

# Deshacer los cuerpos, intensificar la memoria: la relación entre Michel Foucault y el cine

Lautaro Colautti Paredes. Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Recibido 11/09/2023

## Resumen

La relación del filósofo Michel Foucault con el cine fue breve pero intensa: hay apenas una decena de textos breves donde da sus impresiones y reflexiona sobre un puñado de películas. En esos textos, producidos entre 1974 y 1982, compilados en *Dits et écrits*, podemos encontrar una interesante polémica en torno a la memoria histórica y la erotización del poder que ciertos filmes de la época exhibían en relación al nazismo. El presente escrito propone explorar la relación de Foucault con el cine a partir de dos ejes: la tarea de intensificar regiones de nuestra memoria histórica y la posibilidad de deshacer y desorganizar los cuerpos que ofrece la imagen. A su vez, estos ejes deberán ser puestos en relación con la concepción que Foucault tenía sobre la historia y la política. De esta manera, pretendemos valorar la importancia del encuentro del pensador con el cine.

**Palabras clave:** Michel Foucault, cine, cuerpos, memoria, poder.

## Abstract

### Undoing bodies, intensifying memory: The relationship between Michel Foucault and cinema

The philosopher Michel Foucault's relationship with cinema was brief but intense: there are just a dozen short texts where he provides his impressions and reflects on a handful of films. In these texts, produced between 1974 and 1982, compiled in *Dits et écrits*, we can find an interesting controversy surrounding historical memory and the eroticization of power that certain films of the time exhibited in relation to Nazism. This essay aims to explore Foucault's relationship with cinema through two axes: the task of intensifying regions of our historical memory and the possibility of undoing and disorganizing bodies that the image offers. These axes will also be related to Foucault's conception of history and politics. In this way, we intend to appreciate the importance of the thinker's encounter with cinema.

**Key words:** Michel Foucault, Cinema, Bodies, Memory, Power.



# Deshacer los cuerpos, intensificar la memoria: la relación entre Michel Foucault y el cine

Lautaro Colautti Paredes. Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Recibido 11/09/2023

## § 1. Introducción

*Pensar distinto: la frase es de Foucault. Ciertamente pueden buscarse, en la historia del cine, filmes que ilustren las tesis de Foucault sobre la locura, las sociedades disciplinarias o la prisión. Se los encontrará. Pero también puede observarse que Foucault buscaba ante todo otra manera de hacer historia, una historia que, sin someterse a la linealidad de una narración, en todo casi tendería a poner de manifiesto acontecimientos.*

Maniglier y Zabunyan (2012: 9)

La cuestión de la mirada siempre fue importante en la obra de Michel Foucault. Muchas de sus indagaciones incluyen esta cuestión de maneras muy diferentes: sea parte de la historia de la medicina, de los análisis de las pinturas de Velázquez, Manet o Magritte, o de la arquitectura de los dispositivos disciplinarios (Foucault, 2002: 175-178). Las visibilidades son una de las piezas clave, junto con los enunciados, para entender el proyecto filosófico foucaultiano en su integridad (Deleuze, 2013: 30-34).

A pesar de la centralidad de las visibilidades en el cuerpo de sus categorías, Foucault nunca escribió un libro sobre cine. Las referencias a directores o películas no abundan en sus textos. Sin ir más lejos, muchos colegas y miembros de su generación escribieron libros sobre el séptimo arte, tal es el caso de su amigo Gilles Deleuze, quien escribió dos obras fundamentales acerca de dicha materia: *Imagen-Movimiento* e *Imagen-Tiempo*. Contrariamente a esta «tendencia» de sus contemporáneos, las investigaciones del filósofo de Poitiers rara vez se encuentran con el cine.

Mas no puede decirse que este encuentro no se haya producido. Foucault sí pensó acerca del cine, Foucault sí escribió y publicó sobre cine: son diez textos en total: dos artículos publicados en el diario *Le Monde* titulados «Hacerse los locos», de 1975, y «Las mañanas grises de la tolerancia», de 1977. El resto del material son entrevistas

publicadas en *Cahiers du cinéma*, entre otras revistas de cine, y realizadas por teóricos de renombre tales como Serge Daney, Serge Toubiana, Hélène Cixous, Pascal Bonitzer o Pascal Kané; también se encuentra entre dichos textos, una entrevista realizada en 1982 al director alemán Werner Schroeter solicitada por el mismo Foucault. Si bien son textos sucintos y considerados como «marginales» dentro del extenso corpus textual foucaultiano, hay algunos elementos sustanciales que merecen ser tomados en cuenta.

Para vertebrar este trabajo será necesario comenzar esclareciendo el contexto de la revista *Cahiers du cinéma*, cuyos editores solicitan la palabra de Foucault para hablar sobre cine en medio de un debate estético-político. Una vez que sea contextualizada su intervención en dicho debate, se procederá a la exposición de los conceptos principales que aparecen en los artículos y entrevistas a fin de precisarlos y con el objetivo de ponderar su aporte a la hora de caracterizar la forma en la que Foucault piensa la historia y la política. En pocas palabras, la relación que Foucault mantuvo con el séptimo arte tal vez nos provea de una nueva mirada sobre sus conceptos.

Antes de proseguir, cabe aclarar que este trabajo no ahondará en un aspecto crucial de la relación entre la teoría foucaultiana y el cine: nos referimos al lugar que ocuparía el cine en el proyecto arqueológico. Sobre el final de *L'Archéologie du savoir*, Foucault se pregunta si hay exclusividad de la epistemología en el método arqueológico para luego responder que existen otros usos posibles y venideros de la arqueología. En esas páginas adelanta un trabajo que no llegaría a ser realizado bajo esos rótulos: una arqueología de la sexualidad, una arqueología del saber político y una arqueología de la pintura. Si bien Foucault se ocupó, bajo otro tipo de abordaje<sup>1</sup>, de la sexualidad y de la política, la cuestión pictórica no fue planteada con la misma profundidad. Aun así, lo que Foucault buscó dejar en claro era que el saber pictórico podía ser tomado como objeto de análisis en la medida en que la positividad de dicho saber está atravesada por prácticas discursivas que conceptualizaron en distintas épocas el espacio, la profundidad, el color, la luz, las proporciones, los volúmenes, los contornos, etc. (Foucault, 1996a: 253). Creo que es lícito interrogar si el saber cinematográfico

---

<sup>1</sup> En las publicaciones que le siguen a *La arqueología del saber* Foucault propone llamar a su metodología como *genealogía* (influenciado por la perspectiva histórica nietzscheana), manteniendo paralelismos con la arqueología pero incorporando el análisis de elementos no discursivos.

comprende parte de esta misma historia o si se bifurca en algún momento de la misma adquiriendo su especificidad como lenguaje o saber.

## § 2. Los *Cahiers* y la moda retro

*En el plano estético, era evidente que en aquel tiempo algo estaba ocurriendo. Y todo ello estaba relacionado con los movimientos políticos de los años 60 y 70, habiendo revueltas en todo el mundo. Todo ese levantamiento, que ponía al orden del día la idea de la revolución, estaba para nosotros relacionado con la cuestión «qué podría ser un cine libre», independiente de lo que Godard llamaba la pareja Hollywood/Mosfilm.*

Jean Narboni (en Ganzo, 2012: 39-40)

A comienzos de la década del 60, la emblemática revista *Cahiers du cinéma* es atravesada por una fuerte tensión entre dos tendencias de las que sus redactores y editores participaban: la vanguardia estética y la radicalización política. A principios de la década, en un ambiente cultural y social acalorado, el debate entre la primacía del abordaje estético y el ideológico a la hora de analizar los filmes condujo a la revista a abandonar casi por completo la crítica cinematográfica para convertirse en un espacio consagrado al activismo político. Ya en la década del 50, Truffaut había atacado el *Cinema de la Qualité*<sup>2</sup> como una forma reaccionaria de hacer películas. Jean Narboni cuestionó con mucha vehemencia militante al cine convencional de los años 70 al mismo tiempo que defendió un modo alternativo de concebir la práctica cinematográfica. Entre 1970 y 1973, la mayoría de las discusiones en la revista van a girar en torno al debate sobre el rol de los intelectuales y de los artistas: ¿conservan su perspectiva pequeño burguesa e imponen un modo de acción o aceptan abandonar su individualismo y sólo intervienen para reencauzar el ideario difuso de las masas de un modo que ellas puedan hacer un uso político de las imágenes cinematográficas?

<sup>2</sup> «*Le Cinéma de la Qualité*» (el Cine de Calidad) fue la denominación insultante, con C y Q mayúsculas, que el joven François Truffaut lanzó, un día de enero de 1954, a la cara de una generación de cineastas que estimaba anacrónicos o anticuados. El término, sin la carga peyorativa inicial, se utiliza en la actualidad para nombrar al cine nacido en los primeros años 40, en tiempos de la ocupación alemana, que sobrevivió en los 50, con tintes académicos o literarios para algunos, clásicos para otros, basados en un sustrato novelesco.

Luego del fracaso político en agosto de 1973 en el encuentro de Avignon<sup>3</sup>, la revista entra en crisis y sus miembros deciden reestructurarla; Jean Narboni y Comolli abandonan la dirección, dejando su lugar a Serge Daney y Serge Toubiana.

Daney refunda la revista. En el nuevo esquema, uno de los debates más importantes apuntará a la denominada *moda retro*, inaugurada por algunas películas del *après-gaullisme*<sup>4</sup> (post-gaullismo), como *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974) o *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974). Dichos filmes, según las críticas efectuadas por la revista, mientras pretenden revisar el pasado de una manera provocadora, en realidad, lo fijan en una dimensión cínica que tiende a deshistorizarlo (Oubiña, 2020: 65).

Cabe aclarar que esta discusión tenía ya su historia previa: apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, George Stevens atraviesa una Europa destruida partiendo de Saint-Lô junto a un grupo de soldados cineastas, llegando casualmente a la apertura del campo de concentración de Auschwitz. Filma en colores la apertura del campo, el apilamiento de cadáveres, montañas de anteojos, de cabello y dientes de víctimas con un tono que sólo podría ser exento de responsabilidad por parte de los soldados debido al desconocimiento de la situación en los campos de concentración. En 1960, el italiano Gillo Pontecorvo rueda *Kapo*, película que mereció una crítica de Jacques Rivette en los *Cahiers du cinéma* titulada «De la abyección». En ese texto, Rivette describe un plano del filme en el que un prisionero se suicida arrojándose contra el alambre de púa electrificado. Para Rivette, la acción de hacer un *travelling* de avance para reencuadrar el cadáver en un plano contrapicado<sup>5</sup> es merecedora del más absoluto desprecio (Pál Pelbart, 2016: 273).

Serge Daney leyó ese texto y entendió que Rivette tenía razón: quien no sintiese abyección por el «*travelling* de *Kapo*» no tenía nada que compartir con su mirada sobre el cine. Tal política de la imagen se convirtió en su axioma como crítico cinematográfico (Daney, 1998: 34-35).

En el marco de esta polémica con las películas sobre el Holocausto aparecidas en esos años, Michel Foucault es convocado a su primera entrevista para la edición de

---

<sup>3</sup> Encuentro donde se selló la alianza de los sectores más radicalizados dentro del espectro político de izquierda bajo la candidatura de François Mitterrand.

<sup>4</sup> El *gaullisme*, es una tendencia política francesa basada en las ideas políticas de Charles de Gaulle. Dentro del gaullismo existieron al menos dos tendencias definidas: una vinculada al mantenimiento del tradicionalismo cultural y social y otra que se mostró abierta a la modernización técnica y económica.

<sup>5</sup> Es decir, visto desde abajo.

julio y agosto de 1974, ocupando así un rol crucial en la reconfiguración intelectual de la revista. Pero antes de adentrarnos en el análisis de las entrevistas, sería preciso introducir algunas nociones fundamentales para entender la relación entre la obra de Foucault y la historia.

### § 3. La perspectiva histórica de Foucault

*Foucault entiende la historia en los términos de la wirkliche Historie nietzscheana. Una historia móvil, centrífuga, disipada, hecha de cotidianidad que se quiere iluminar poniendo de relieve las fuerzas que la atraviesan: poderes que deciden batallas y que imponen convenciones; insubordinaciones y desobediencias que reemergen como aquello que debe ser puesto bajo control o embridado; tecnologías de gobierno capaces de estabilizar relaciones ordenadas; códigos de normalización de comportamientos individuales y colectivos; dispositivos y estrategias de «veridicción» que determinan efectos de verdad.*

Sandro Chignola, *Foucault más allá de Foucault* (2018: 23)

Desde sus primeros trabajos, Foucault propone una revisión drástica de la espacialización de la historia. Buena parte de sus investigaciones se centra en desactivar la noción evolucionista de la historia, consistente en trazos gruesos que racionalizan los distintos períodos epocales. A esta forma de totalización Foucault la llama *historia de las ideas*. Una de las referencias posibles apunta a la escuela historiográfica inglesa que surge en 1923 a partir del History of Ideas Club<sup>6</sup>, cuyo principal exponente es Arthur Lovejoy (Palti, 2004: 65). El método característico de esta escuela consiste en el análisis de los sistemas de pensamiento en pos de descubrir sus *ideas-unidades*, los supuestos elementos primarios que componen todo pensamiento, para rastrear luego su evolución a lo largo de la historia, es decir, en los diferentes contextos. Estos elementos constitutivos de los sistemas filosóficos permiten trazar agrupamientos y relaciones entre los hombres y las ideas, los autores y las obras. Esta perspectiva partía de rastrear los *filosofemas* o núcleos de ideas a través de criterios de

<sup>6</sup> El History of Ideas Club fue fundado en 1923 por un pequeño círculo de profesores de la Universidad de Hopkins donde se encontraban, además de Arthur Lovejoy, George Boas y H. C. Lancaster. El club funcionó hasta 1977 siendo de influencia capital para los estudios de historia intelectual.

selección que podían ser el de generalidad, continuidad, especificidad, etc. En esta perspectiva, las ideas eran un marco de referencia donde los hechos y las concepciones formaban una unidad indisoluble. Como señala el historiador argentino Mariano Di Pasquale:

[La historia de las ideas] consideraba que las ideas poseían una dimensión dinámica, trazaban un recorrido, un tránsito. Revestían un espesor social, un «espacio» en donde se trasladan de una cultura a otra, de una época a otra, dando así una multiplicidad de sentidos y «relieves» superpuestos de significados. [Di Pasquale, 2011: 84]

Foucault comienza su libro sobre la arqueología tratando de explicitar las coordenadas de su pensamiento respecto de sus trabajos anteriores, y en función de especificar su mirada acerca de la práctica historiográfica, realiza una problematización sobre cierta afición que los historiadores mantuvieron a la hora de analizar los largos períodos:

*Voilà des dizaines d'années maintenant que l'attention des historiens s'est portée, de préférence, sur les longues périodes comme si, au-dessous des péripéties politiques et de leurs épisodes, ils entreprenaient de mettre au jour les équilibres stables et difficiles à rompre, les processus irréversibles, les régulations constantes, les phénomènes tendanciels qui culminent et s'inversent après des continuités séculaires, les mouvements d'accumulation et les saturations lentes, les grands socles immobiles et muets que l'enchevêtrement des récits traditionnels avait recouverts de toute une épaisseur d'événements.* [Foucault, 1996a: 10]<sup>7</sup>

La crítica al estudio de la historia de las ideas radica en su dependencia de las continuidades y las estabildades más allá del cambio y la conflictividad. Esta perspectiva reconoce puntos de disrupción entre modos de conocimiento generales, pero la suposición de que esos modos existen como absolutos no deja ver al discurso en toda su complejidad. La imagen que encontramos en el fragmento citado es la de una multiplicidad de acontecimientos tapados por «zócalos inmóviles», dejando

---

<sup>7</sup> «Desde hace décadas, la atención de los historiadores se ha fijado preferentemente en los largos períodos, como si, por debajo de las peripecias políticas y de sus episodios, se propusieran sacar a la luz los equilibrios estables y difíciles de alterar, los procesos irreversibles, las regulaciones constantes, los fenómenos tendenciales que culminan y se invierten tras de las continuidades seculares, los movimientos de acumulación y las saturaciones lentas, los grandes zócalos inmóviles y mudos que el entrecruzamiento de los relatos tradicionales había cubierto de una espesa capa de acontecimientos.», Foucault (2002: 3), trad. de Aurelio Garzón del Camino.



entrever que hay algo que subyace por debajo del pensamiento de lo Mismo<sup>8</sup>. Para encarar la tarea de destrabar esos zócalos y dejar ver lo discontinuo, Foucault rescata a dos de sus maestros, Gaston Bachelard<sup>9</sup> y Georges Canguilhem<sup>10</sup>, como pioneros a la hora de pensar las interrupciones en la supuesta continuidad que el discurso historiográfico tradicional atribuye a la historia. Bachelard aporta la noción de *umbral epistemológico*, mientras que Canguilhem trabaja sobre las nociones de *desplazamientos y transformaciones* de los conceptos. Mientras que la historia de las ideas transforma los documentos en monumentos y borra, en provecho de estructuras firmes, la irrupción de los acontecimientos<sup>11</sup>, los aportes de Bachelard y Canguilhem colaboran con la posibilidad de una historia del pensamiento dispuesta a multiplicar las rupturas, a ponderar la discontinuidad como instrumento y objeto de la disciplina histórica; una historia general que, como anhela Foucault, sea capaz de figurar «un cuadro» o «series de series» por sobre una historia global que busca apiñar los fenómenos en torno a un centro único.

Esta mutación epistemológica de la disciplina será retomada sobre la tercera parte de *L'archéologie du savoir* para demarcar efectivamente el análisis arqueológico de la historia de las ideas. Los grandes temas de esta concepción monumental de la historia son: la génesis, la continuidad y la totalización (Foucault, 1996a: 181). La arqueología es un abandono de estos problemas en pos de obtener otra mirada de la historia: no es la búsqueda de un discurso «más profundo», escondido dentro de los discursos,

---

<sup>8</sup> Dentro de la filosofía francesa, la mismidad y la otredad son conceptos que aparecen en diferentes formulaciones teóricas con diversas implicancias. Una de las principales tensiones desarrolladas en el panorama intelectual del siglo XX francés es la de humanismo y perspectivismo. Para la posición perspectivista (en la cual Foucault podría inscribirse) se trataría de acentuar la diferencia, lo otro, en función de mellar la soberanía de la Identidad (Descombes, 1988: 244-245).

<sup>9</sup> Gaston Bachelard fue un filósofo, epistemólogo, poeta, físico, profesor y crítico literario francés. Autor interesado por la historia de la ciencia moderna o contemporánea, y al mismo tiempo por la imaginación literaria, a la que dedicó una atención paralela.

<sup>10</sup> Georges Canguilhem fue un filósofo y médico francés, miembro del Collège de France, especializado en epistemología e historia de la ciencia. Se lo considera el filósofo de la normatividad y un antecesor en este punto de las investigaciones foucaultianas sobre los procesos de normalización.

<sup>11</sup> Este concepto puede ser entendido como la piedra angular de la perspectiva histórica, primero porque la arqueología foucaultiana busca reconstruir la red discursiva de todo acontecimiento histórico, segundo porque Foucault opta por ubicar el acontecimiento en el centro de sus estudios históricos. La perspectiva foucaultiana escapa de una historia cronológica, se afirma como una «acontecimentalización» (*événementialisation*) que busca mostrar la singularidad de cada momento histórico (Revel, 2008, 10).

tampoco una mera subordinación de los discursos al contexto y mucho menos la reducción del discurso bajo las soberanías de la obra y del autor; más bien, es el estudio de la condición de posibilidad y la modalidad en los enunciados tomando el discurso en su singularidad (Veyne, 2014: 25).

#### § 4. Foucault, el *anti-retro*

*A mi entender, y de un modo distinto al que planteó Adorno, no obstante con la mayor razón, yo diría que no puede haber relato-ficción sobre Auschwitz.*

Maurice Blanchot (cit. en Pál Pelbart, 2016: 269)

La primera entrevista que la revista *Cahiers du cinéma* le solicita al filósofo será publicada en el verano de 1974. En ella, Pascal Bonitzer, Serge Daney y Serge Toubiana interrogarán a Foucault sobre la *moda retro* comenzando por plantear el objetivo declarado de reescribir la historia por parte de un grupo de películas entre las cuales se mencionan: *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), *Il Portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), *Les Chinois à Paris* (Jean Yanne, 1974), *Le Trio infernal* (Francis Girod, 1974), entre otras.

Al ser cuestionado por esta tendencia, Foucault lleva la discusión hacia la memoria popular, concepto que aparecerá a lo largo de la serie de conversaciones y entrevistas posteriores. Para el filósofo hay una región de dicha memoria que se remonta a las tradiciones obreras y sindicales del siglo XIX, estas tradiciones se encuentran debilitadas en sus términos debido a que en el siglo XX tuvieron mayor referencia los liderazgos individuales como los de Churchill o De Gaulle, y las epopeyas de los soldados que pelearon en las guerras mundiales. La moda retro revela, en palabras de Foucault, la incapacidad para contar historias vinculadas a las luchas populares, cayendo entonces en los procesos tradicionales de glorificación individual (Foucault, 1994a: 649).

La crítica a la mirada histórica propuesta por la moda retro señala una suerte de ambigüedad: una operación sugiere que las películas toman un héroe individual, como fueron los casos de Churchill y De Gaulle en la política; la otra sugiere que no hubo héroes porque no hubo luchas, es decir, no hubo luchas populares con el fascismo o el

nazismo. Cabe señalar que Foucault no considera que sea históricamente viable hacer un filme positivo sobre las luchas de la resistencia porque no sería creíble para el público si entiende una operación política en este gesto:

[...] *la mémoire est quand même un gros facteur de lutte (c'est bien, en effet, dans une espèce de dynamique consciente de l'histoire que les luttes se développent), si on tient la mémoire des gens, on tient leur dynamisme. Et on tient aussi leur expérience, leur savoir sur les luttes antérieures.*

[...]

*Il faut prendre possession de cette mémoire, la régenter, la régir, lui dire ce dont elle doit se souvenir. Et, quand on voit ces films, on apprend ce dont on doit se souvenir: «Ne croyez pas tout ce qu'on vous a raconté autrefois. Il n'y a pas de héros. Et s'il n'y a pas de héros, c'est qu'il n'y a pas de lutte.» [Foucault, 1994a: 648]<sup>12</sup>*

Los entrevistadores, atentos a la respuesta, señalan que si bien algunas de estas películas no tienen un discurso histórico sobre las luchas, sí lo tienen en torno al sexo, haciendo un principal hincapié en los filmes *Lacombe Lucien* e *Il Portiere di notte*. Foucault dispensa a *Lacombe Lucien* de esta posición en la medida en que el aspecto erótico tiene la función de reconciliar al antihéroe de la película con la posibilidad de una vida por fuera del poder fascista, planteando así una sencilla confrontación entre el poder y el amor. En cambio, en el filme de Liliana Cavani la cuestión erótica toma otro relieve:

*Le pouvoir a une charge érotique. Ici se pose un problème historique: comment se fait-il que le nazisme, qui était représenté par des gars lamentables, minables, puritains, des espèces de vieilles filles victoriennes ou au mieux vicelardes, comment se fait-il qu'il ait pu devenir, maintenant et partout, en France, en Allemagne, aux États-Unis, dans toute la littérature pornographique du monde entier, la référence absolue de l'érotisme? Tout l'imaginaire érotique de pacotille est placé maintenant sous le signe du nazisme. Ce qui pose, au fond, un problème grave: comment aimer le pouvoir? [Foucault, 1994a: 652-653]<sup>13</sup>*

<sup>12</sup> «[...] la memoria es un gran factor de lucha (en efecto, es en verdad una especie de dinámica consciente de la historia como se desarrollan las luchas), si se tiene la memoria de la gente, se tiene su dinamismo. Y también se tiene su experiencia, su saber sobre las luchas anteriores. [...] Hay que tomar posesión de esta memoria, dirigirla, gobernarla, decirle aquello de lo que se debe acordar. Y cuando uno ve esos filmes, aprende aquello de lo que debe acordarse: «no crean todo cuanto les han contado antaño. No hay héroes. Y si no hay héroes, es porque no hay lucha».

<sup>13</sup> «El poder tiene una carga erótica. Aquí se plantea un problema histórico: ¿Cómo es posible que el nazismo (que era representado por tipos lamentables, miserables, puritanos, especies de solteronas victorianas o, en el mejor de los casos, ladinas) haya podido convertirse, ahora y en todas partes, en

Foucault se muestra en contra de esta relación entre la estética del totalitarismo militar y el erotismo de *sex shop*. Sus intuiciones no están lejos de advertir aquel movimiento fílmico conocido como *naziexplotation*, también conocido en Italia como *sadiconazista*. Aunque él no hace referencia a este movimiento, su comentario es significativo porque muchas de las críticas a estas películas sobre la Segunda Guerra Mundial podrían ser traspoladas a dicho género. Si bien las películas *naziexplotation* no enaltecen la figura de Adolf Hitler, sí proponen situaciones sexuales en clave de pornografía *soft* donde los y las oficiales nazis torturan sexualmente a sus prisioneros<sup>14</sup>.

## § 5. El deshacer de los cuerpos

*¿Cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo.*

Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas* (2002: 165).

138

eikasía  
REVISTADEFILOSOFIA.COM  
N.º 118  
Nov.-dic.  
2023

En una entrevista con Hélène Cixous para la revista *Cahiers Renaud-Barrault* publicada en octubre de 1975, tanto la entrevistadora como el entrevistado hablan sobre el cine de Marguerite Duras. En esta entrevista ya encontramos con mayor preponderancia el segundo eje articulador de la relación del pensamiento de Michel Foucault y el cine: la problemática del cuerpo. Consultado acerca de la última película de Duras, Foucault esboza su primera idea en torno a la capacidad del cine para mostrar lo anómalo de los cuerpos:

*Il a en lui une espèce d'épaisseur de brouillard. On ne sait pas quelle forme il a. On ne sait pas quel visage il a. Est-ce que Lonsdale a un nez, est-ce que Lonsdale a un menton? Est-ce qu'il a un sourire? Tout ça, je n'en*

Francia, en Alemania, en los Estados Unidos, en toda la literatura pornográfica del mundo entero, en la referencia absoluta del erotismo? Todo el imaginario erótico de pacotilla está colocado ahora bajo el signo del nazismo. Lo que en el fondo plantea un problema grave: ¿cómo amar el poder?».

<sup>14</sup> Entre las películas más conocidas se encuentran *Isla, la loba de las SS* (Don Edmonds, 1974), *Love Camp 7* (Lee Frost, 1969): algunos críticos también incluyen en este género tanto a la mencionada película de Cavani como también a otra película mencionada posteriormente por Foucault: *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* (Pasolini, 1975).

*sais rigoureusement rien. Il est épais et massif comme un brouillard sans forme, et puis de là surgissent ces sortes de vrombissements qui viennent on ne sait d'où, et qui sont sa voix, ou encore ses gestes qui ne sont accrochés nulle part, qui traversent l'écran et qui viennent jusqu'à vous.* [Foucault, 1994a: 766]<sup>15</sup>

A mediados de la década del 80, su amigo Gilles Deleuze dará un curso sobre el pensamiento de Foucault a modo de homenaje *post-mortem*. En esas clases, Deleuze esboza una interesante relación entre Foucault y el cine como una clave para entender su pensamiento: esta se da en la separación entre el ver y el hablar que podría ser la base para entender la diferencia entre las visibilidades y los enunciados en su obra. El cine de Duras, puntualmente *India Song* (1975), aparece como ejemplificación de este recurso:

Quienes estuvieron acá el año anterior quizá recuerden que encontramos el mismo régimen de disyunción entre ver y hablar a otro nivel, el del cine. Y cuando trabajamos sobre la palabra en el cine nos pareció que algunos autores del cine moderno hacían de la palabra y de lo sonoro un uso muy particular, en el sentido de que era un uso disyuntivo con la imagen visual, que entre la palabra y la imagen visual había relaciones de disyunción. Nos pareció que eso se verificaba, que era presentado ante todo por tres grandes autores actuales: los Straub, Marguerite Duras, Syberberg. ¿Qué es esta disyunción ver-hablar? Como dice Marguerite Duras, es como si hubiera dos filmes, el film de las voces y el film visual. Dos filmes, es decir, sin isomorfismo. Y las voces evocan un acontecimiento que no veremos, mientras que la imagen visual presenta lugares sin acontecimientos, lugares vacíos o mudos. Los que los han visto, piensen por ejemplo en *India Song*, donde la imagen visual es enviada de un lado y el film de voz del otro. [Deleuze, 2013: 30-31]

Este recurso descrito por Deleuze provoca una perturbación en la percepción del espectador y es una de las formas en las que el cine logra generar su efecto de extrañeza que describe Foucault sobre el cuerpo que se vuelve niebla al hablar del filme de Duras.

En una entrevista realizada para la revista *Cinématographe* publicada a principios de 1976, Foucault es interrogado acerca de *Saló*, la última película de Pasolini, a lo que el

<sup>15</sup> «Tiene en él una especie de espesor de niebla. No se sabe qué forma tiene. No se sabe qué cara tiene. ¿Lonsdale tiene una nariz, Lonsdale tiene un mentón? ¿Tiene una sonrisa? De todo eso no sé rigurosamente nada. Es grueso y macizo como una niebla sin forma, y además de ahí surge esa suerte de zumbidos que vienen no se sabe de dónde, y que son su voz, o incluso sus gestos, que no tienen ningún asidero visible, que atraviesan la pantalla y que llegan hasta uno.»

filósofo de Poitiers comenta sentirse impactado por la ausencia de sadismo y, sobre todo, la ausencia de Sade en los filmes así denominados.

*Il peut y avoir du Sade sans sadisme et du sadisme sans Sade. Mais laissons de côté le problème du sadisme qui est plus délicat, et restons-en à Sade. Je crois qu'il n'y a rien de plus allergique au cinéma que l'œuvre de Sade. Parmi les nombreuses raisons, d'abord celle-ci: la méticulosité, le rituel, la forme de cérémonie rigoureuse que prennent toutes les scènes de Sade excluent tout ce qui pourrait être jeu supplémentaire de la caméra. La moindre addition, la moindre suppression, le plus petit ornement sont insupportables. Pas de fantasme ouvert, mais une réglementation soigneusement programmée. Dès que quelque chose manque ou vient en surimpression, tout est loupé. Pas de place pour une image. Les blancs ne doivent être remplis que par les désirs et les corps. [Foucault, 1994a: 818]<sup>16</sup>*

Para empezar, señala que el tratamiento del cuerpo en la literatura de Sade es, sin explayarse demasiado en este punto, incompatible con el cine. Sin embargo, podemos extraer que para el filósofo el tratamiento de los cuerpos en *Saló* se asemeja más a las técnicas de poder disciplinarias llevadas al extremo que con el encarnizamiento sistemático y erótico que los personajes de Sade producen en el cuerpo de sus víctimas. Dice Foucault (1994a): «*Vouloir retranscrire Sade, cet anatomiste méticuleux, en images précises, ça ne marche pas. Ou Sade disparaît, ou on fait un cinéma de papa*»(820)<sup>17</sup>.

A partir de esta crítica, el pensador de Poitiers desarrolla una interesante teoría en torno a la potencia del cine como arte: el deshacer de los cuerpos en la imagen. Para ilustrar esta noción procede a contraponer al filme de Pasolini un filme de Werner Schroeter, un director del nuevo cine alemán<sup>18</sup>, de 1972, llamado *La muerte de María Malibrán*.

<sup>16</sup> «Puede haber Sade sin sadismo y sadismo sin Sade. Pero dejemos de lado el problema del sadismo, que es más delicado, y quedémonos en Sade. Creo que no hay nada más alérgico al cine que la obra de Sade. Entre las numerosas razones primero ésta: la meticulosidad, el ritual, la forma de ceremonia rigurosa que adoptan todas las escenas de Sade excluyen todo lo que podría ser un juego suplementario de la cámara. La menor adición, la menor supresión, el más pequeño adorno son insoportables. No hay una fantasía abierta, sino una reglamentación cuidadosamente programada. No bien algo falla o se formula como sobreimpresión, todo se estropea. No hay lugar para la imagen. Los blancos no deben ser llenados sino por los deseos y los cuerpos.»

<sup>17</sup> «Querer retranscribir a Sade, ese anatomista meticuloso, en imágenes precisas no funciona. O Sade desaparece o se hace un cine perimido»

<sup>18</sup> El Neuer Deutscher Film sirve para nombrar al período comprendido entre las décadas de 1960 y 1980. En la industria alemana creará su propio *star-system*, desde lo técnico se caracteriza por usar extensos *travellings* y planos de larga duración que favorecerán la improvisación de los actores, simplificando el montaje posterior.

*Regardez les baisers, les visages, les lèvres, les joues, les paupières, les dents [...]. Appeler cela sadisme me paraît tout à fait faux, sinon par le détour d'une vague psychanalyse où il serait question de l'objet partiel, du corps morcelé, du vagin denté. Il faut revenir à un freudisme d'assez basse qualité pour rabattre sur le sadisme cette manière de faire chanter les corps et leurs prodiges. [...]. Il s'agit d'une démultiplication, d'un bourgeonnement du corps, une exaltation en quelque sorte autonome de ses moindres parties, des moindres possibilités d'un fragment du corps. Il y a là anarchisation du corps où les hiérarchies, les localisations et les dénominations, l'organicité, si vous voulez, sont en train de se défaire. [Foucault, 1994a: 818-819]<sup>19</sup>*

La influencia de *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* se hace notar en la medida en que se puede establecer una cercanía con la concepción de cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari para pensar la des-jerarquización del cuerpo<sup>20</sup>. La idea foucaultiana del cine no hace pie estrictamente en la técnica o en la estética, su concepción nos habla del cine como un dispositivo visual y sonoro que permite mostrar lo anómalo de los cuerpos. Mientras que en Sade el cuerpo es jerarquizado, organizado anatómicamente, el cine de Schroeter, Duras e incluso el cine clásico al nivel de las comedias de Billy Wilder nos muestran cómo un cuerpo se des-organiza bruscamente en la imagen y puede convertirse en un paisaje, una caravana, una tempestad, una montaña de arena, etc.

En dicha entrevista, Foucault vuelve a marcar su posición *anti-retro*, de una forma similar a la crítica formulada en la entrevista para los *Cahiers*, pero ahora apuntando directamente contra el anudamiento entre nazismo y erotismo:

*C'est une erreur historique totale. Le nazisme n'a pas été inventé par les grands fous érotiques du XXe siècle, mais par les petits-bourgeois les plus sinistres, ennuyeux, dégoûtants qu'on puisse imaginer. Himmler était vaguement agronome, et il avait épousé une infirmière. Il faut comprendre que les camps de concentration*

<sup>19</sup> Miren los besos, las caras, los labios, las mejillas, los párpados, los dientes [...]. Llamar a eso sadismo me parece totalmente falso, salvo el desvío de un vago psicoanálisis donde se trataría del objeto parcial [...]. Se trata de una multiplicación, un brote del cuerpo, una exaltación de alguna manera autónoma de sus menores partes, de las menores posibilidades de un fragmento del cuerpo. Hay aquí un cuerpo anarquizado donde las jerarquías, las localizaciones y las denominaciones, la organicidad, si usted quiere, están en vías de deshacerse.

<sup>20</sup> Deleuze y Guattari plantean al cuerpo sin órganos como la vida no orgánica, es decir, la vida no organizada que se escapa de los estratos, de los agenciamientos, que se opone a la organización del cuerpo llamada *organismo*. Si bien el uso de este concepto es difuso, en ocasiones es utilizado en contraposición del régimen de producción y consumo: «El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible» (Deleuze y Guattari, 1972: 14).

*sont nés de l'imagination conjointe d'une infirmière d'hôpital et d'un éleveur de poulets. Hôpital plus basse-cour: voilà le fantasme qu'il y avait derrière les camps de concentration.* [Foucault, 1994a: 820]<sup>21</sup>

El sueño de limpieza racial difícilmente puede ser compatible con el erotismo transgresor que le adjudican a los filmes como el de Pasolini o Cavani. Sin embargo, atendiendo a los mismos comentarios de Foucault pero saliéndonos de una interpretación literal, la disposición corporal en el filme de Pasolini podría ser pensada en relación a los análisis de las técnicas de poder propias de las sociedades disciplinarias realizados por el teórico francés en *Surveiller et punir: naissance de la prison*, que serviría como contraparte para pensar un cine que muestre la jerarquización y organización *molar* de los cuerpos.

En cuanto a la relación entre política y cuerpo establecida por Foucault, en un artículo de la década del 80, Nancy Fraser señala que el proyecto de Foucault no propone una alternativa normativa a la economía de relaciones de poder que analiza en sus libros. Sin embargo, Fraser señala que existe una apuesta por lo nuevo en varios momentos de lo escrito y dicho por Foucault: apuestas por nuevas economías del saber, de los cuerpos y placeres, de las relaciones de poder sumado al espacio abierto en los últimos años de reflexión foucaultiana, esto es, la perspectiva ética (Colias y Toninello, 2020: 162). En otras palabras, los comentarios que Foucault establece sobre los cuerpos a partir del análisis cinematográfico pueden ser pensados como aquellos intersticios donde Foucault suspende el vocabulario teórico que analiza las relaciones de poder para adoptar un lenguaje corporal [*body-language*] (Fraser, 1983: 66).

## § 6. El caso Pierre Rivière

*Vidas breves, encontradas al azar en libros y documentos. Ejemplo que, en contraposición a los que los eruditos recogían en el decurso de sus lecturas, son espejos que inclinan menos a servir de lecciones de meditación que a producir efectos breves cuya*

<sup>21</sup> «Es un error histórico total. El nazismo no fue inventado por los grandes locos eróticos del siglo XX, sino por los pequeñoburgueses más siniestros, aburridos, repugnantes que se pueda imaginar. Himmler era vagamente agrónomo y se había casado con una enfermera. Hay que comprender que los campos de concentración nacieron de la imaginación conjunta de una enfermera de hospital y de un criador de pollos. Hospital más corral: esa es la fantasía que había detrás de los campos de concentración.»



*fuerza se acaba casi al instante [...]. Vidas singulares convertidas, por oscuros azares, en extraños poemas; tal es lo que he pretendido reunir en este herbolario.*

Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*  
(1996b: 121).

Después del mayo del 68, la sociedad francesa queda en un estado de efervescencia y Foucault no es ajeno a este fenómeno: aunque ya había referencias a la coyuntura política en su obra, después de ese año sus reflexiones en esa dirección se agudizan y pasan a tomar un mayor protagonismo. Durante la década del 70, sus investigaciones van a estar centradas en la genealogía oscura de las instituciones modernas, el poder disciplinario pasa a ser uno de los conceptos centrales de su obra, y temas que ya había investigado en sus primeros libros vuelven a aparecer bajo su nueva lente analítica. En una entrevista en la que le preguntan sobre si la actividad intelectual no se complace con quedarse en una posición negativa o pesimista, Foucault responde firmemente:

*La seule chose qui soit vraiment triste, c'est de ne pas se battre... Au fond, je n'aime pas écrire; c'est une activité très difficile à surmonter. Écrire ne m'intéresse que dans la mesure où cela s'incorpore à la réalité d'un combat, à titre d'instrument, de tactique, d'éclairage. Je voudrais que mes livres soient des sortes de bistouris, de cocktails Molotov ou de galeries de mine, et qu'ils se carbonisent après usage à la manière des feux d'artifice.*  
[Foucault, 1994a: 725]<sup>22</sup>

143

eikasía  
N.º 118  
Nov.-dic.  
2023

Buceando en los archivos para escribir sus libros y dictar sus clases, en 1973 Foucault redescubre un caso inquietante ocurrido en la campaña francesa en el siglo XIX: el 3 de junio de 1835, Pierre Rivière, un joven de veinte años, mata a su madre, a su hermana y a su hermano con una hoz en un pequeño pueblo. Huye, se refugia en el bosque y después se va a la ciudad donde nadie lo conoce. Finalmente es detenido. En su celda comienza a escribir su autobiografía en la que expone las razones de sus crímenes guiados por Dios. El resultado del juicio es la condena a muerte, pero posteriormente es indultado por el rey. Se suicida en su celda en 1840.

<sup>22</sup> «La única cosa realmente triste es no luchar... En el fondo, no me gusta escribir; es una actividad muy difícil de afrontar. Escribir solo me interesa en la medida en que se incorpora a la realidad de un combate a modo de instrumento, de táctica, de medio para iluminar. Quisiera que mis libros fueran una especie de bisturís, de cócteles molotov o de galerías subterráneas, y que se carbonizaran después de su uso a la manera de los fuegos artificiales.»

En 1976 se estrena una película dirigida por René Allio y con guion de Pascal Bonitzer, Jean Jourdheuil y Serge Toubiana donde adaptan el dossier del caso introducido y compilado por Foucault. La realización de este ambicioso proyecto es objeto de un documental dirigido por Nicolas Philibert, entonces primer asistente de dirección de René Allio, *Retour en Normandie*, estrenado en el 2007, donde muestra cómo los intérpretes de la película, campesinos de Normandía, se apropian de ella y, en particular, de la trágica historia de Rivière y su familia.

En la presentación del libro, Foucault brinda una explicación sobre por qué decide publicarlo:

Fue el hecho de que se trataba de un dossier, es decir de un asunto, de un acontecimiento alrededor y a propósito del cual se cruzaron discursos de origen, de forma, de organización y de función diferentes: el del juez de paz, el del procurador, el del presidente de los tribunales, el del ministro de justicia, el del médico rural y el del esquirol, el de los aldeanos con su alcalde y su cura, y al fin el del criminal. Todos hablan, o parecen hablar, de lo mismo: todos se refieren, sin lugar a dudas, al acontecimiento del 3 de junio. Pero todos ellos, y dentro de su heterogeneidad, no forman ni una obra ni un texto, sino una singular querrela, un enfrentamiento, una relación de poder, una batalla de discursos y a través de los discursos. Y decir una batalla no es suficiente; muchos combates tuvieron lugar al mismo tiempo y se entrecruzaron: los médicos hacían su guerra, entre ellos, contra los magistrados, contra el propio Rivière (que les engañaba afirmándoles que se había hecho pasar por loco); los magistrados efectuaban su combate a partir de las experiencias médicas, sobre el uso, bastante reciente, de las circunstancias atenuantes, sobre aquella serie de parricidios que había sido equiparada a la de los regicidios (Fieschi y Luis-Felipe no quedan lejos) [...]. [Foucault, 1976: 9]

El caso Rivière sirve a Foucault para dar cuenta de una serie de relaciones: entre la formación y el juego de un saber (medicina, psiquiatría y psicopatología) en su relación con las instituciones y los papeles que de antemano deberán desempeñar (como la institución judicial con el experto, el acusado, el loco-criminal, etc.). De otro modo, permite un análisis del discurso donde podemos ver las relaciones de poder y de lucha en el marco de un campo estratégico. Por último, con la memoria de Rivière vemos su palabra en función de explicar o expresar su trastorno en contraste con los términos mediante los que se busca conferirle una valoración a sus actos. Para Foucault, este carácter polémico pudo ser captado por el director de la adaptación:

Las memorias mismas de Rivière no tienen sentido sino por la manera en que instala una relación de fuerzas con los otros discursos que se dicen sobre él. Allio comprendió muy bien que es esta conflictividad, en esta batalla donde residía el acontecimiento mismo. [Foucault, 2012: 71]

Rene Allio se había destacado en la dirección por dirigir *Les Camisards* (1972) y *Rude journée pour la reine* (1973), donde proponía un cine militante que buscara devolver la historia al pueblo.

En la entrevista concedida al *Cahiers du cinéma* en noviembre de 1976, Foucault habla de las dificultades de llevar adelante el texto de Rivière. Lo que parece preocupar a Foucault es que la reconstrucción del crimen como tal termine opacando la tragedia y el discurso de Rivière. Encuentra elogiosa la manera en que Allio resuelve la situación, ve con buenos ojos el gesto político de hacerlo en un lugar geográficamente cercano a los hechos, con campesinos que no son actores profesionales:

*Et, en regardant la manière dont Allio fait travailler ses acteurs, vous avez sans doute pu remarquer qu'en un sens il était très proche d'eux, qu'il leur donnait beaucoup d'explications en les étayant énormément, mais que, d'un autre côté, il leur laissait beaucoup de latitude, de manière que ce soit bien leur langage, leur prononciation, leurs gestes.* [Foucault, 1994b: 100]<sup>23</sup>

145

Los campesinos no tuvieron problemas en representar una historia tan monstruosa, es más, utilizaron la historia como la oportunidad de mostrar elementos de su vida cotidiana.

Antes de continuar con el análisis de las implicancias que pueden deslindarse de este proceso de filmación, será importante realizar algunas precisiones en torno a al recorrido intelectual del autor. A la hora de describir la metodología adoptada en sus trabajos de estos años, Foucault ya no hablará de arqueología de los saberes, sino del concepto nietzscheano de *genealogía*, concentrándose en las relaciones de poder que convergen con las formaciones discursivas.

---

<sup>23</sup> «Y al mirar la manera en que Allio hace trabajar a sus actores, sin duda pudo observar usted que en un sentido estaba muy cerca de ellos, que les daba muchas explicaciones y los apuntalaba enormemente, pero que, por otro lado, les deja mucha latitud, de modo que se percibiera realmente su lenguaje, su pronunciación, sus gestos.»

La genealogía permite ampliar el espectro del diagnóstico del presente al incorporar la consideración de las prácticas no discursivas al análisis, poniendo el acento en una multiplicidad variopinta de elementos: discursos, prácticas, voluntades en pugna, acontecimientos azarosos o fortuitos). [Mauer, 2021: 67]

Otro aspecto a destacar de este enfoque refiere a lo que Foucault denomina, a partir de *Vigilar y castigar*, una «microfísica del poder». El término *microfísica* hace referencia a los múltiples e infinitesimales mecanismos y procedimientos de poder que disciplinan y normalizan a los cuerpos y que no se confunden sin embargo con las grandes estructuras de dominación (el Estado, la clase social, etc.). El interés de Foucault consiste en estudiar precisamente estas relaciones microscópicas de poder dispersas por todo el espacio social, situando así su objeto de análisis a medio camino entre los grandes aparatos e instituciones y los cuerpos (Prosperi, 2018: 157). Como explicará en *Surveiller et punir*:

*Il s'agit en quelque sorte d'une microphysique du pouvoir que les appareils et les institutions mettent en jeu, mais dont le champ de validité se place en quelque sorte entre ces grands fonctionnements et les corps eux-mêmes avec leur matérialité et leurs forces.* [Foucault, 1975: 31]<sup>24</sup>

146

## § 7. Intensificar regiones de nuestra memoria

*Devolver su historia al pueblo. Nunca traté de hacer otra cosa en mis filmes. Pero en los momentos de crisis, los debates, las revoluciones, las batallas obscenas de mis personajes, hundidos en el pegamento de lo cotidiano hasta el cuello, también son historia, sus 'momentos históricos propios'.*

René Allio (cit. en Foucault, 2012: 70)

Este tema es retomado en «El retorno de Pierre Rivière», otra entrevista para los *Cahiers* dos meses después de la anterior. Consultado en torno a la relación entre cine e historia, Foucault se expide al respecto:

---

<sup>24</sup> «Se trata en cierto sentido de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas». Foucault (2002: 35), trad. de Aurelio Garzón del Camino.

*Ce qui est fort historiquement, dans l'entreprise d'Allio, c'est qu'il ne s'est pas agi de reconstituer l'affaire Rivière. Il s'est agi, prenant les documents, prenant le mémoire, prenant ce qui a été dit effectivement par quelqu'un qui s'appelait Pierre Rivière, par sa famille, par des voisins, par des juges, de se demander comme on peut, à l'heure actuelle, replacer ces paroles, ces questions, ces gestes dans la bouche, dans le corps, dans le comportement de gens qui ne sont même endroit, qui sont isomorphes à ceux de l'affaire de 1836.*

[...]

*Faire de l'histoire, c'est une activité savante, nécessairement plus ou moins académique ou universitaire. En revanche, faire passer de l'histoire, ou avoir un rapport à l'histoire, ou intensifier des régions de notre mémoire ou de notre oubli, c'est ce que fait Allio, c'est ce que peut faire le cinéma. [Foucault, 1994b: 115]<sup>25</sup>*

Es importante leer este pasaje en consonancia con las críticas que Foucault y sus entrevistadores vertían sobre las películas que se ubicaban en la Segunda Guerra Mundial para contar dramas amorosos. Mientras que la *moda retro* presenta una des-historización del cine, Foucault encuentra la posibilidad de empalmar el archivo histórico con la producción cinematográfica no para hacer una historia en los términos académicos profesionales sino para asumir la intensificación de una región de la memoria. En este punto, la potencia del cine es la posibilidad de afirmar una política de la historia.

Allio utiliza durante la película una serie de desfasajes entre imagen visual e imagen sonora de tal manera que todo el conjunto se presenta como un sistema de desfase: el cuaderno inspira y llena suficientemente la imagen sonora, mientras la imagen visual es fundamentalmente independiente de ella. Allio, consciente del problema de disyunción del ver y el hablar, de lo visible y lo enunciable, los distribuye con distintos medios. Eso corresponde con la intención de Foucault, aunque Allio se mantiene en el límite de las exigencias de la narración, sin separarse tanto de ella como Duras, Syberberg, Straub y Huillet en sus películas a partir de la misma técnica disyuntiva.

---

<sup>25</sup> «Lo que es impactante desde un punto de vista histórico, en la empresa de Allio, es que no se trató de reconstruir el caso Rivière. Se trató, tomando los documentos, tomando las memorias, tomando lo que efectivamente fue dicho por alguien que se llamaba Pierre Rivière, por su familia, por sus vecinos, por jueces, de preguntarse cómo es posible, en el momento actual, reubicar esas palabras, esas cuestiones, esos gestos en la boca, en el cuerpo, en el comportamiento de gente que ni siquiera son actores profesionales, campesinos del mismo lugar, que son isomorfos a los del caso de 1836 [...].»

Hacer historia es una actividad erudita, necesariamente más o menos académica o universitaria. En cambio, transmitir la historia, o tener una relación con la historia, o intensificar regiones de nuestra memoria o de nuestro olvido es lo que hace Allio, es lo que puede hacer el cine.»

*Là, le film d'Allio, par le jeu qu'il établit entre le texte, le mémoire -cette voix off- et ce qu'on voit, restitue fort bien ce double piège. D'une part, c'est une espèce de voix qui enveloppe tout le reste, donc tout le film est intérieur à la voix de Rivière, et Rivière n'est pas seulement présent dans le film, il l'enveloppe comme une espèce de pellicule, il hant les frontières extérieures du film; d'autre part, en faisant intervenir des voix documentaires de journalistes, de juges, de médecins, il restitue le mouvement par lequel Rivière a tout de même été piégé par le discours qu'on tenait sur son propre discours. [Foucault, 1994b: 117]<sup>26</sup>*

La realización de la disyunción se presenta en el límite de sus posibilidades en el primer plano de la película: un espacio vacío (un prado) captado por una panorámica dividida en el centro por un árbol; la banda sonora entra progresivamente: corresponde a los ruidos y voces del tribunal. Esta forma adelanta el lugar de los hechos y el lugar donde los hechos son expuestos generando un espacio intermedio, que es también el lugar del espectador de la película frente a la historia y frente al «enigma Rivière».

Si la posición de Foucault respecto a la disciplina histórica consistía en atender a los acontecimientos por debajo de las grandes continuidades del pensamiento que terminan generando bloques homogéneos, entonces podemos decir que el cine tiene la posibilidad de poner de relieve los acontecimientos que son parte de *nuestra* historia. En términos de Foucault:

*Notre inconscient historique est fait de ces millions, de ces milliards de petits événements qui, petit à petit, comme des gouttes de pluie, ravinent notre corps, notre manière de penser, et puis le hasard fait que l'un de ces micro-événements a laissé des traces, et peut devenir une espèce de monument, un livre, un film. [Foucault, 1994b: 118]<sup>27</sup>*

<sup>26</sup> «Hay, además, un juego establecido entre el texto, las memorias —esa voz en *off*— y lo que se ve, restituye muy bien esa trampa que disocia la imagen y el sonido. Por un lado, es una especie de voz que envuelve todo el resto, en consecuencia, todo el filme es interior a la voz de Rivière, y Rivière no está solamente presente en el filme, lo envuelve como una especie de película, está presente de manera obsesiva en las fronteras exteriores del filme; por la otra, al hacer intervenir voces documentales de periodistas, jueces, de médicos, restituye el movimiento por el cual Rivière de todos modos fue atrapado por el discurso que se refería a su propio discurso.»

<sup>27</sup> «Nuestro inconsciente histórico está hecho de esos millones, de esos miles de millones de pequeños acontecimientos que, poco a poco, como gotas de lluvia, marcan nuestro cuerpo, nuestra manera de pensar, y luego el azar [*le hasard*] hace que uno de esos micro acontecimientos deje huellas y pueda convertirse en una especie de monumento, un libro, un film.»

La multiplicidad de acontecimientos no debe entenderse como una multiplicidad que desemboca en el relativismo generalizado, borrando así la densidad de estos. La multiplicidad señalada por Foucault se corresponde más bien a las exigencias de una práctica historiadora que se preocupa por la problematización de los acontecimientos al punto de modificar nuestra relación con el pasado. En la medida en que una película puede intervenir en un proceso de la agudización de la memoria histórica, la reivindicación de la memoria popular, se vuelven algunas de las tareas más profundas del cine.

Retomando qué puede aportar el encuentro de Foucault con el cine para entender su noción de «política», debemos desarrollar sucintamente su lugar en el pensamiento foucaultiano. Siguiendo el análisis efectuado por Marcelo Raffin sobre las definiciones de la política que pueden rastrearse a lo largo de los trabajos de Foucault, cabe presentar dos nociones generales:

- 1) Por un lado, una noción de la política ligada al paradigma de la gubernamentalidad y la biopolítica, de carácter diagnóstico y analítico, sobre el estado de cosas actual, y
- 2) por otro, una ligada a las categorías de «resistencia» y de «prácticas de libertad», de carácter propositivo y creador, como aquello que puede llegar a ser (Raffin, 2018a: 32).

Podrían buscarse filmes que ilustren la primera noción de política<sup>28</sup>: filmes que hablen de la sociedad disciplinaria, de las cárceles, de los regímenes de gobierno, etc., sin embargo, el encuentro de Foucault con el cine parece estar más cerca de la segunda noción. El deshacer de los cuerpos que Foucault estima en el cine de Schroeter o Duras puede entenderse como parte de categorías como «resistencia» y/o «prácticas de libertad» en la medida en que proponen un espacio de transformación de las relaciones de poder (Revel, 2008: 76). Bajo el lente cinematográfico, lo anómalo de los cuerpos des-organizados participan de un pensamiento creativo que puede pensar otra forma de organizar, otra forma de buscar innovaciones políticas.

---

<sup>28</sup> Un ejemplo que podemos encontrar para ilustrar esta noción de política está en la entrevista con el director René Féret en torno a *Historie de Paul* (R. Feret, 1975) donde Foucault y el director conversan sobre los espacios asilares donde son reclusos los locos (Foucault, 1994b: 58-59).

## § 8. Conclusiones

*Cuando el film termina, todavía no vi su rostro. Pero lo que ella miraba me deslumbra: el film.*

Marguerite Duras (2023)

Luego de haber trazado un recorrido sobre aquel momento reflexivo de Michel Foucault sobre el cine (intervenciones fragmentarias que se suceden de 1974 a 1982), indagando el corpus de textos y filmes que lo componen, se puede decir que la idea foucaultiana del cine está atravesada por una cuestión política en la medida en que propone observar la desorganización de los cuerpos en la imagen y la intensificación de regiones de la memoria. No lo hace desde las historias épicas y heroicas, sino desde las historias anónimas que involucran lo colectivo, en conexión con su forma «molecular» de pensar la historia; no desde las grandes continuidades y totalizaciones, sino desde la singularidad del acontecimiento.

Si bien el encuentro de Foucault con el séptimo arte ha sido breve e intermitente, lo expuesto anteriormente nos permite afirmar que la relación entre ambos es importante para: a) pensar una política de la imagen que salga de las formas canónicas de propagandismo histórico-político; y b) dar cuenta de las distintas formas de lenguajes con los que las investigaciones de Foucault entran en contacto generando una clarificación conceptual de sus ideas.

Foucault se mostró crítico del cine cuya relación con la historia estaba atravesada por operaciones de «glorificación política» o «erotización del poder». Pero también encontró en el cine la posibilidad de intensificar la memoria histórica en filmes donde el tratamiento de los acontecimientos pasaba por un profundo trabajo de la memoria, por el acogimiento de las voces de quienes fueron subyugados por los poderes de su tiempo y por un tratamiento creativo de la corporalidad.

Hemos destacado, entonces, la posibilidad de exponer aspectos de la analítica con la que Foucault piensa la política a partir de sus comentarios sobre la cinematografía de su tiempo, haciendo una «puesta en escena» de las categorías propias del análisis foucaultiano (acontecimiento, la memoria histórica, el poder y los cuerpos, la erótica del poder, entre otras) que sólo puede ser realizada tomando en consideración esta relación particular que el filósofo mantuvo con el arte cinematográfico.



Posiblemente, siguiendo la idea desarrollada por Marcelo Raffin, pueda precisarse en futuros trabajos cómo las observaciones acerca de la desorganización de los cuerpos, aquello que constituye un vínculo central con la manera en que Foucault pensaba la política, atraviesa lateralmente aquellas reformulaciones que el filósofo de Poitiers hiciese sobre la resistencia y la contraconducta en su curso de 1978 para luego desarrollar, durante los primeros años de la década del 80, una nueva forma de relación política del sujeto consigo y los otros a partir de lo que denomina «prácticas de sí» y «*parresía*» (Raffin, 2018b: 459-460).

Ahora bien, existe una pregunta que podría ser abordada en otro trabajo sobre este tema: ¿es posible ensayar una arqueología del cine? Es decir, ¿puede escribirse una historia del cine contemplando la proliferación de sus discursos en torno a sus *a priori históricos*<sup>29</sup> que aparecieron con las transformaciones técnicas, políticas y culturales del último siglo?<sup>30</sup> . Ciertamente, el pensamiento foucaultiano ofrece una serie de herramientas para tratar estos temas, tal vez de una forma diferente al enfoque que él mismo adoptó en las entrevistas, tal como lo describimos en estas páginas.

---

<sup>29</sup> La expresión *a priori histórico* es utilizada por Foucault para designar las condiciones históricas de los enunciados que conforman el discurso, sus condiciones de emergencia, la ley de su coexistencia con otros, su forma específica de ser, los principios según los cuales se sustituyen, se transforman y desaparecen.

<sup>30</sup> Incluso tomando la premisa de Schwarzböck (2017) que señala al cine como arte del Estado, podría realizarse una indagación en torno a cómo el archivo cinematográfico se conectó o trató de ser conectado con los dispositivos estratégicos estatales en el campo de lo social a lo largo del siglo XX.

## Bibliografía

- Colias, Sofía y Toninello, Emilse (2020), «Arqueología y Genealogía», en Luciano Nosetto y Tomás Wiczorek (dirs.), *Métodos de teoría política: un manual*. Buenos Aires, CLACSO.
- Dalmau, Iván (2016), «Hacia una crítica de las Ciencias Humanas. Reflexiones foucaulteanas a partir de *Saló o Los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini», en *Ética y cine Journal*, vol 6, n.º 2. Buenos Aires, pp. 34-71.
- Deleuze, Gilles (2013), *El saber: curso sobre Foucault*. Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (2002), *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (1972), *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Descombes, Vincent (1988), *Lo mismo y lo otro: cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid, Cátedra.
- Di Pascuale, Mariano (2011), «De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: Retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión», en *Revista Universum*, n.º 26, vol. I, pp. 79-92.
- Duras, Marguerite (2023), «Marguerite Duras y el cine», en *Página 12*, <<https://www.pagina12.com.ar/530003-marguerite-duras-y-el-cine>>, [01/11/2023]
- Foucault, Michel (2012), *Foucault va al cine: con textos inéditos en español* (Patrice Maniglier y Dork Zabunyan, eds.). Buenos Aires, Nueva Visión.
- Foucault, Michel (1996a), *L'archéologie du savoir*. Paris, Galimard./Esp.: Michel Foucault, *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Foucault, Michel (1996b), *La vida de los hombres infames*. La Plata, Caronte.
- Foucault, Michel (1994a), *Dits et écrits 1954-1988, tome II: 1970-1975*. Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1994b), *Dits et écrits 1954-1988, tome III: 1976-1979*. Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1976), *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano...* Barcelona, Tusquets.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir, Naissance de la prison*. Paris, Gallimard./Esp.: Michel Foucault, *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Fraser, Nancy (1983), «Foucault's Body-Language: A Post-Humanist Political Rhetoric?», en *Salmagundi*, 61, pp. 55-77.
- Ganzo, Fernando (2012), «Historia de una revista: *Cahiers du cinéma*, a través de un programa en la Cinémathèque Française. 1981. Entrevista con Jean Narboni», en *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. I. n.º 1, pp. 32-45.  
<[http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/ccc01\\_cas\\_ganzo.pdf](http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/ccc01_cas_ganzo.pdf)>, [09/09/2023].
- Maniglier, Patrice y Zabunyan, Dork (eds.) (2012) *Foucault va al cine*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Oubiña, David (2020), «*Cahiers du cinéma* en los años 70: Serge Daney y la nueva cinefilia contra el nuevo cine de calidad», en Panambi: Revista de Investigaciones Artísticas, n.º10. Valparaíso, <<https://doi.org/10.22370/panambi.2020.10.2098>>, [08/09/2023].
- Pál Pelbart, Peter (2016), *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Palti, Elias José (2004), «De la historia de las "ideas" a la historia de los "lenguajes políticos" —las escuelas recientes de análisis conceptual: el panorama latinoamericano», en *Anales*, n.ºs 7-8. Universidad de Göteborg, pp.63-82.

- Prósperi, Germán Osvaldo (2018), «El cuerpo en la filosofía de Michel Foucault», en M. Campagnoli y M. Ferrari (coords.), *Cuerpo, identidad, sujeto: perspectivas filosóficas para pensar la corporalidad*. La Plata. Edulp.
- Raffin, Marcelo (2018a), «La noción de política en la filosofía de Michel Foucault», en *Hermenéutica Intercultural Revista de Filosofía*, n.º 29, pp. 29-59.
- Raffin, Marcelo (2018b), «La política como resistencia en Michel Foucault», en *Revista de Filosofía Aurora*, vol. 30, n.º 50, pp. 450-465, <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/177068>>, [08/09/2023].
- Revel, Judith (2008), *El vocabulario de Foucault*. Buenos Aires, Atuel.
- Schwarzböck, Silvia (2017), *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires, Mardulce.
- Veyne, Paul (2014), *Foucault. Pensamiento y vida*. Buenos Aires, Paidós.

