrada: “descendiendo de la madre

o remontándose hasta la madre, sirve de revelador a los hombres que no hacen más que contarse”. Al mismo tiempo estos cuerpos conquistaban un extraño nomadismo, como el de la literatura de Virginia Woolf, atravesando edades, situaciones, lugares, captando la historia de los hombres y la crisis del mundo, innovando en el cine de los cuerpos: “como si las mujeres tuvieran que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como *gestus* individual o común” (Deleuze, 1985/1987: 261). El *gestus* femenino no se nombra “devenir-mujer” (concepto de *Mil Mesetas*, pos Mayo del 68, largamente debatido en el feminismo, que no tiene el mismo sentido que en Simone de Beauvoir), y otros devenires, este concepto no está especialmente presente en los estudios sobre cine. Comienza a aparecer más bien, en tanto devenir, cuando Deleuze se refiere al cine menor, pero siguiendo ahora a otro escritor (Wolf y Brecht aparecen en el “*gestus* femenino”), es decir, a Kafka, también a Paul Klee, en su imagen del “pueblo que falta”. El capítulo no se escribía, entonces, en términos específicamente cinematográficos, sino desde un retorno a la “imposibilidad” de escribir, al nombrar la situación en la que se encontraba el cine tercermundista, ante un público “cebado” por series televisivas, o como cine de minorías en un callejón sin salida kafkiano. Es decir, ante la “imposibilidad de no ‘escribir’, imposibilidad de escribir en la lengua dominante, imposibilidad de escribir de otra manera” (Deleuze, 1987: 288). Lo menor, así como el devenir-mujer, tendría que ver no solo con imágenes, sino con escrituras (Virginia Wolf, Helen Cixous, aunque aquí no la nombre).

El momento en que Deleuze estaba escribiendo esto, no era sólo el momento en que conceptos ineludibles para los estudios de género, el feminismo filosófico y de la crítica de cine (a comienzo de los ochenta Monique Wittig había hecho una desconstrucción de la categoría de “mujer”), se modulaban a partir del dispositivo cinematográfico. Como el caso del concepto de tecnologías del género mencionado, que desarma toda reificación de *gestus* esencialmente femenino “*a priori*”, como algo dado que anticipa un guion o performance del género. Era también el momento en que nuevas directoras se incorporaban a la industria o realizaban desde los márgenes algunas de las películas más interesantes de los ochenta. Muchas se posicionaban desde el feminismo, principalmente de segunda ola, pero con algunas variaciones, para mostrar, montar y desmontar representaciones y jerarquías audiovisuales en torno a la sexualidad, el trabajo sexual y el doméstico, el aborto y la salud de cuerpos gestantes. Películas como las de Lizzie Borden *Nacida en llamas* (1983) y *Chicas de Nueva York* (1986) —restaurada hace poco, escenificaba el trabajo sexual de un modo pocas veces visto en el cine— devinieron de culto. Fueron, como el cine de Akerman, intercesoras para la elaboración de los conceptos delauretianos que mostraban las diferencias internas de una subjetivación, evidenciando cómo el feminismo era un camino que desandaba el imaginario identitario sobre “La Mujer”, para habitar la casa de la diferencia. Dejando abiertas, más allá de la crítica de De Lauretis al devenir-mujer, líneas más moleculares que molares. Desde los setenta, circulaban también los cortos y performances como los de Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* (1975), films experimentales de Barbara Hammer, como *Dyketactics* (1974), una de las primeras autoras en mostrar y crear imágenes y sonsignos del mundo lesbiano. Pero también hubo otro “cine de mujeres” que no aparece ni en Deleuze ni en De Lauretis. Además de la mencionada Araya, Marta Rodríguez, desde Colombia o Sara Gómez desde Cuba realizaron películas que delineaban nuevas formas y fugas en y de las representaciones del documental social o en el imaginario revolucionario. La obra inconclusa de Gómez produjo un paisaje feminista en el marco de la revolución cubana, sus imaginarios y montajes cinematográficos, citando documentales como *Tire Dié* (1960) de Fernando Birri.



Luego de la matanza de Tlatelolco, con la sensibilización acerca de este acontecimiento, la circulación internacional de producciones del Tercer Cine, y con algunos de los temas que puso en la agenda la proclamación del Año Internacional de La Mujer (1975) que celebró en México la primera conferencia, surge el Colectivo Cine Mujer (1975-1987). Las obras de este colectivo —la mayoría cortos y medimétrajes lo cual invisibilizó más su circulación—, compuesto con estudiantes del CUEC (Centro de Estudios Cinematográficos) de otras facultades (UNAM) y cineastas de otros países, trazan reflexiones y abren líneas de pensamiento no sólo sobre la forma de hacer cine, sobre la construcción de la femineidad, la violencia médica, sexual y la domesticidad, sino acerca del feminismo mismo. Esto último más allá del posicionamiento discursivo y feminista explícito. Películas como *Y si eres mujer* (1977, Guadalupe Sánchez Sosa) mostraba y problematizaba los imperativos, estéticos entre otros, como lo hiciera *El mundo de la mujer* (1972) de María Luisa Bemberg y luego *Juguetes* (1978), de la misma directora. Aunque la mayoría de estas producciones, como las de Bemberg, se sitúan en el contexto de clase media urbana, precisamente así muestran (más allá de la intención autoral, personal o militante) cómo la construcción de género está mediada por estratos, la ciudad capitalista produce, a través de la cultura, los dispositivos estéticos y el juego (tecnologías del género), también mujeres. Antes del reverdecimiento de los últimos años con la marea feminista, Rosa Martha Fernández realiza los medimétrajes de documentación y ensayo *Rompiendo el silencio* (1979), sobre las violaciones y *Cosas de mujeres* (1978), donde muestra las condiciones y violencias contra cuerpos que interrumpen un embarazo, a partir de un personaje estudiante de sociología y el vínculo amistoso que la acompaña, también con testimonios y material de archivo. *Vicios en la cocina, las papas silban* (Beatriz Mira, 1978), monta y desmonta una domesticidad por momentos alucinatoria con una voz en off narrativa y el poema de Sylvia Plath que evoca el título. Unos años después *Susana* (1980) de Susana Blaustein fue uno de los primeros ensayos fílmicos experimentales que hacía del devenir una resistencia a las tecnologías del género, incluso a las clasificaciones, donde lo personal se despersonaliza en el montaje de imágenes. El diálogo de voces e imágenes hace de lo que podría considerarse un film familiar doméstico, una fuga y un exilio de la heteronorma. Este trabajo muestra, como otros, que no se trata (o no solamente) de “memorias personales”, como tampoco lo son aquellos que se han clasificado como posmemorias, aunque el concepto, en Argentina y en otros países sudamericanos, fue luego desestimado o reescrito por quienes interpelaba directamente. Toda memoria desde que hay signos imágenes y palabras, es de alguna forma una membrana de doble devenir, entre lo personal, lo político y lo social. Aquí el devenir lesbiano de la película tiene ese doble movimiento: imágenes y testimonios de amantes y familiares, no hay una autodenominación, sino que viene de los otros, incluso de imágenes tomadas por otros (de un Gran Otro audiovisual). La palabra “lesbiana” es lo que se dice sobre Susana cuando ella pregunta acerca de sí, las imágenes y las voces configuran una especie de cuarta persona del singular. Unos años después, cuando se publicaba *La imagen-tiempo*, junto con Lourdes Portillo, Blaustein realiza el documental *Las madres* y luego *Mi casa, mi prisión* (1993) acerca de la activista árabe palestina Raymonda Tawill. Muchas de estas obras quedaron fuera de las historias nacionales o tercermundistas del cine y han tenido escasa circulación.





Figura 3: *Cosas de mujeres* (1978)

### › Otros devenires

La segunda figura del cine moderno comenzaba con otra enunciación “Dadme un cerebro” (Deleuze, 1985/1987: 270): el cine intelectual, el cerebro informático de *2001: Odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick), el cine de Memoria de Resnais. Lo cual no significaba que tal cine estuviera despojado de sentimiento, afectividad o pasión. Por cerebro Deleuze entiende bergsonianamente: vacío o brecha entre excitación y respuesta y en ese vacío surge otra imagen, el recuerdo. Finalmente, el cine mismo era entendido como cerebro, a partir del corte, el encadenamiento y la pantalla (270-285). Esta es otra línea que ha llevado a pensar la relación del pensamiento de Deleuze con la neurociencias y autoras como Catharine Malabou. Pero, también es la línea que llevaría a pensar la razón algorítmica, a partir de la informatización incrementada con el surgimiento de inteligencias artificiales y de un a priori audiovisual que se expandió durante la pandemia.

Cuarenta años después de la publicación de *La imagen- tiempo*, se precipitaron una serie de acontecimientos que intensificaron la pérdida de mundo que Deleuze menciona, y que Preciado llama “*dysphoria mundi*”, configurando una nueva imagen de pensamiento que va más allá de una subjetivación trans. Aunque esta misma subjetivación de personas travestis, trans, y/o no-binarias produce hoy sus propios imaginarios fílmicos, como Preciado con la película *Orlando, mi biografía política* (2023) un cuento de hadas (blanco, desde algunas críticas) pero que evidencia el posicionamiento que actualmente puede producirse desde un lugar históricamente no ocupado por personas trans (dirección de cine) y donde la extranjería se acentúa con la salida del régimen de género binario. La imagen y el cerebro pantalla se expandieron e intensificaron su performatividad, las fronteras se cerraron durante la pandemia y la interconectividad se impuso, mientras afuera de los cercos privados del aislamiento se expandía un cuarto mundo.<sup>12</sup>

En este trabajo hemos mostrado como el tercermundismo molecular, que Deleuze propuso ante una nueva imagen de pensamiento, funciona como una línea de fuga. Aquello que ya no era posible en el cine europeo moderno y ante un mundo cine, devenía en el cine tercermundista. De algún modo a pesar del anacronismo, la proyección utópica y las variaciones críticas propuestas (el *después* y la proyección utópica), esta fuga se asemeja, por esto mismo, a la idea de proyecto tercermundista originario como el que muestra en su genealogía Vijay Prashad. Un concepto que se diferencia de la idea de tercer mundo como lugar de miseria que se había instalado en los fríos ochenta. Cuando, además, la escritura de Deleuze está también menos atravesada por la militancia estudiantil de Mayo del 68 y del esquizoanálisis, aunque se posicionara en ese momento con respecto a una de las figuras más importantes del imaginario tercermundista y del MNOAL, Yasser Arafat, y a favor de la causa palestina.

Al mismo tiempo, hemos mostrado las variaciones en torno al “cine de mujeres”, la segunda fuga de un cine de cuerpo, y cómo en ese momento surgían conceptos fundamentales del feminismo filosófico y los estudios de género, como el de tecnología del género, que tensiona los conceptos deleuzianos. Se ha mapeado sucintamente la existencia de otro cine menor de mujeres tercermundistas, o vinculadas de algún modo a ese imaginario, que quedó al margen de las historias nacionales y del “Tercer Cine”. Del mismo modo, esta breve cartografía incita nuevas preguntas sobre cómo el dispositivo audiovisual está presente en la construcción misma de las categorías generizadas, del concepto “mujer”, de qué modo interviene en la invención del género, más allá de la cuestión de la escritura y el devenir-mujer, que evidentemente en lenguas como el español o el francés han estado atravesados por un binario gramatical.

---

<sup>12</sup> La imagen se vuelve paranoia individual en Preciado: “Y la frontera no para de cercarte, empuja hasta acercarse más y más a tu cuerpo (...) La nueva frontera es la máscara. El aire que respiras debe ser solo tuyo. La nueva frontera es tu epidermis. La nueva Lampedusa es tu piel” (Preciado, 2022: 222).



Figuras 4 a y b: Dahomey (2024)

Hoy las fronteras de género y geopolíticas se tensionan en movimientos de territorialización y desterritorialización digital, mientras crece la amenaza anti inmigratoria. Una cineasta como Mati Diop, franco senegalesa, invierte en *Dahomey* (2024) la voz y la perspectiva de un clásico del cine francés que evidenciaba el colonialismo de la historia del arte: *Las estatuas también mueren* (Chris Marker, Alain Resnais, 1953). La voz en off de *Las estatuas...* comenzaba “(...) Cuando las estatuas mueren se vuelven arte. Esta botánica de la muerte es lo que llamamos la cultura”. La narración omnisciente continúa reflexiva ante imágenes de fragmentos de figuras y obras robadas de África, donde naturaleza y cultura se enlazan y objetivizan en una trama de textos y tejidos vivos. El documental de Diop, producido en los marcos tradicionales del cine francés y de otras instituciones africanas, comienza desde la perspectiva de la estatua que retorna a Benín, y desde una voz que no es sólo épica y sagrada, sino que evoca miles de sentidos y voces posibles de lo que retorna y de quienes retornan, a veces de modo forzado. También muestra la asamblea estudiantil donde se discute sobre el colonialismo, hasta de la lengua misma en la que se debate. Una voz que es también uno de los gritos filosóficos contemporáneos y que resuena en el imaginario que Diop crea en torno al Atlántico,<sup>13</sup> el océano de multitudes que el poder hace cementerio. Hay cuerpos que habitan los márgenes de los columbarios: afuera, al borde de un museo de arte moderno suena música *afrobeat*, la obra de arte es carne viva y duerme en la calle; adentro, un arquitecto describe las condiciones óptimas de preservación de cuadros, telas, instalaciones y esculturas. Hay un ahora como acontecimiento que fuerza a pensar y hacer del arte (que siempre tiene que ver, adornianamente, con lo que no es arte) y de lo que queda del cine, resistencia para que no haya *después*, sino nunca más.

<sup>13</sup> Además de nombrarlo en el final de *Dahomey*, es el título de otra película de final ambiguo de la misma directora *Atlantique* (2019), donde Diop se sitúa desde la perspectiva de jóvenes senegalesas ante la inmigración y de uno de sus primeros cortometrajes, en plural, *Atlantiques* (2009) como los destinos que se lanzan al agua.

## › Bibliografía

- › Aguilar, G. (2015) *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- › Andermatt Conley, V. (2000) Becoming-Woman Now. En I. Buchanan & C. Colebrook, *Deleuze and Feminist Theory* (pp. 18-37). Edinburgh University Press.
- › Ciancio, B. (2018). Bodies, gestus, becoming: Cinema as a technology of gender and (post) memory. *Deleuze and Guattari Studies*, 12(4), 555-571.
- › Ciancio, B. (2021). *Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo y género*. Biblos.
- › Ciancio, B. (2024). A priori audiovisual y paisajes de la diferencia: archivos, cuerpos, giros. Socio/criticism, XXXVIII-1. <http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3674>
- › Colebrook, C. (2000). Introduction. En I. Buchanan & C. Colebrook, *Deleuze and Feminist Theory* (pp. 1-17). Edinburgh University Press.
- › Culp, A. (2016). *Dark Deleuze*. Minnesota Press.
- › De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora*, 2, 6-34.
- › Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- › Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- › Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Júcar.
- › Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Anagrama.
- › Deleuze, G. (2006). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.
- › Deleuze, G. (2023). *Cine IV. Las imágenes del pensamiento. Automatismo, semiótica y actos de fabulación*. Cactus.
- › Deleuze, G. y Bene, C. (2003) *Superposiciones*. Ediciones Artes del Sur.
- › Deleuze, G. y Guattari F. (2002) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- › Deleuze, G. y Guattari, F. (1993) *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- › Deleuze, G., Puente, S., & Ires, P. (2016) Descripción de la mujer, para una filosofía del otro sexuada. Ideas. *Revista de filosofía moderna y contemporánea*, 3, 12-29.
- › Didi-Huberman, G. (2007) *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra.
- › Dosse, F. (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Fondo de Cultura Económica.
- › Fujita Hirose, J. (2020). *Cine-Capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Tinta Limón.
- › Oyewùmí, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Editorial en la frontera.
- › Patton, P. (2008). Becoming-democratic. En I. Buchanan & N. Thoburn (Eds.), *Deleuze and Politics* (pp. 178-195). Edinburgh University Press.
- › Pinto Veas, I. (2024). *El pueblo en disputa. Debates estético-políticos desde Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Luis Ospina*. Prometeo.

- › Preciado, P. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Anagrama.
- › Preciado, P. (2022). *Dysphoria Mundi*. Anagrama.
- › Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós.
- › Sibertin-Blanc, G. (2009). Deleuze et les minorités: quelle «politique»? *Cités*, 40(4), 39-57.