



¿Por qué se eligió el texto Qué es el acto de creación de Gilles Deleuze?

Dado la importancia de Deleuze en los escritos de educación actuales y su influencia en los estudios pedagógicos, hemos seleccionado un texto que nos revelará la defensa que hace Deleuze de la filosofía como creadora de conceptos. Nos será fácil deducir a partir de esto, que filosofía de la educación es creadora de conceptos sobre educación. Él nos ayuda a entender la diferencia fundamental entre idea y concepto. Allí también nos revela sus concepciones sobre cine y arte como actos de resistencia y nos advierte acerca del problema sobre qué es crear. El acto de creación en Deleuze se expresa a través de la más absoluta necesidad en la que el creador se encuentra. En definitiva, para el autor resistir es crear y crear es resistir; pero ni la resistencia ni la creación son actos comunes y corrientes relacionados a sujetos predeterminados, sino relacionados a un modus operandi que abarca singularidades múltiples.

Lo que importa para la educación es que éste texto que nos presenta Deleuze nos permite comprender que resistir no tiene que ver con información o contra información, sino con los procesos creativos. Nos advierte con Foucault, que en el pasaje de las sociedades disciplinarias a las sociedades del control, el movimiento de creación deviene más restringido por las artimañas de la comunicación. En este punto se encuentra la conexión con la tarea de una

educación contemporánea: encontrar en las brechas de las 'dictaduras comunicacionales', los espacios ineludibles en que la creación se expresa.

Consejo de Redacción

¿Qué es el acto de creación?

Gilles Deleuze¹

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? Quizá eso que uno dice “¡Ahí está, tengo una idea!” Mientras que casi todo el mundo sabe bien que tener una idea es un acontecimiento raro, que ocurre de una manera extraña, que tener una idea es una especie de fiesta. Pero no es corriente. Y por otro lado, tener una idea, no es algo general. Uno no tiene una idea “en general”. Una idea está “ya vista de antemano”, está ya en tal autor, en tal dominio determinado. Quiero decir que una idea, ya sea una idea en pintura, ya sea una idea en novela, ya una idea en filosofía, como una idea en ciencia, 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, así es como no puedo decir: “tengo una idea en general”. En función de las técnicas que

¹ Gilles Deleuze – 1987

Traducción de Bettina Prezioso – 2003

¿Qué es el acto de creación?

Conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS.

conozco, puedo tener una idea en un determinado campo, una idea en cine o 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, esa es una idea indigna; la filosofía no está hecha para reflexionar sobre cualquier cosa. No está hecha para reflexionar sobre “otra” cosa. Quiero decir: tratando la filosofía como un poder para “reflexionar sobre”, siento que se le asigna mucho, pero siento también que se le quita todo. Pues nadie necesita la filosofía para reflexionar. Es decir, los únicos capaces efectivamente de reflexionar sobre cine, son los cineastas, o los críticos de cine o los que aman el cine. La idea de que los matemáticos tendrían 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 por que tiene su propio contenido. Si nos preguntamos: ¿cuál es el contenido de la filosofía? La respuesta es muy simple: 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, crear conceptos. Yo digo que hago filosofía, es decir, yo intento inventar conceptos. No trato de reflexionar sobre otra cosa. Si yo les pregunto a ustedes que hacen cine ¿Qué hacen? (Tomo una definición pueril, permítanmela, deben existir otras y mejores), yo diría exactamente lo que ustedes inventan, que no son conceptos, porque no es su dominio, lo 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 una historia o de negarla. Todo tiene una historia. La filosofía también cuenta historias. Cuenta historias con conceptos.

Supongamos que el cine cuenta historias con bloques de movimiento-duración. Puedo decir que la pintura también inventa con otro tipo de bloques, ni bloques de conceptos, ni bloques de movimiento-duración, pero supongamos que sean bloques de líneas-colores. La música inventa con otro tipo de bloques, muy, 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? Él también 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, sin ser complicado, un científico es alguien que crea o inventa 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 sólo 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. Además, no hay por qué ir más lejos para lo que quiero decirles hoy.

Voy a ir a lo más simple: hay función desde que se ha puesto en correspondencia exacta al menos dos conjuntos. 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 conjuntos en correlación exacta, se obtienen funciones, y se puede decir, yo hago ciencia.

Y si no importa quién pueda hablarle a quién, si un cineasta puede hablarle a un hombre de ciencia, si un hombre de ciencia puede tener alguna cosa 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 en 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 - 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. Quiero 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 bressoniano 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 estos tipos de espacios desconectados han sido retomados y re-descubiertos y les han

servido de inspiración a muchos, y ha sido Bresson uno de los primeros en hacer un espacio con pequeños fragmentos desconectados, pequeños trozos en los que la conexión no está predeterminada.

Cuando decía que en el 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... ¿a causa de 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 evidentemente ligados. Quiero decir: el enlace bressoniano de las pequeñas puntas de espacios, desde el hecho mismo de que son puntas, trozos desconectados de espacios, 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 absoluta necesidad.

Historia de El Idiota y de los Siete Samuráis

Tener una idea en cine, otra vez, no es lo mismo que tener una idea en otra cosa. Y sin embargo, hay ideas en cine que podrían valer también en otras disciplinas. Hay ideas en cine que podrían ser excelentes ideas en novela, pero no tendrían el mismo “allure”. También, hay ideas en cine que no podrían ser más que cinematográficas. Ya están comprometidas en un proceso

cinematográfico que hace 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 deseos 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 sólo en ese caso se producen grandes encuentros.

No propongo 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 una 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 especie de familiaridad con Shakespeare y con Dostoïevski? Tengo que decirles una respuesta que es una 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, Tania, me llama, allí voy, corro, corro, Tania va a morir si no voy”. Y baja su escalera y se encuentra a un amigo, o bien ve a un perro y se olvida completamente de que Tania lo espera a punto de morir. Comienza a charlar, se cruza con otro amigo y va a tomar el té con él y luego de golpe dice: “Tania 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, aún si hay un fuego, “es necesario que me vaya, pero no, no, hay otra cosa más urgente y no me detendré hasta que sepa

cuál es”. Esto es El Idiota, es la fórmula de El 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 ese 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 a Dostoïevski, es al menos porque puede decir: “tengo un asunto común con él, tengo un problema común, éste 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 lo sepa este problema?

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

Los Siete Samuráis: este film me sorprende mucho porque todo el espacio de Kurosawa depende de eso. Está 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 de El Idiota, que es una pregunta de El Idiota: nosotros samuráis, ¿qué somos? Voilà, 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 ahora ustedes podrían decir, yo tuve “la idea”, aún si usted se la asigna a Dostoievski. Puede ser.

Vuelvo a citar muy rápido, yo creo que una idea 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. Minelli, 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 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 peligro. A saber, el sueño de la gente es siempre un sueño devorante que nos hace peligrar de ser tragados. Y que los otros sueñen, es muy peligroso porque el sueño es una terrible voluntad de poder y cada uno de nosotros es más o menos víctima del sueño de los otros, aún cuando sueña 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 lo visual y lo sonoro, por qué esto no puede hacerse en el teatro? Puede hacerse si el teatro tiene los medios necesarios y aún así diríamos que el teatro lo toma del cine. Bueno, no está mal pero es una idea muy cinematográfica, asegurar la disociación del ver, del sonido y del hablar. De lo visual y de lo sonoro. Esto respondería a la pregunta, por ejemplo ¿qué es tener una idea cinematográfica? Y todo el mundo sabe en qué consiste, lo digo a mi manera:

una voz habla de algo, al mismo tiempo, se nos hace ver otra cosa y en fin lo que se nos dice está debajo de lo 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 proposiciones. Se nos habla de algo y se nos hace ver otra cosa. Pero no que aquello que se dice esté por debajo de lo 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. O al mismo tiempo que la palabra que habla se eleva en el aire, aquello de lo que nos habla se hunde bajo la tierra.

¿Qué es esto? Sólo el cine puede hacerlo, yo no digo que deba hacerlo, que lo haya hecho dos o tres veces, puedo decir simplemente que fueron grandes cineastas los que tuvieron esta idea. No se trata de decir es esto o 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 cine haga un fuerte eco con por ejemplo, una física cualitativa de los elementos. Esto produce una especie de transformación, el aire, la tierra y el agua y el fuego, porque habría que agregar, pero no hay tiempo, y evidentemente se descubre el rol de los otros elementos, una gran circulación, 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 en y detrás.

Es todo este ciclo, la voz que se eleva al mismo tiempo que aquello de lo que se habla se entierra.

Ustedes habrán visto los films de Straub, y en Straub, está el gran ciclo de los elementos. Lo que se ve, es únicamente la tierra desierta, ella es como pesada

para todo lo que está 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 balanceara 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 irreducible 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 llamadas, muy a justo título, comunicados; 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 creamos, 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 nos lleva a decir que la información es exactamente el sistema de control.

Es evidente que estoy diciendo cosas obvias, salvo porque esto nos concierne hoy particularmente, porque hoy entramos en una sociedad que podemos

llamar sociedad de control. Saben que un pensador como Michel Foucault había analizado dos tipos de sociedades bastante cercanas a nosotros. Unas que él llamaba sociedades de soberanía y las otras que llamaba disciplinarias. (Los análisis de Foucault se consideran célebres muy justamente) Y lo que él llamaba sociedades disciplinarias se definía por la constitución de lugares de encierro: cárceles, escuelas, ateliers, hospitales. Y las sociedades disciplinarias tenían necesidad de esos lugares. Pero esto creó ambigüedades en algunos lectores de Foucault que creyeron que éste era su pensamiento último. Evidentemente, no es así.

Foucault no creyó jamás, lo ha dicho claramente, que estas sociedades fueran eternas. Es más, él pensaba que nosotros entrábamos en una sociedad nueva. Por supuesto hay muchos restos de sociedades disciplinarias y por años y años. Pero nosotros ya sabemos que la nuestra es una sociedad de otro tipo, que podría llamarse (ha sido Burroughs quien pronunció la palabra y Foucault lo admiraba vivamente) de control. Nosotros entramos en la sociedad de control que se define de manera muy diferente de la disciplina. Nosotros ya no necesitamos lugares de encierro. Ustedes me dirán que esto no resulta ser demasiado evidente con todo lo que ocurre actualmente. Pero esa no es la cuestión. Quizás tengan que pasar cincuenta años. Pero ya en este momento todo esto, las prisiones, las escuelas y los hospitales, son lugares discutidos permanentemente.(...)

Veán de qué manera control no es disciplina. Diré por ejemplo, que en una autopista, no se encierra a la gente, pero haciendo autopistas se multiplican los medios de control. No digo que esta sea la única meta de la autopista(risas), pero la gente puede girar infinitamente sin estar del todo encerrada, aunque sí estando perfectamente controlada. Ese es nuestro futuro. Las sociedades de control siendo sociedades disciplinarias.

Entonces, ¿por qué les cuento esto? Bueno, porque la información, digamos, 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 hablemos de la obra de arte, hablemos sobre qué hay en la contra-información. Por ejemplo, existen países, donde en condiciones particularmente duras o crueles, hay contra-información, por ejemplo en los países con dictaduras. En el tiempo de Hitler los judíos que venían de Alemania eran los primeros en decirnos que allí había campos de exterminación. Ellos hacían contra-información. Lo que hay que constatar es que me parece que jamás la contra-información alcanzó para nada. Ninguna contra-información le ganó jamás a Hitler. Bueno, salvo un caso. ¿Pero cuál es ese caso? Eso es importante. La única respuesta sería: la contra-información deviene efectivamente eficaz cuando ella es (y los es por su naturaleza) cuando es o deviene 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 la obra de arte y la comunicación? Ninguna.

Ninguna, la obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, 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 sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de acto de resistencia.

¿Cuál es esta relación misteriosa entre la obra de arte y un acto de resistencia? Mientras que los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni muchas veces la cultura necesaria para tener una mínima relación con el arte, no lo sé.

Malraux desarrolla un buen concepto filosófico, dice una cosa muy simple sobre el arte. Dice que es la única cosa que resiste a la muerte.

Volvamos a mi truco de siempre, del principio, sobre qué es lo que se hace cuando se hace filosofía. Se inventan conceptos. Y encuentro que ahí está la base de un buen concepto filosófico. Reflexionemos sobre qué es lo que resiste a la muerte. Sin duda, nos alcanza con ver una escultura de tres mil años antes de nuestra era, para saber que Malraux nos da una buena respuesta.

Podríamos decir, desde el punto de vista que nos ocupa, que el arte es lo que resiste y es ser no la única cosa que resiste, pero que resiste. De ahí esa relación tan estrecha entre el acto de resistencia y el arte, la obra de arte. Todo acto de resistencia no es una obra de arte aunque de alguna manera lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo de alguna manera, lo es.

Y si me permiten volver: ¿Qué es tener una idea en cine? O ¿qué es tener una idea cinematográfica?(...) Por ejemplo en Straub: ¿Qué es ese acto de palabra que se eleva en el aire mientras que su objetivo está bajo la tierra? Resistencia. Acto de resistencia. Y en toda la obra de Straub, el acto de la palabra es un acto de resistencia. Desde Moisés hasta el último Kafka, hasta Bach. Recuerden, el acto de la palabra en Bach, ¿qué es? Es su música, es su música que es acto de resistencia. 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 de 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 el acto del arte.

Sólo 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 más estrecha y para mí la más 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 está muy bien, estoy profundamente feliz por su gran gentileza de haberme escuchado y les agradezco infinitamente.