

Jun Fujita Hirose

Cine-capital

Cómo las imágenes
devienen revolucionarias

Jun Fujita Hirose

Cine-capital

Cómo las imágenes
devienen revolucionarias



**COLECCIÓN
NOCIONES
COMUNES**

Fujita Hirose, Jun

Cine-capital / Jun Fujita Hirose. - 2a ed ampliada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Tinta Limón, 2020.

160 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-3687-63-1

1. Filosofía Contemporánea. 2. Cine. I. Título.

CDD 190

Primera edición: Tinta Limón, 2014

Traducción del francés: Sebastián Puente (Capítulo 1, 2, 3 y Apéndice 3),
Adriana Romero-Nieto (Apéndice 1)

Corrección: Mariano Pedrosa

Diseño de cubierta: Juan Pablo Fernández

Imagen de tapa: *S/N 1*, Ney Márquez

Diseño de Colección Nociones Comunes: Juan Pablo Fernández



© de los textos, Jun Fujita Hirose

© 2020, de la edición Tinta Limón

www.tintalimon.com.ar

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Anticipo. Por Peter Szendy	7
Capítulo 1. ¿Por qué las imágenes rechazan el trabajo?	13
Capítulo 2. ¿Cómo el cine-capital financieriza las imágenes?	35
Capítulo 3. ¿Cómo las imágenes devienen revolucionarias?	55
Conclusión. ¿Por qué el cine político nació al borde del mar?	101
Apéndice 1. Deleuze y los japoneses	113
Apéndice 2. ¿Nuestro mundo será un día godardiano? (sobre el proyecto godardiano de socialización de la moneda-imagen)	123
Apéndice 3. ¡Cosos del mundo entero, únanse! Sadao Yamanaka y el capitalismo	133
Apéndice 4. Sobre el acto de creación. Conversación con Diego Sztulwark	145

Anticipo

Todo prefacio digno de ese nombre, como ustedes saben, debería permanecer afuera, *fuera de la obra*. Para ser ese pre-facio que debe y quiere ser, no debería avanzar sobre la obra a la que pretende dar inicio. Dificilmente podríamos imaginar un prefacio que *ya pusiera a trabajar* las páginas que precede.

Es una cuestión a la vez de economía y de estética –esos dos planos o esos dos campos que Jun Fujita se encarga precisamente de replegar uno sobre el otro, de complicar uno por el otro, o de complicar uno dentro del otro–.

Sin *spoiler*, como diríamos en el cine. No voy a encargarme de resumirles ni de beneficiarlos de antemano con lo que *Cine-capital* está a punto de decirles. Sería arruinarles el placer y condenar su lectura a la más trivial de las repeticiones.

Inútil, inelegante, superfluo y de mal gusto.

Y sin embargo –ésa es justamente la doble e imposible limitación de los prefacios–, ya es preciso hablar de lo que vendrá. Es preciso anticipar aquello que debería, no obstante, callar, aquello cuya absoluta sorpresa debería reservar. Es preciso iniciar, de un modo u otro, aquel discurso increíble sobre el cine que *Cine-capital* está a punto de pronunciarles.

Estas cuestiones y estas dudas no dejan de asaltar a todo prologuista en su delicada maniobra de aproximación con respecto a la frontera en la que se mantiene o en la que acuerda mantenerse para no usurpar el territorio de la obra que vendrá. Pero estas dudas y estas cuestiones insisten más que nunca cuando el pre-facio enfrenta la exigencia de pensamiento de un libro como éste.

Les diré por qué en un instante.

Y comprenderán entonces cómo se me ocurrió, al imaginarle un equivalente cinematográfico, que el mejor prefacio tendría la forma de un *anticipo*: la forma de ese pedazo de cinta que en inglés se denomina *countdown footage*, a saber un fragmento de película que aún no muestra ninguna imagen, nada más que la simple cuenta regresiva, 8, 7, 6, 5, el conteo de los números, 4, 3, 2, 1, que anuncia el comienzo de la película propiamente dicha.

Soñé con un prefacio que no dijera más que eso, que simplemente restara las páginas para que comience *Cine-capital*. Dicho de otro modo: un prefacio que se limitara a la simple ojeada de un *flipbook* compuesto de páginas en blanco. Un prefacio que no capitalizara nada, que no anticipara nada de lo que seguirá. En resumen, un prefacio sin ningún adelanto de inversión –de lectura–.

Un prefacio semejante sería quizás lo único que rindiera plenamente justicia a un libro como éste. Porque lo que intenta hacer *Cine-capital* (pero resulta que, al decirlo, indefectiblemente comienzo a estropear, a manchar la blancura de aquel no-prefacio vislumbrado en sueños), es abrir un camino hacia el *no-trabajo* de las imágenes.

¿Qué significa esto?

Lo que persigue *Cine-capital*, en efecto, es la posibilidad de una falta de ocupación o de huelga general de las imágenes. El desafío que el libro se empeña en superar y que se plantea en cada página podría enunciarse de este modo: ¿qué posibilidades tendrían las imágenes de resistirse a su puesta al trabajo o a su puesta a ejecución, a su enrolamiento para el trabajo o para operar al servicio de una lógica económica (cine-) capitalista productora de plusvalía? Una lógica tanto más inexorable cuanto que *precede* lo que usualmente se denomina el “mercado” cinematográfico –su financiamiento, sus gastos de producción, su distribución, su explotación, sus posicionamientos de productos y demás retornos de inversiones–, una lógica tanto más implacable cuanto que se anticipa a ese marketing, ya que se lleva las imágenes en el intercambio mercantil *aún antes* de su mercantilización, debido a la estructura intercambiable que recae sobre ellas *en tanto las imágenes que son y para que puedan serlo*.

En ese sentido, el punto de partida de *Cine-capital* –aquello de

lo cual parte, pero también aquello de lo cual quisiera lograr que las imágenes se desprendieran— es la implacable razón económica de la que Bresson, mejor que nadie, supo explicar la adherencia a las imágenes cinematográficas *como tales*: “El valor de una imagen debe ser ante todo un valor de cambio”, afirmaba. En *La imagen-tiempo*, tras haber mencionado *El dinero*, de Bresson, Deleuze traduciría en estos términos: “El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso”.¹

¿Cómo —ésa es la pregunta que no deja de plantearse y de representarse en *Cine-capital*—, cómo *no hacer trabajar* las imágenes en beneficio de su intercambio? Es decir también: ¿cómo no explotarlas, cómo no constreñirlas a la producción de esa plusvalía siempre dispuesta a emerger de un discurso filmico estructurado por el valor de cambio? Dicho de otro modo: ¿cómo liberar *filmicamente* las imágenes de su economía filmica?

Hubiera querido, aquí, no decir nada ni hacer otra cosa que celebrar el coraje y el rigor de tal interrogante. Este es más que inusual, es excepcional en el ámbito de los escritos sobre el cine. Pocos libros supieron intentar, como lo hace *Cine-capital*, una lectura marxista de los dos *Cines* deleuzianos. Pocos pensadores tomaron en serio la discreta pero lancinante presencia de Marx en o entre las líneas de *La imagen-movimiento* y de *La imagen-tiempo*.²

Pero *Cine-capital*, de este modo, no solo le devuelve a Marx el lugar que le corresponde en la obra de Deleuze. Pone a prueba las películas: nos sumerge en el corazón del “bolchevismo ornito-

1 Robert Bresson, “Comme j’écrirais un poème» (en ocasión de un homenaje a Bernanos organizado en la Sorbona, en 1951), en *Bresson par Bresson. Entretiens (1943-1983)*, París, Fata Morgana, 2013. Y Gilles Deleuze, *L’Image-temps*, París, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 104. [Versión en castellano: *Bresson por Bresson. Entrevistas (1943-1983)*, Barcelona, Intermedio, 2015 (Trad. de León García Jordán y Vanesa G. Cazorla). Y Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987 (Trad. Irene Agoff)].

2 Sólo puedo mencionar aquí el intento convergente y sin embargo tan diferente de Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*, University Press of New England, 2006. Para Beller, “el precio, entonces, aparece como una proto-imagen” (*price, then, appears as a proto-image*), como “la imagen del valor de cambio del objeto” (*the image of the object’s exchange-value*).

lógico” de Hitchcock en *Los pájaros*, nos muestra cómo el dinero es el motivo de los campos-contracampos en *El signo de Leo*, de Rohmer (“montaje=dinero”, se lee en una fórmula lacónica y tanto más impactante), nos desmonta los mecanismos de la imagen “financierizada” en *Vértigo*...

Suficiente.

Pierdo cada vez más la perspectiva del prefacio en blanco, veo alejarse cada vez más el puro anticipo que pude soñar por un instante para las páginas que siguen.

Hitchcock, Rohmer...: y aquí me tienen, empezando a apropiarme de antemano, adelantando la tarea de las imágenes que *Cine-capital* intenta sin embargo liberar de su explotación filmica, alentando su “rechazo absoluto al trabajo”, emancipándolas (la palabra, el verbo regresan a menudo) en beneficio de lo que Deleuze llamaba “situaciones puramente ópticas y sonoras”.

No sólo debería detenerme –ya es suficiente–, sino que hasta debería desandar todo lo que dije de más. O mejor aún: ya que sigo registrando palabras como otros siguen rodando imágenes, debería producir lo equivalente a un *countdown* que se borrara, que tachara sus números a medida que estos decrecen. Para impedir que acaso devengan en un adelanto de proyección, para evitar que puedan ser amortizados, convertidos, valorizados en un efecto de trailer de lo que vendrá.

¿Acaso puede haber un anticipo puro?

¿Y cuál sería su forma?

Más allá del conteo que sigue restando, quizás deberíamos, al avanzar en *Cine-capital*, imaginarlo como lo análogo a un prefacio que se redujera a la famosa advertencia que da inicio al *Quijote* de Cervantes: la advertencia a un *desocupado lector*, a un lector ocioso o sin ocupación.

¿Cómo debería ser, en efecto, un *countdown* que ya no contara sino aquel a través del cual la película continuara, a pesar de todo, dirigiéndose a un espectador desocupado, *desocupado espectador*? Porque son ustedes, espectadores-lectores, son ustedes, *a fin de cuentas*, quienes deben quedar desempleados, *desocupados*, porque,

como lo muestra *Cine-capital*, lo cierto es que “el trabajo no remunerado del público es lo que hace posible el proceso de producción de plusvalía”.

Siempre podrán decir –como estoy tentado de hacerlo aquí y ahora–, siempre podrán objetar –desde la objeción que *Cine-capital* no habrá dejado de susurrarles y de darles a entender– que semejante advertencia o anticipo filmico puro vuelve a inscribirse necesariamente en la economía de la que intentaría escapar.

¿Acaso no existe la pura donación filmica? ¿No existe el puro gasto ni el puro valor de uso en el cine?

Siempre podrán pensarlo.

Pero *Cine-capital* también les habrá respondido de antemano, con Deleuze, Althusser y algunos otros que allí toman la palabra, que “la imposibilidad del pensamiento” –del cine– “es la condición radical del pensamiento” –del cine.

Lo que *Cine-capital* denomina, con una palabra que nos estalla en la cara, “la potencia revolucionaria”.

PETER SZENDY

Capítulo 1

¿Por qué las imágenes rechazan el trabajo?

“¡Pájaros del mundo entero, únanse!”

En el primer capítulo de *La imagen-movimiento*, tomando como ejemplo el caso de Sergei Eisenstein, Gilles Deleuze nos señala que en el cine “la producción de las singularidades (el salto cualitativo) se produce por acumulación de ordinarios (proceso cuantitativo)” (IM15).¹ El cine acumula imágenes ordinarias para producir singularidades. Es una máquina que extrae lo singular de lo ordinario. Esta concepción deleuziana del cine remite inmediatamente a la tesis del “cálculo diferencial” que el mismo filósofo saca de la filosofía leibniziana: “La relación de la pequeña percepción con la percepción conciente no es de parte a todo, sino de ordinario a relevante o notable” (PI17).² La percepción conciente no es una simple suma aritmética de las partes micro-percibidas. La producción de lo relevante, en el cine como en el universo leibniziano, es extracción de la cualidad conciente de los procesos cuantitativos de los ordinarios micro-percibidos.

El cine produce lo extraordinario a partir de lo ordinario. En toda la historia del cine, una de las películas que mejor lo muestra es sin duda *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Alfred Hitchcock. En la famosa conversación con François Truffaut, Hitchcock explica qué

1 Las menciones a IM e IT remiten respectivamente a *Cinéma 1: L'image-mouvement* y *Cinéma 2: L'image-temps* (Editions de Minuit, París, 1983-1985), con el número de la página. [Versión en castellano: *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*, Paidós, 1984; y *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*, Paidós, 1987.]

2 La mención a P remite a *Pli: Leibniz et le baroque* (Editions de Minuit, París, 1988), con el número de la página. [Vers. cast.: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, 1989.]

le atrajo de la novela epónima de Daphné du Maurier: “No habría rodado la película si se hubiera tratado de buitres o de aves rapaces; lo que me gustó es que se trataba de pájaros ordinarios, de pájaros de todos los días”.³ La nueva especie de pájaro singular, que podríamos bautizar como “pájaros hitchcockeanos” o “extra-pájaro”, se produce en una movilización colectiva de los pájaros *ordinarios* tal como las gaviotas, los gorriones o los cuervos. Con toda justicia Truffaut llama a este principio de individuación hitchcocko-leibniziano “principio de lo más pequeño a los más grande”, principio de lo ordinario a lo extraordinario.

El cine no conoce individuo alguno que sea feroz, singular o relevante por sí mismo. Todo individuo, considerado en sí mismo, es ordinario. Esto nos hace pensar en la famosa frase formulada por el Grupo Dziga Vertov al momento del rodaje de *Le vent d'est* (1970): “No es una imagen justa, es justo una imagen”. No es un pájaro justo, es justo un pájaro... Los pájaros se organizan y se sublevan sin recurrir a ninguna división jerárquica entre vanguardia y masas. El cine no le permite a ninguna imagen que se pretenda “imagen justa” y que dirija bajo ese título a las otras imágenes. Ésa es la razón por la cual Hitchcock decidió en el último minuto del montaje no mantener en el producto final la escena en que Melanie (Tippi Hedren) y Mitch (Rod Taylor) hacen alusión al *Manifiesto del Partido Comunista*. En la conversación citada anteriormente, el cineasta evoca así la escena suprimida: “La escena continuaba después en un estilo de comedia sobre el tema: ¿por qué los pájaros hacen esto? [Mitch y Melanie] Postulaban hipótesis en broma y sugerían que los pájaros tenían un jefe que era un gorrion y que, desde una plataforma, se dirigía a todos los pájaros diciéndoles: ‘¡Pájaros del mundo entero, únense! No tienen para perder más que sus plumas!’”.⁴ Hitchcock posee toda la razón al cortar esta escena. Pues la hipótesis de los protagonistas se demuestra equivocada cuando se descubre que en la película no existe efectivamen-

3 Hitchcock/Truffaut, *édition définitive*, Gallimard, 1993, p. 243. [Vers. cast.: Hitchcock/Truffaut. *Edición definitiva*, Akal, 1991.]

4 Id., p. 248.

te ni gorrión-Lenin ni cuervos bolcheviques. Toda la fuerza de la película consiste justamente en su falta total de órgano directivo. Los pájaros ordinarios en masa abigarrada, sin estar dirigidos por ningún Lenin ni por ningún partido de vanguardia, *se dirigen* ellos mismos según su propio principio de individuación colectiva. Si esto no impide, sin embargo, hablar de un bolchevismo ornitológico, es porque se trata de una bolchevización de las masas en el hecho mismo de que los pájaros ordinarios devienen ellos mismos bolcheviques, relevantes. (Hablando con precisión, los pájaros “de todos los días” tal como los gorriones, las gaviotas, o los cuervos, devienen “ordinarios” sólo “uniéndose” entre sí. Los pájaros de todos los días, al entrar en una movilización colectiva, pierden sus “plumas” específicas, es decir, sus respectivos rasgos distintivos de especie, y devienen por eso “ordinarios”, lo cual les permite individualizarse en un nuevo cuerpo común).

Si el cine puede ser considerado como un “arte de las masas” es porque es un arte de la bolchevización de las masas. Ésa es la razón por la cual, diciéndose el “más fervoroso partidario del estilo épico de masa en el cine”, Eisenstein tuvo que enfrentarse a una crítica severa de parte de los estalinistas durante el 1º Congreso de los Obreros Creadores de toda la URSS. He aquí el pasaje en cuestión del discurso pronunciado por el representante del Comité Central del Partido Comunista ruso: “Todo lo que había en *Octubre* era una muchedumbre [...]. Los personajes individualizados desaparecieron de nuestro cine porque nuestros directores no conocían al pueblo y creyeron que sus películas debían estar centradas únicamente sobre las masas...”⁵ El cine no es de naturaleza leninista ni estalinista. Para el cine, *Octubre* no es el acontecimiento en que un(os) cierto(s) personaje(s) individualizado(s), tomándose por vanguardia, dirige(n) las masas hacia la formación de un pueblo. En Eisenstein como en Hitchcock, son las propias masas de imágenes ordinarias las que se conforman inmediatamente en vanguardia.

5 S. M. Eisenstein, *Le Film: sa forme, son sens, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel*, Cristian Bourgois Éditeur, 1976, p. 128.

“El obrero parcial no produce mercancía”

Así habla Hitchcock de la banda sonora de la escena en la que Melanie, encerrada en la buhardilla, es atacada por los pájaros: “Era preciso obtener una ola de vibraciones amenazante antes que un sonido de un solo nivel, con el fin de tener una variación al interior de ese ruido, una asimilación del sonido desigual de las alas”.⁶ Este propósito del cineasta inglés nos hace pensar en ese pasaje de *El Pliegue* en el que Deleuze explica cómo los ordinarios, al entrar en “relación diferencial”, producen lo relevante: “Es preciso que al menos dos olas sean micro-percibidas como nacientes y heterogéneas para que entren en una relación capaz de determinar la percepción de una tercera que ‘destaque’ respecto de las otras y devenga conciente” (P117). Como si se metiera en conversaciones permanentes con el Leibniz deleuziano, Hitchcock va a decir incluso, a propósito de la banda sonora de la escena final de la película, en la cual los “pájaros del mundo entero” se concentran en un silencio cargado de amenazas: “Para la escena final [...], pedí un silencio, pero no cualquier silencio; un silencio electrónico de una monotonía que podía evocar el ruido del mar escuchado desde muy lejos. Transpuesto a diálogo de pájaros, el sonido de ese silencio artificial quiere decir: ‘Ya no estamos prestos a atacarlos, pero nos aprestamos. Somos como un motor ronroneando. Pronto vamos a arrancar’”.⁷

Lo relevante se produce en una cooperación de los ordinarios. Desde la acumulación de los ordinarios se produce lo relevante como un salto cualitativo. El cine pone a trabajar las imágenes ordinarias para hacer surgir algo relevante. Los pájaros ordinarios, permaneciendo totalmente como tales, devienen “pájaros hitchcockeanos” en su producción colectiva. ¿Puede hablarse entonces de una *producción de plusvalía*? Es que en el cine, lo *extraordinario* se produce como *plusvalía* en el trabajo colectivo de las imágenes ordinarias, de la misma manera en que el color verde se produce como plus-

6 *Hitchcock/Truffaut*, p. 253.

7 *Id.*, p. 255.

valía en la cooperación del amarillo y del azul, puestos en una relación diferencial (PI17). O también, de la misma manera en que una tercera visión se produce como plusvalía en la cooperación de los dos ojos.

El cine extrae plusvalía del trabajo colectivo de las imágenes ordinarias. Puede que allí resida la relación más íntima entre el cine y el capitalismo, incluso el *cine-capital* (Cine=Capital). Y es bajo este aspecto que para Deleuze el cine merece ser llamado “arte industrial”. Citando los propósitos de Marcel L’Herbier, realizador de *L’Argent* (1928), adaptación fílmica de la novela epónima de Émile Zola, el filósofo escribe: “Como en el mundo moderno el espacio y el tiempo devienen cada vez más caros, el arte tuvo que convertirse en arte industrial internacional, es decir en cine, para *comprar* espacio y tiempo como “títulos imaginarios del capital humano” (IT105). Hace falta dinero para hacer cine. El cine debe “comprar” todas las imágenes que *emplea*. Dado como el “metacine” (IM88), gran reserva de imágenes ópticas y sonoras, el universo de la materia (imagen-movimiento) y de la memoria (imagen-tiempo) constituye en su totalidad un gran *mercado de trabajo* en el cual el cine no cesa de reclutar las imágenes-trabajadores. Ir a rodar a exteriores, montar un decorado, hacer que vengan actores..., todo eso no es otra cosa que reclutamiento y compra de la *mano de obra* cinematográfica. El cine compra así las imágenes ordinarias con el fin de someterlas al *sobretabajo* y, de ese modo, explotarlas. ¿Cómo no hablar de una “explotación” frente al cine que produce los espantosos “pájaros hitchcockeanos” a partir de simples pájaros de todos los días?

¿Cómo logra el cine que las imágenes *sobretabajen*? ¿En qué consiste el excedente extraordinario del trabajo de las imágenes ordinarias? La teoría marxista clásica, que define el *sobretabajo* como trabajo efectuado en el hiato cronológico, extensivo y mensurable entre el tiempo de trabajo necesario y la jornada de trabajo entera, no puede dar la respuesta. En la producción del excedente notable en el cine ya no se trata de ese hiato horizontal, sino más bien de un hiato no-cronológico, intensivo y desmesurado, que se abre de manera *vertical* a cada instante a lo largo del horizonte del tiempo cronológico. El *sobretabajo* cinematográfico se determina

en el hiato, no ya entre el trabajo necesario y el trabajo diario, sino entre “lo actual” y “lo virtual”, es decir, entre *el acto de trabajo* efectivamente efectuado y la *fuerza de trabajo* empleada en tanto que pura potencialidad –según Marx, “el conjunto de las facultades físicas e intelectuales que existen en el cuerpo de un hombre en su personalidad viva” (*El Capital*, Libro I, capítulo VI)– de cada imagen-trabajador. Cuando el cine compra las imágenes, no paga más que su aspecto actual, aunque subsume *por añadidura* su aspecto virtual al proceso de producción.

En *Los pájaros*, a las gaviotas o a los gorriones sólo se les paga para *hacer de gaviota* o *hacer de gorrion* en el rodaje. No se les paga un solo centavo por su capacidad virtual de devenir “pájaros hitchcockeanos” en su trabajo colectivo. Los pájaros sólo son remunerados por sus actos *ordinarios*, y esto aunque el cine *sobreconsume* la potencialidad *extraordinaria* que yace bajo sus “plumas” volviéndolos “hitchcockeanos” a sus espaldas. En esa brecha abierta entre acto y potencial, el cine hace sobretrabajar y *explota* a las imágenes ordinarias. Gilbert Simondon escribe: “No es el *individuo* el que inventa, es el *sujeto*, más vasto que el individuo, más rico que él, y que lleva consigo, además de la individualidad del ser individuado, una cierta carga de naturaleza, de ser no individuado”.⁸ Lo mismo vale para la imagen cinematográfica, que se pone a trabajar no en tanto que “individuo”, sino en tanto que “más que individuo”. Y esto aunque sólo cobre su salario en tanto que “individuo”. Y es precisamente ese “más”, diferencia excedente no remunerada entre “individuo” y “sujeto”, lo que constituye la fuente o el *caput* de la producción cine-capitalista de la plusvalía relevante. ¿Cómo logra el cine que las imágenes ordinarias trabajen en tanto que “sujetos” que llevan cada uno en sí, además de lo individuado, una carga de realidad no individuada o pre-individual? “¿Qué es lo que caracteriza –se puede leer en *El Capital* (Libro I, capítulo XIV, IV)– la división manufacturera del

8 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1989, p. 248. El subrayado es nuestro. [Vers. cast.: *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Prometeo, 2007.]

trabajo? El hecho de que el obrero parcial no produce mercancía. Lo que se transforma en mercancía es sólo el producto colectivo de los obreros parciales”. La “mercancía” filmica, en el caso de Hitchcock, consiste en contar no la vida individual de un solo pájaro, sino una vida colectiva de los “pájaros del mundo entero”. En tanto que “se unen”, la potencia excedente que cada uno lleva bajo sus plumas es movilizada en el proceso de invención de una nueva especie de pájaro.

¿Cómo se unen las imágenes ordinarias? Según Simondon, no es formando un “colectivo *interindividual*”, que sólo los relacionaría en tanto que individuos, sino más bien formando un “colectivo *transindividual*”, que consiste en “crear un acoplamiento entre las capacidades inventivas y organizativas de varios *sujetos*”.⁹ En la fábrica cinematográfica, el *montaje* o su cadena funcionan estableciendo una relación *transindividual* entre las imágenes-trabajadores para hacer entrar en resonancia recíproca a sus “más” pre-individuales. El montaje, como el principal “medio de producción” cinematográfico, pone en relación diferencial a las imágenes ordinarias en tanto que “sujetos” para hacerlas producir el excedente extraordinario. Una gaviota-sujeto, en tanto que “más que gaviota”, lleva siempre bajo sus plumas una carga de realidad “pre-gaviota”; y es ese “más” pre-individual de la gaviota-sujeto lo que se acopla con el de los otros pájaros-sujetos en su relación *transindividual*, de modo que se opera el proceso de individuación de los “pájaros hitchcockeanos”. Y sin embargo, repitámonos, a la gaviota-sujeto no se le paga más que el valor de su aspecto individuado. “El capitalista –escribe Marx en *El Capital* (Libro I, capítulo XIII)– paga entonces a cada uno de los cien obreros su fuerza de trabajo independiente, pero no paga la fuerza combinada de la centena”. Dicho de otro modo, el capitalista le paga a cada obrero su *acto de trabajo* individuado, pero no le paga su *fuerza de trabajo* pre-individual, a la cual consume combinándola con las de los otros obreros en su cooperación *transindividual*.

9 Id., *ibid.*, p. 253. El subrayado es nuestro.

“¿Quién soy, yo que soy feliz siendo explotado!?”

Supongamos que sos un pequeño gorrion que vive en San Francisco. Un día, durante tu paseo matinal por la ciudad, descubris sobre un muro un afiche que te interpela: “El señor Alfred Hitchcock busca pájaros ordinarios para su nueva película”. Te decís: “¡Vaya, finalmente es mi turno! Antes no se buscaban más que pájaros extraordinarios como las águilas, los halcones, etc.”. Sacás tu teléfono celular y marcás el número que indica el afiche. La dama en el teléfono te dice gentilmente que vayas a su agencia de casting. Allí estás parado frente al señor Hitchcock y su equipo, que te dicen: “Perfecto. Buscamos a alguien justamente como vos. Vení al rodaje, que tendrá lugar en Bodega Bay en una semana”. Cuando llegás al lugar del rodaje a las nueve de la mañana ya hay una multitud de pájaros tan ordinarios como vos. Un asistente del director te dice: “Sé vos mismo. Hacé de gorrion y nada más. Sobre todo no hay que parecer feroz. Si necesitáramos pájaros feroces, los hubiéramos hecho venir. No es el caso. ¿De acuerdo?”. Hacés entonces de gorrion frente a la cámara. A las diecisiete horas se termina el rodaje y el asistente del director comienza a distribuir remuneraciones. Te dice: “Gracias. El señor Hitchcock está muy contento con tu participación de hoy. He aquí 5 mangos por tu trabajo formidable, quiero decir, formidablemente ordinario”.

Tres meses después te cruzás en la calle con un amigo que te dice: “¡Acá está mi gran actor! ¡Vi la película! ¡Estuviste formidable!”. Te preguntás de qué habla. Como tenés un cerebro muy pequeño, ya no recordás lo que hiciste hace tres meses. Pero poco a poco te vuelve a la memoria y te decís: “¡Ah, sí! Es verdad que participé en el rodaje. Pero no estaba al tanto de que la película ya se había estrenado. El señor Hitchcock es un poco malvado... Podría haberme invitado a la proyección... Pero a pesar de todo lo comprendo, pues había realmente muchos participantes en el rodaje. Éramos demasiados como para que el señor Hitchcock pudiera enviar una tarjeta a cada uno...”. Decidís entonces ir a ver la película al cine cercano a tu casa. Comienza la película y te quedás pasmado. ¡Te encontrás extremadamente feroz en la pantalla! Entonces te decís dos cosas al mismo

tiempo. Por un lado: “Si es así, se me debería haber pagado más, 10 mangos en lugar de 5, por ejemplo. ¿Qué paso entonces con mis 5 mangos de diferencia? Seguramente se los embolsó el señor Hitchcock. ¡Qué tramposo resultó el que se dice un *English gentleman!*”. Por otro lado, te decís: “No sabía que tenía semejante capacidad para ser feroz, tan feroz como un águila o un halcón. Ahora me siento un poco a su altura. No es un descubrimiento tan desagradable...”. Y terminás preguntándote: “¿¡Pero quién soy al fin de cuentas, yo que estoy contento siendo explotado!?”. He aquí el sentimiento absolutamente *ambivalente* compartido por todas las imágenes ordinarias empleadas en el proceso de producción cine-capitalista.

“Los pájaros están afuera y el humano está enjaulado”

Si Hitchcock es el campeón indiscutible de los cine-capitalistas, es porque pone a trabajar literalmente a *todas* las imágenes ordinarias del universo meta-cinematográfico sin ninguna excepción (“¡Pájaros del mundo entero, únanse!”). ¿Pero cómo? Poniéndolos en un único cuadro englobante, es decir, haciendo del universo entero una gran fábrica. Y es por eso que en *Los pájaros* Hitchcock invierte el “viejo conflicto entre los hombres y los pájaros” de manera que “los pájaros [estén] afuera y el humano [esté] enjaulado”.¹⁰ En la conversación con Truffaut da un ejemplo: “(...) durante el ataque de las gaviotas sobre el pueblo, cuando Melanie Daniels se refugia en la cabina vidriada”, ella es “como un pájaro en una jaula”.¹¹ La inversión del enjaulamiento le permite a la película poner a trabajar a todos “los pájaros del mundo entero” en un solo cuadro-fábrica, en la medida en que la cabina telefónica *vidriada* funciona como una pantalla de 360°, pantalla panorámica que *cerca* al “mundo entero”.

En *Los pájaros*, tal globalización cine-capitalista, a saber el devenir-fábrica del globo entero, no se opera solamente al nivel óp-

¹⁰ *Hitchcock/Truffaut*, p. 246.

¹¹ *Ibid.*, p. 245.

tico sino también al nivel sonoro. Veamos por ejemplo lo que Hitchcock llama “la escena de la casa sitiada por los pájaros que no vemos” en la segunda mitad de la película, escena en que los personajes humanos, con el fin de resguardarse de un nuevo ataque de los pájaros, se encierran todos juntos en una casa hermética después de que han tabicado completamente todas las ventanas y las puertas. Su casa, que ya no tiene “ni agujeros ni puertas”, como dice Leibniz de una mónada, constituye una verdadera *cámara de eco*, al interior de la cual los personajes escuchan resonar los ruidos de aleteos y todos los gorjeos de los “pájaros del mundo entero”. La casa-mónada, repitiendo en ella el “mundo entero”, funciona como un verdadero *surround system*, pantalla sonora panorámica de 360°. Si Hitchcock es considerado siempre como uno de los cineastas más astutos de la historia del cine, es porque la liberación y la sujeción son en él dos caras de una misma moneda. En efecto, los pájaros se liberan de su antigua jaula (¡Bravo!); pero sólo para ser captados en un *enclosure* global (¡Qué pena!). He aquí lo que entiende Jean-Luc Godard por “control del universo”, cuando lo menciona a propósito del genio cine-capitalista en sus *Histoire(s) du cinéma*.

“¡Inmundicia de París, inmundicia de París!”

En el capítulo consagrado a la “imagen-cristal”, concepto elaborado a partir de las tesis bergsonianas en torno a la cuestión del “*déjà-vu*”, Deleuze se pone a hablar de repente de la relación capitalista entre dinero y mercancía: “de las dos fórmulas de Marx, M-D-M es la de la equivalencia, pero D-M-D’ es la de la equivalencia imposible o del intercambio trucado, asimétrico” (IT104). ¿Cómo es que la cuestión del *déjà-vu* remite a la de la autovalorización del capital-dinero (D-D’)? Según Bergson, cuando se cree haber ya visto o ya vivido una situación, lo que se vive en realidad es un proceso en el cual el presente se dobla

en un “recuerdo del presente”,¹² es decir, en *su propio* recuerdo. O, más precisamente, se vive un momento patológico en el cual se vuelve bruscamente perceptible el desdoblamiento originario del presente, que se efectúa en todo instante, aunque en el hábito permanece latente en nuestra sensibilidad. En otros términos, cada presente se compone de una imagen actual y de su propia imagen virtual; y esta composición *bi-facial* del presente es lo que vemos en el momento en que tenemos el sentimiento de haber ya visto la situación. ¿En qué consiste entonces este “falso reconocimiento” que hacemos al tomar el “recuerdo del presente” por un ya-visto? Según Bergson, consiste en travestir una imagen puramente virtual en una imagen actual, remitiéndola a un *antaoño* ficticio o a *otro presente* que se supone ya pasó. Es “falso” porque no reconoce como tal la diferencia intensiva originariamente *implicada* en el presente desdoblado, sino que la representa erróneamente *explicándola* por una diferencia extensiva, es decir, por la distancia cronológica entre dos presentes actuales distintos. En resumen, la “falsedad” denunciada por Bergson reside en esta reducción ilusoria de lo virtual a lo actual, o incluso en la propia *denegación* de la virtualidad. Es importante el hecho de que es la misma “falsedad” la que le permite al capital-dinero (D-D’) autovalorizarse en el intercambio trucado “D-M-D’”, y de que es la misma denegación de la virtualidad la que se opera cuando el cine-capital extrae el excedente relevante en el trabajo transindividual de las imágenes ordinarias. El cine invierte solamente el valor-capital equivalente al valor *actual* de las imágenes ordinarias, denegando totalmente su valor *virtual* (“el proceso cuantitativo”), aunque extrae plusvalor haciéndolas *sobreactualizar* su valor virtual en un proceso de individuación colectiva (“el salto cualitativo”). El monto del salario pagado a las imágenes está determinado por un verdadero “falso reconocimiento” que rehúsa reconocer su *fuerza de trabajo* pre-individual como tal y que aparenta creer que su producto constituye un “todo” divisible en una suma puramente aritmética de *actos de trabajo* individuados.

12 Cf. Henri Bergson, “Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance”, *L’Énergie spirituelle*. [Vers. cast.: “El recuerdo del presente y el falso reconocimiento”, en *La energía espiritual*, Cactus, 2012.]

¿Qué es para Deleuze la “imagen-cristal”? Es el circuito mínimo compuesto por una imagen actual y su propia imagen virtual o, lo que es lo mismo, por un acto y su propia potencialidad. O, más precisamente, es una imagen *empírico-trascendental* en la cual se “ve” ese circuito mínimo acto-potencial, y en ese sentido es comparable con “el actor que interpreta su rol automáticamente, escuchándose y mirándose interpretar” (IT106). Esto quiere decir sobre todo que en la imagen-cristal se afirma o se *reconoce* como tal la virtualidad, denegada y disimulada por el “falso reconocimiento” cine-capitalista. ¿Cómo aparece tal cristal empírico-trascendental en el cine? Según Deleuze, primero, de una manera totalmente *negativa*. Aparece, por ejemplo, cuando una sociedad productora que quiebra ya no logra pagar sus salarios a sus imágenes empleadas, y por eso la cuestión del capital-dinero pasa de repente al primer plano en la superficie misma de la pantalla: “El dinero –escribe Deleuze– es el revés de todas las imágenes que el cine muestra y monta del derecho, de modo que las películas sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, películas en las películas o sobre las películas” (IT109). El cine hollywoodense es una “fábrica de sueños” en tanto que no muestra tal “revés”. La fábrica hollywoodense produce sueños en la medida en que excluye de la pantalla lo que pasa en el revés, a saber, el intercambio entre dinero e imagen (compra de las imágenes). El espectador de un film hollywoodense paga su entrada con el fin de tener como contrapartida el derecho a vivir una *epojé* de una hora y media, durante la cual puede olvidar la existencia misma del dinero y creer que es posible realizar sueños sin pagar un solo centavo. Pero una vez que el derecho y el revés dan media vuelta y el dinero sube y se muestra en la superficie de la pantalla, el espectador ya no puede evitar darse cuenta de que no era más que un bello sueño. El cine confiesa su naturaleza capitalista, que consiste en hacer sobretrabajar a las imágenes para extraerles la plusvalía de sueños o de pesadillas. Esta es la razón por la cual las películas sobre el dinero son necesariamente películas en la película o sobre las películas.

Pierre Wesselrin (Jess Hahn), protagonista de *El signo de Leo*, una de las más ejemplares “películas sobre el dinero” de toda la historia del cine, realizada por Eric Rohmer en 1959, no para de

repetir a lo largo de toda la película: “*Saleté de Paris, saleté de Paris!*” (¡Inmundicia de París, inmundicia de París!). La Ciudad de la luz siempre le había parecido perfectamente “*ravissante*” (encantadora) antes de caer en una dificultad económica. Una vez que se encuentra privado de su vida burguesa y comienza a gastar lo poco que tiene, es decir, una vez que la cuestión del dinero se pone en primer plano bajo el signo de Leo, la misma luz de la ciudad se vuelve “inmunda” a los ojos del protagonista. En *El signo de Leo* el dinero brilla con toda su “inmundicia” sobre todo entre dos planos montados en campo-contracampo. Veamos la secuencia de la mañana del “30 de julio” que comienza por mostrar en primer plano las monedas dispersas sobre la mesa situada en medio del cuarto de hotel del protagonista. Éste se dirige primero al puesto de un librero de viejo a la orilla del Sena, donde recibe 400 francos por todo lo que le queda en su equipaje, a saber, ocho novelas policiales; después compra un cospel de teléfono de 100 francos en la ventanilla de una tabaquería; y enseguida se encuentra en el mercado de la calle Moufflard, donde compra un pedazo de queso de Brie de 75 francos y una lata de sardinas de 95 francos en una quesería, y una baguette de 34 francos en una panadería. Es importante que la realización efectiva de cada una de estas compras resulta de una serie de planos montados en campo-contracampo. Cada vez que emprende una compra Wesselrin entra en una relación de campo-contracampo con lo que ve a través de la vidriera (el comerciante, la mercancía, o incluso el precio indicado en un cartel y/o por la voz del comerciante). Es después de tal campo-contracampo que el dinero hace su aparición en un plano de conjunto que muestra el intercambio efectivamente realizado entre la mano de Wesselrin y la del comerciante. Así, la película nos hace descubrir el dinero como estando *entre* los dos términos empalmados de un campo-contracampo y permitiendo a uno de ellos realizar la acción que se propone efectuar sobre el otro. En resumen, el dinero es la condición misma del lazo orgánico entre Wesselrin y París (montaje=dinero).

Hace falta el dinero para que Wesselrin pueda actuar sobre París. Sin dinero, no llegaría siquiera a tocarla, sólo se quedaría mirándola a distancia a través de la vidriera. Sin dinero, no sería más

que puro *flâneur* y nunca actor. Y es esto lo que se ve por ejemplo en la escena en la que Wesselrin, muriendo de hambre y no teniendo sin embargo más que un centavo, divisa una bolsa de galletas que flota en la superficie del agua del Sena. Intenta atraerla a su orilla arrojando piedras al agua. Pero su operación de falsificación de monedas se demuestra vana. Una piedra es una piedra. París nunca le permitirá al protagonista romper la vidriera y entrar así en un mismo plano de conjunto con aquello sobre lo que pretende actuar, si no tiene verdaderas monedas. Así Pierre Wesselrin, ya sin poder actuar de ninguna manera, no puede más que dejarse tomar por el inmundo vértigo en la reverberación centelleante de los rayos del sol estival en la superficie vidriada del agua ondulante. “Saleté de pierres, saleté de Pierre...” (“Inmundicia de piedras, inmundicia de Pierre...”), dirá.¹³

Si los productos de las fábricas hollywoodenses son “sueños”, es porque consisten en dejar soñar que se pueden realizar todas las acciones que se quiera sin ninguna preocupación financiera. Lo que se descubre vagando en la Ciudad de la luz captada bajo el signo de Leo no es otra cosa que el “revés” inmundo de todos los sueños encantadores: si se quiere realizar una acción o, lo que es lo mismo, mantener el lazo orgánico con el mundo, lo que cuenta primero es el dinero. Tal realidad capitalista es lo que la película rohmérica hace sonar en el chirrido estridente de un *work in progress*, es decir, de una obra que está haciéndose a los golpes conforme se compran las imágenes. A menudo se dice de la Nouvelle Vague que los jóvenes cineastas franceses abandonan los estudios, con la cámara liviana sobre los hombros, para ir a filmar en el exterior la París “encantadora” a la luz natural. Pero la verdad es más bien lo contrario. Si es verdad que captan París a la luz natural, es para filmarla bajo su aspecto inmundo. La luz natural está sobre todo bajo la forma de reflejos vertiginosos centelleantes en la superficie del agua o sobre la vidriera de las tiendas, lo cual vuelve opacas todas esas superficies vidriosas y pone en suspenso toda acción de los personajes. Sólo el dinero puede restituirle la transparencia a la

13 En la traducción se pierde la homografía entre *pierres* (piedras) y Pierre. [N. del T.]

vidriera que intercala una opacidad entre Wesselrin y un trozo de queso. He aquí “dos o tres cosas” de París que la Nouvelle Vague sabe mostrarnos.

“Nada más que clichés, por todas partes clichés...”

Las películas sobre el dinero hacen su aparición en la historia del cine cuando la fábrica de sueños enfrenta dificultades financieras. Y éstas tienen por causa principal una “crisis” de la producción cine-capitalista. De la automatización cada vez más sofisticada y estandarizada de los medios de producción cinematográficos (cadenas de montaje) resulta una *sobreproducción* de mercancías fílmicas (sueños, historias), que lleva al cine-capital al límite de su autovalorización, a saber, al extremo de su “baja tendencial de la tasa de ganancia”. Sobreproducidos, los sueños y las historias devienen en adelante poco relevantes, poco singulares, poco *extraordinarios*. Ya no son sueños sino clichés: “Nada más que clichés, por todas partes clichés...” (IM281). Frente a tal “crisis”, el cine-capital no entra sin embargo en quiebra inmediatamente, e intenta incluso superarla inventando una nueva manera de producir plusvalía: “parodiar el cliché” a través de la inflación de los sueños y de las historias (IM284). La parodia reemplaza al sueño como una nueva forma de plusvalía. Si el cine-capital, enfrentándose al límite de su productividad, continúa sin embargo haciendo trabajar a las imágenes ordinarias, ya no es haciéndoles producir sueños singulares y nuevos, sino haciéndoles *reproducir* por enésima vez o *sobreproducir* en inflación sueños *déjà-vus*, ya producidos, para extraerles *valor paródico*. Pero sólo por un corto plazo el cine-capital podrá autovalorizarse a través de tal producción de plusvalía paródica. Pues la parodia de los clichés seguramente no tardará en caer ella misma en la sobreproducción y en devenir un cliché...

Ha de notarse que no deja de funcionar aquí también el “falso reconocimiento” denunciado por Bergson, y que es justamente lo que permite al cine-capital constatar el así llamado “fin de la Historia” cinematográfica y hacer que las imágenes ordinarias produz-

can el excedente paródico. Sin duda es Paolo Virno quien mejor nos hace notar que esta visión *post-histórica* constituye el síntoma más extendido del “dèjà-vu”. El filósofo italiano invita a distinguir el “anacronismo formal” del “anacronismo real”: el primero consiste en doblar el presente en una *forma* de “‘antes’ no-cronológico”, mientras que el segundo consiste en *representar* a esta última como un “antiguo *real*”. Y según Virno, el “estado anímico post-histórico es suscitado por la transposición del *anacronismo formal* (historizante) en este *anacronismo real*, que es su opuesto simétrico”.¹⁴ Así, en la estrategia cognitivo-pandémica de los partidarios de la escatología (de Hegel a Fukuyama pasando por Kojève) se encuentra exactamente la misma *transposición* o el mismo *travestismo* que hemos visto en la producción cine-capitalista de plusvalía tal como funcionaba en Hitchcock. En resumen, el anacronismo real, consistente en hacer pasar *todas* las imágenes por clichés con el fin de extraerles la plusvalía paródica, no es otra cosa que un efecto *negativo* del anacronismo formal, o incluso *el negativo* mismo de un anacronismo *empírico-trascendental*. Deleuze consagra las últimas páginas de *La imagen-movimiento* a contar este “fin de la Historia” cine-capitalista. Y esto, insistiendo con toda razón sobre la idea de que en este límite cine-capitalista, el cine “tiene una oportunidad de desprender una Imagen de todos estos clichés, y de alzarla contra ellos. Con la condición, sin embargo, de un proyecto estético y político capaz de constituir una empresa positiva” (IM283-284). *Con toda razón*, porque como nos lo hace notar Virno, “el anacronismo real se funda sobre el anacronismo formal, lo informa por contraste, lo atestigua deformándolo” y *no a la inversa*. Es decir que la subsunción *real* de las imágenes en tanto que clichés al cine-capital constituye la “condición negativa” (IM290) para que puedan *reconocerse* ellas mismas como “imágenes ordinarias”, en la medida en que los clichés ponen al día justamente su aspecto *ordinario* o *banal*, aunque al nivel puramente empírico. De allí *la* gran cuestión nietzscheana puesta en

14 Paolo Virno, “Il fenomeno del dèjà vu e la fine della Storia”, *Il Ricordo del presente. Saggi sul tempo storico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 43. [Vers. cast.: “El fenómeno del dèjà vu y el fin de la Historia”, en *El recuerdo del presente*, Paidós, 2003.]

juego en el pasaje entre las dos hojas del díptico deleuziano: “Del conjunto de los clichés *debe* salir una Imagen...” (IM289). Del eterno retorno de los clichés *debe* salir “justo una imagen” en eterno retorno. Y para ello, hace falta una empresa *positiva*, que consistiría en el “*rifiuto del lavoro*” de las imágenes ordinarias.

“Las cosas están aquí, ¿por qué manipularlas?”

“*Le cose sono lì, Perché manipolarle?*”, dice Roberto Rossellini. Es un grito de las imágenes ordinarias que manifiestan su rechazo absoluto al trabajo: rechazo a sobretrabajar en la producción cine-capitalista. Lo mismo para la famosa fórmula godardiana: “No es sangre, es rojo”. El rojo rehúsa producir la plusvalía *metafórica* de la sangre, de la misma manera en que el amarillo y el azul rehusarían producir el color verde en su sobretrabajo diferencial. El devenir-revolucionario de las imágenes, es decir, la desviación respecto del “régimen orgánico” y hacia el “régimen cristalino” (IT165-179), se produce en la positividad absoluta de tal *rechazo del trabajo*. Rehusando trabajar bajo el régimen orgánico cine-capitalista, las imágenes ordinarias entran en un nuevo tipo de agenciamiento: agenciamiento *disyuntivo* y ya no *conjuntivo* (dividual), en el cual cada una de ellas reencuentra su propia *autonomía* conformándose en *crystal* empírico-trascendental (IT324). En el régimen cristalino, cada imagen ordinaria *se autovaloriza* a sí misma: “Los objetos y los medios –escribe Deleuze– adquieren una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos” (IT11). Eso quiere decir que cada imagen ordinaria se reconoce a sí misma como “justo una imagen” siempre ya doblada por su propio “más” virtual, y que este *exceso* se valoriza inmediatamente en tanto que tal sin actualizarse en el proceso de valorización cine-capitalista. He aquí la constatación deleuziana decisiva referida a este proceso de *autovalorización* cristalina de las imágenes ordinarias: “Lo actual es separado de sus encadenamientos motores [...], y lo virtual, por su parte, se desprende de sus actualizaciones, comienza a valer por sí mismo” (IT166). Lo rojo es lo rojo, una mujer es una mujer, una gaviota es

una gaviota... Así, lo rojo, una mujer o una gaviota, comienzan a *vivir su vida* en tanto que “justo una imagen”.

De hecho, bajo el régimen cristalino, muchos protagonistas literalmente *no tienen profesión*. Si no, están de vacaciones, como en Rohmer o en Tati. Están liberados del trabajo o, más bien, entran en el “*lavoro liberato*”, en el sentido de que trabajan ya no para producir plusvalía (sueño, pesadilla, metáfora, parodia, etc.), sino para valorizar su exceso virtual como tal. En *Profesión Reportero* (1974) de Michelangelo Antonioni, por ejemplo, el reportero se pone a *vivir su vida* liberando a su trabajo de su profesión y volviéndolo completamente “improductivo” (lo mismo para el fotógrafo de *Blow-up*, película realizada por el mismo cineasta italiano en 1967). En resumen, contra la *virtud del trabajo* impuesto por el cine-capital bajo el régimen orgánico, estos protagonistas “modernos” alzan su *voluntad de no-trabajo*. Y es precisamente eso lo que está en cuestión cuando Deleuze escribe: “Era preciso un nuevo tipo de actores: no solamente los actores no profesionales con los cuales el neo-realismo se había reconciliado en sus principios, sino lo que podríamos llamar no-actores profesionales, o mejor, ‘actores-médiums’, capaces de ver y de hacer ver más que de actuar [...] (en Francia, actores tales como Bulle Orgier o Jean-Pierre Léaud)” (IT31). Deleuze entiende por “actor” a aquél que “actúa” de manera orgánica, es decir, al *trabajador* subsumido al sistema cine-capitalista, en tanto que el verbo “actuar” remite al concepto de “imagen-acción”. De modo que el “no-actor profesional” designa al *no-trabajador profesional*, e incluso al *desempleado profesional*, cuya profesión consiste en no trabajar en la producción de plusvalía.

Tomemos el ejemplo de *Una aventura de Billy the Kid*, una enésima repetición fílmica, que realizó Luc Moullet en 1970, de la famosa historia que el cine no cesa de retomar incluso desde antes del amanecer del western. En estas condiciones *post-históricas*, la cuestión fundamental de la película consiste *necesariamente* en saber cómo hacer salir “justo una imagen” de un enésimo retorno de los clichés. La película es perfectamente cómica y alegre, pero no lo es, sin embargo, porque las imágenes sean puestas a trabajar para actualizar su exceso virtual bajo la

forma de valor paródico. La alegría de la película proviene precisamente de la voluntad de no-trabajo de Jean-Pierre Léaud, que interpreta a Billy the Kid rechazando totalmente la ejecución de cualquier posible acción-trabajo que le impondría su rol. En otros términos, Léaud está en efecto en una *fábrica* cine-capitalista (el Far West), pero rehúsa trabajar en ella y *entra en huelga* al ocuparla con otras imágenes. De modo que en esta película se trata exactamente de la misma “alegría” que descubriría Simone Weil cuando visitaba a sus amigas obreras que ocupaban su fábrica en mayo de 1936: “Sí, una alegría. [...] Alegría de vivir, entre esas máquinas mudas, al ritmo de la vida humana –el ritmo que corresponde a la respiración, a los latidos del corazón, a los movimientos naturales del organismo humano– y no a la cadencia impuesta por el cronómetro”.¹⁵ Es con la fuerza de esa misma alegría del no-trabajo que Léaud hace *retornar* al *Gespenst des Kommunismus* en pleno corazón de la *fábrica*, es decir, precisamente allí donde el cine-capital cree haberlo conjurado definitivamente, *civilizando* las imágenes en el “falso reconocimiento”.

No es una casualidad que el mismo cineasta, Moullet, realice más tarde *La comedia del trabajo* (1987), cuyo protagonista es literalmente un “desempleado profesional”. En esa película el protagonista muestra su propio *trabajo liberado*, pero al mismo tiempo que también, en tanto que “actor-médium”, pone en evidencia que siempre es posible que el *no-trabajo remunerado* derive directamente del *trabajo asalariado*. Por ejemplo, al enamorarse del protagonista, la joven empleada extremadamente eficiente de la ANPE¹⁶ despliega todos sus talentos profesionales para encontrarle un empleo con el fin de llamar su atención, sin siquiera conocer la propia existencia de los desempleados profesionales, uno de ellos, su enamorado. Lo que se ve en ese proceso de maquinación dirigido hacia el objetivo

15 Simone Weil, “La vie et la grève des ouvrières métallus (sur le tas)”, *La Condition ouvrière*, 1951. [Vers. cast.: “La vida y la huelga de los obreros metalúrgicos”, en *La condición obrera*, Cuenco de plata, 2010.]

16 Agence Nationale pour l’Emploi. [N. del T.]

totalmente personal de la muchacha es la transposición discreta de un trabajo asalariado en no-trabajo remunerado al interior mismo de aquél. Sin saberlo, la muchacha deviene ella misma no-trabajadora profesional al *desviar* por su propia cuenta su trabajo asalariado. Lo mismo con el empleado de banco, víctima de un despido por motivos económicos. En su caso, el no-trabajo remunerado se pone en contraste con el *trabajo no remunerado*: cuando era empleado, se pasaba el día durmiendo en el escritorio, mientras que una vez despedido se pone a “trabajar” más asiduamente que nunca con el fin de encontrar un nuevo trabajo, como si deviniera de golpe *adicto al trabajo*. El perfil de su no-trabajo remunerado previo al despido se define de manera retrospectiva mucho más en la medida en que llena sus días de desempleo con clichés laborales. ¿Qué muestra todo esto? Que en todo trabajador asalariado hay siempre algo “más” que le permite devenir no-trabajador remunerado, e incluso desempleado profesional. Y es ese “más” lo que Deleuze llama “la potente Vida no-orgánica” (IT109).

“Todo eso es tan simple como decir *buen día...*”

La imagen-tiempo se inaugura con una nomenclatura mundial de las “imágenes ópticas y sonoras puras”. ¿Qué es una imagen óptico-sonora pura? No es otra cosa que una imagen ordinaria en situación de desempleo profesional, que rehúsa trabajar y se pone a vivir su vida de manera autónoma. En efecto, el cine siempre debe pagar las imágenes, incluso si ya no trabajan. Pero aquí ya no se trata del *capital variable*, sino de una medida social del tipo RMI,¹⁷ o mejor aún, de un *basic income* incondicional y universal, en tanto que el cine ya no les exige a las imágenes *actuar* como contrapartida. En estas primeras páginas del segundo volumen aparece así una *nueva alianza* o un *new deal* que las imágenes ordinarias le imponen al cine, más allá del régimen orgánico cine-capitalista.

¹⁷ Revenu Minimum d’Insertion. [N. del T.]

Es en Yasujiro Ozu, entre otros, donde Deleuze encuentra un caso ejemplar de estas imágenes-desempleados. ¿Hasta qué punto las imágenes ordinarias rehúsan trabajar, es decir, actualizar su *exceso* virtual bajo la forma de excedente relevante? He aquí la respuesta del filósofo: “En Ozu, todo es ordinario o banal, incluso la muerte o los muertos, que son objeto de un olvido natural” (IT24). La propia desaparición de personajes rehúsa producir toda plusvalía sentimental o metafórica; y esto sin caer nunca, no obstante, en la producción de plusvalía paródica, en la medida en que ya no se trata aquí del ritornelo *paramnésico* constituido (eterno retorno del “*déjà vu*”), sino de un ritornelo *amnésico* constituyente (eterno retorno del “recuerdo del presente” como exceso virtual). Así, en el cineasta que supo realizar una película intitulada simplemente *Buen día* (1959), y cuyas otras películas no son más que sus *variaciones*, la “banalidad cotidiana” se autovaloriza sin intermediación de ningún proceso de valorización cine-capitalista: “Tan banal, realmente tan poco original...”, canta Piaf (recordemos que el nombre de la famosa cantante francesa significa justamente “gorrioncito”, pajarito ordinario). Cada imagen ordinaria, devenida desempleada profesional, se desprende de toda producción cine-capitalista de excedente relevante para comenzar a valer por sí misma entrando con las otras en una *autonomía organizada*.

Lo más curioso en Ozu es que todo eso opera bajo una gran influencia del cine estadounidense bien “clásico”. Deleuze nos lo hace notar tomando el ejemplo del “montaje-cut”, dominante en el cineasta japonés, que viene directamente del procedimiento lubitschiano “un plano, una réplica”. Según el filósofo, “Ozu *modifica el sentido* del procedimiento” liberándolo del sistema cine-capitalista con vistas a *desviarlo* hacia un agenciamiento disyuntivo *audio-visual*: “La imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que *es* un personaje, y de la imagen sonora de lo que *dice*” (IT23). Es que a través de este *détournement* (desvío), Ozu hace funcionar el procedimiento lubitschiano para que la imagen óptica y la imagen sonora puedan valer cada una por sí mismas de manera autónoma, sin entrar con la otra en una síntesis conjuntiva de producción de plusvalía. De allí una cuestión fundamental: ¿bajo

qué condiciones puede operarse tal desvío? O mejor, ¿qué muestra *del cine* la posibilidad misma de desviar de este modo un trabajo asalariado hacia un no-trabajo remunerado? Muestra el *hecho* de que cada imagen ordinaria está siempre-ya doblada por su propia “potente Vida no-orgánica”, incluso cuando está plenamente movilizada en la producción orgánica cine-capitalista. Y es este *hecho* fundamental del cine lo que el cine-capital disimula bajo el “falso reconocimiento” y lo que se descubre en el cristal empírico-trascendental, que es su “opuesto simétrico”. Dicho esto, si el desvío ozuiano es considerado a veces, con razón, como “un retorno al ‘cine primitivo’” (IT23), es porque constituye una verdadera *contra-efectuación* cinematográfica que hace que las imágenes se remonten hacia este *hecho* fundamental. Cada imagen ordinaria, en tanto que “sujeto” en el sentido simondoniano del término, contiene siempre-ya en sí una parte de “más” como exceso de su propio ser, que precede ontológicamente a todas sus actualizaciones bajo la forma de plusvalía cine-capitalista. Y precisamente por esa razón es que todas las imágenes ordinarias están siempre-ya asidas en un devenir-revolucionario, “que [las] arrastraría por caminos desconocidos si se decidieran a seguirlo”.¹⁸

18 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Editions de Minuit, París, 1990, p. 235. [Vers. cast.: *Conversaciones*, Pre-Textos, 1995.]

Capítulo 2

¿Cómo el cine-capital financieriza las imágenes?

“Si interpretás dos papeles, tu cachet es por uno”

Un hombre amaba a una mujer, pero tuvo que abandonarla. Algunos años más tarde, se cruza a una sosias exacta. Para él la segunda es la primera, y nada pone en duda su identidad. ¿Es posible para el hombre amar a la segunda como una mujer totalmente distinta a la primera, aunque sea una pura repetición? He allí la pregunta que atraviesa toda la filmografía del cineasta japonés Masahiro Makino, cuyo centenario hemos festejado en 2008, año marcado ante todo por una gran crisis financiera mundial, incluso por el comienzo de una catástrofe duradera. En Makino el perfil de esta cuestión aparece sobre todo cuando dos papeles son interpretados por una y la misma actriz. En términos cine-capitalistas, la cuestión puede formularse de la siguiente manera: ¿cómo hacer que una imagen vuelva y que produzca un nuevo valor? En Makino, de hecho, lo “mismo” que vuelve no siempre es una mujer. En algunas películas el cineasta japonés hace interpretar un doble papel a un mismo actor masculino, con el fin de mostrar el caso de un hombre que deviene otro mientras sigue siendo el mismo. Sucede también que Makino hace volver una misma percepción, una misma afección o una misma acción, en varias ocasiones en la misma película. ¿Es Makino un cineasta ecologista? Hace de tal “reciclaje” un modo de producción de plusvalía. No es entonces del todo casual que entre las 264 películas que realizó en su carrera desde los 18 años haya un número considerable de *remakes*, o incluso de *remakes de remakes*.

Para este maestro ignorado del cine japonés la cuestión era sobre todo del orden de la *economía*. En ocasión del centenario de su nacimiento tuvo lugar en Kyoto una mesa redonda en la que participa-

ron tres cineastas japoneses que fueron sus asistentes (Sadao Nakajima, Sokubun Suzuki, y Shin'ichiro Sawai). Los tres atestiguaron el hecho de que en el rodaje su "jefe" siempre ponía mucha atención en no malgastar película, de modo que hubiera una cantidad de película virgen al final de cada rodaje. En Makino la cuestión de saber cómo hacer para que las imágenes recicladas produzcan plusvalía remite directamente a esta cuestión de saber cómo economizar película, cómo disminuir el gasto. Dicho de otro modo, la cuestión de saber cómo amar dos veces a una misma mujer no es distinta a la de saber cómo producir un film con el menor gasto posible. Todo sucede como si Makino le dijera a cada una de sus actrices: "Escuchame bien. No te pido que interpretes dos papeles distintos, sino que te pido que interpretes dos veces un mismo papel. Esto quiere decir que a fin de cuentas sólo interpretas un único papel. Te pago entonces el cachet por un papel, incluso si interpretás dos papeles. ¿Estás de acuerdo?".

“¿Quién soy, yo que pago para trabajar?”

¿Cuál es la condición para amar dos veces a una misma mujer? ¿Cuál es la condición para hacer que una imagen produzca un nuevo valor al hacerla volver? Como vimos, esta es la cuestión que Makino no dejó de plantearse y de replantearse a través de sus 264 películas. Si Deleuze hubiera conocido la obra de Makino, sin ninguna duda la hubiera hecho aparecer en las últimas páginas de *La imagen-movimiento*. Pues el régimen cine-capitalista de la imagen-movimiento llega a su "fin" justamente cuando se pone a reciclar las imágenes que ha sobreproducido. Y si es Hitchcock –cineasta al que puede calificarse perfectamente de "fecundo" a pesar de que ha realizado solamente una cincuentena de películas– quien interpreta el papel del último nabab del cine-capital cuando hace su aparición al final del primer volumen de *Cine*, es precisamente porque el cineasta del "vértigo" se interesa, por esa misma razón, por la cuestión del retorno vertiginoso de lo "mismo", es decir, del reciclaje extraordinario de las imágenes ordinarias.

Todo *La imagen-movimiento* está atravesado por un principio fundamental que consiste en afirmar que “el salto cualitativo se produce por un proceso cuantitativo”, que lleva el nombre de “Dividual” (IM26, IM131 y IM149): cuando ponemos a cooperar dos imágenes, se produce siempre un nuevo valor. Si comprás el azul y el amarillo, podés obtener el verde como una plusvalía. El verde se produce en un trabajo del azul y del amarillo en relación diferencial. Sólo pagás el precio de dos colores, pero podés tener tres colores. En resumen, según este principio de valorización cine-capitalista, uno más uno no es dos, sino tres ($1+1=3$). ¿Pero qué pasa si te encontrás con una dificultad económica y ya no tenés suficiente dinero para comprarte dos colores? ¿Cómo podés obtener el verde, si sólo te comprás el azul? ¿Cómo puede el azul producir el verde sin entrar en relación diferencial con el amarillo? He aquí la pregunta que tanto Makino como Hitchcock se plantean en el límite de la imagen-movimiento. El cine-capital ya no se contenta con poner a operar la ecuación “ $1+1=3$ ”, ya suficientemente trucada, y emprende la realización de una ecuación todavía más trucada: “ $1=2$ ”. Esta ecuación acrobática “ $1=2$ ” es la que Makino le hace encarnar como tal a su actriz al hacerle interpretar dos papeles en una película. Y es esta igualdad cortocircuitada “ $1=2$ ” la que da el “vértigo” en Hitchcock.

En el capítulo precedente habíamos visto cómo uno más uno es tres en un proceso de producción cine-capitalista. En tanto que “sujeto” en el sentido simondoniano del término, cada “uno” tiene un doble aspecto, el actual y el virtual, o el individuado y el pre-individual. Cada “uno” contiene en sí además de su ser individuado o actual, un exceso pre-individual o virtual. Cuando un “uno” se monta con otro “uno”, lo que se pone a trabajar no es solamente su actualidad remunerada, sino también su exceso virtual no remunerado. El cine, sin invertir más que el valor-capital equivalente al valor actual de los dos “uno”, integra *también* su valor virtual en su proceso de producción. De allí la *sobre*actualización de un nuevo “uno” como la diferencia entre la ecuación simétrica “ $1+1=2$ ” y la disimétrica “ $1+1=3$ ”, lo cual constituye la plusvalía, es decir, la parte del cine. La plusvalía cine-capitalista se produce así por la

puesta en resonancia de dos imágenes al nivel de su virtualidad. Pero si el cine ya no compra dos imágenes, sino una sola imagen, ¿cómo puede realizar plusvalía? ¿Dónde se encuentra el “trabajo no remunerado” en un proceso de valorización “ $1=2$ ”? ¿Qué es lo que se pone a trabajar sin ser pagado tanto en Makino como en Hitchcock? Esta cuestión es la que Deleuze se plantea en el último capítulo de *La imagen-movimiento* al inventar el concepto de “imagen mental”.

Hitchcock incluye en la película al público y sus reacciones. He aquí la respuesta que encuentra Deleuze en las observaciones hechas por Truffaut respecto del cineasta inglés. Si este último resuelve de manera casi alquímica la ecuación de igualdad vertiginosa “ $1=2$ ”, lo hace al integrar el trabajo del espectador en el corazón del proceso de producción de plusvalía cine-capitalista. Y como sabemos muy bien, el espectador no hace más que pagar (derecho de entrada) y nunca ser pagado (salario), de modo que el trabajo que efectúa al interior de la película constituye necesariamente un trabajo no remunerado. El genio de Hitchcock consiste en hacer trabajar de este modo al público, a quien no necesita pagarle un solo centavo. ¿Cómo integrar entonces el trabajo del público en la película? A propósito de *Vértigo* (1958), adaptación filmica de *De entre los muertos* (1954), novela co-escrita por Pierre Boileau y Thomas Narcejac, Hitchcock dice:

En el libro, al principio de la segunda parte, el protagonista conoce a Judy y la obliga a asemejarse más a Madeleine. Recién al final, al mismo tiempo que él, nos enteramos de que se trataba de una misma mujer. Es una sorpresa final. En la película procedí de otro modo. Cuando comienza la segunda parte, cuando Stewart encuentra a la muchacha morocha, decidí develar la verdad inmediatamente, pero solamente al espectador: Judy no es una muchacha que se asemeja a Madeleine, es *la propia* Madeleine. [...] Henos aquí otra vez en nuestra alternativa habitual: ¿suspense o sorpresa? Ahora bien, tenemos la misma acción que en el libro; Stewart va a creer durante un cierto tiempo que Judy es en efecto Madeleine, después se resignará a la idea contraria bajo la condición de que Judy acepte asemejarse punto por punto a Madeleine. Pero el público recibió la información. Entonces creamos un suspense fundado sobre este interrogante: ¿cómo

reaccionará James Stewart cuando descubra que ella le ha mentido y que es efectivamente Madeleine?.¹

He aquí cómo Hitchcock hace trabajar al público en la película. Si Hitchcock anula de este modo la “sorpresa” original de la novela, reemplazándola por un “suspenso”, es justamente con el fin de integrar el trabajo del público a la película. Hitchcock inventa así lo que podemos llamar “plusvalía de suspenso” –que contrasta con la “plusvalía de sorpresa”– como una forma de plusvalía específica del proceso de valorización “I=2”.

Es el trabajo no remunerado del público lo que vuelve posible el proceso de producción de plusvalía “I=2”. ¿Pero exactamente qué tipo de trabajo ofrece este público laborioso al cine-capital? Deleuze escribe: “En Hitchcock las acciones, las afecciones, las percepciones, todo es interpretación, de principio a fin” (IM270). Por un lado está la sucesión de imágenes, según la cual se encadenan de manera orgánica las percepciones, las afecciones y las acciones. Y por el otro está el trabajo del público, que consiste en “interpretar” todas esas imágenes-movimiento. El público trabaja *sobre* las imágenes. La transformación directa de un “uno” en “dos” en el proceso “I=2” se produce por este trabajo “mental” de interpretación que el público efectúa sobre el “uno” sin que se le pague un solo centavo como contrapartida. O, más precisamente, cuando un “uno” se autovaloriza en “dos” en el proceso “I=2”, el valor virtual de ese “uno” se actualiza al entrar en resonancia con la *fuerza de trabajo* mental del público (y ya no con el valor virtual de otro “uno”, como en el caso del proceso “I+I=3”). Como lo reconoce el propio Hitchcock (“ahora bien, tenemos la misma acción que en el libro...”), es cierto que su película sigue hasta un cierto punto el proceso “I+I=3”. Si nos situamos en el punto de vista de Scottie, protagonista interpretado por James Stewart, su vida aparece perfectamente como un proceso “I+I=3”, en el cual se produce una “sorpresa” y no un “suspenso”: él es literalmente *sorprendido* por la verdad revelada al final de la película. Pero lo que cuenta en Hitchcock es el hecho

1 *Hitchcock/Truffaut*, p. 206-207.

de que todo ese proceso “ $I+I=3$ ” sólo está allí en tanto que objeto de interpretación para ser entregado al trabajo mental del público. Si Scottie es sorprendido (al nivel del proceso “ $I+I=3$ ”), su sorpresa debe ser inmediatamente interpretada por el público (al nivel del proceso “ $I=2$ ”). En el cine hitchcockiano el proceso “ $I+I=3$ ” ya no constituye el eje central de la producción de plusvalía, sino que está enteramente sometido, o mejor, globalmente “encuadrado” o *cercado*, por el proceso “ $I=2$ ”. Y este *cercamiento* global es lo que constituye, según Deleuze, una nueva función que Hitchcock le da al encuadre, en nombre de una “tapicería” o de una “tejeduría”: “De todas maneras –escribe el filósofo– lo esencial es que la acción, y también la percepción y la afección, estén encuadradas en un tejido de relaciones. Es esta cadena de las relaciones lo que constituye la imagen mental, por oposición a la trama de las acciones, percepciones y afecciones” (IM271). El trabajo ya no se opera al interior de la cadena de montaje, sino *al lado de* la cadena de las relaciones.

“Mil millones de espectadores se acordarán del encendedor...”

¿No podemos llamar “financierización” de las imágenes a ese pasaje que se opera en el límite del cine-capital desde el proceso “ $I+I=3$ ” al proceso “ $I=2$ ”? Lo que Deleuze llama “imagen mental”, ¿no puede ser considerado como imagen-movimiento *financierizada*? Así lo plantea: “En la historia del cine, Hitchcock aparece como aquél que ya no concibe la constitución de una película en función de dos términos, el director y la película por hacerse, sino en función de tres: el director, la película, y el público que debe entrar en la película, o cuyas reacciones deben formar parte integrante de la película” (IM272). ¿No se puede encontrar el mismo pasaje de dos a tres en la así llamada “financierización de la economía” que está en curso desde los años 70, y en la cual la constitución de una empresa ya no es concebida en función de dos términos, el empresario y el trabajador, sino en función de tres: el empresario, el trabajador, y el inversor? Se objetará que los inversores o los accionistas existen

desde siempre. Pero tal objeción no tiene sentido, lo mismo que en el caso de que se objete que siempre existió público, incluso antes de la aparición de Hitchcock en la historia del cine. Lo importante es el hecho de que a medida que la economía se financieriza el inversor se integra enteramente al proceso de producción de plusvalía. Lo que aparece en el centro mismo del capitalismo es una nueva forma de autovalorización del capital, la cual ya no funciona sin participación productiva del inversor.

La financierización de la economía puede efectivamente ser comprendida como un pasaje de dos a tres. En el proceso de a dos (régimen “fábrica”), la plusvalía se produce a través de la explotación del *sobretabajo* efectuado por los trabajadores. El patrón monta a sus empleados de tal modo que hace entrar en resonancia sus fuerzas de trabajo. El trabajo asalariado de los empleados es lo que constituye el *caput* de la producción de plusvalía “ $I+I=3$ ”. Mientras que en el proceso de a tres (régimen “empresa”), la fuente principal de la producción de plusvalía ya no se encuentra en el trabajo asalariado de los empleados, sino en el trabajo de interpretación de los inversores. Subsumido en el proceso “ $I=2$ ”, todo el proceso “ $I+I=3$ ” vivido por los trabajadores deviene el objeto de interpretación que ha de suministrarse al trabajo mental de los inversores. El empresario integra así el trabajo mental de los inversores en el proceso de producción de plusvalía, pero no tiene ninguna necesidad de remunerarlos. Es allí donde reside el mayor interés de la financierización: el empresario puede poner a trabajar plenamente a los inversores sin invertir un solo céntimo, ni siquiera al nivel *actual* de su trabajo colectivo.

Pero allí hay un punto que bien vale una consideración especial: hablando con precisión, el trabajo mental en cuestión no concierne simplemente a los inversores que compran o venden las acciones en la bolsa, sino a un sujeto colectivo mucho más vasto, sujeto anónimo y global que ciertos teóricos italianos contemporáneos tales como Toni Negri, Paolo Virno, etc., llaman “multitud”. Es decir, es *toda* la multitud, de la cual forman parte los inversores, la que es movilizadada y puesta a trabajar sin remuneración en la economía financierizada. Esto puede explicarse desde dos puntos de vista distintos, el exten-

sivo y el intensivo. Desde el punto de vista extensivo, los inversores viven siempre ya en una red de comunicación planetaria de seres parlantes, cuya dinámica interna determina cada comportamiento transaccional que los inversores efectúan en la bolsa. Dicho de otro modo, es la multitud, o mejor, su inteligencia de masas, la que conformándose en red de comunicación global produce los datos de interpretación en base a los cuales los inversores toman su decisión cada vez que compran o venden acciones. Resumiendo, cada uno de nosotros *trabaja* para un número infinito de empresas a través de las redes de comunicación multitudinarias, y esto, insisto, sin que se nos pague un solo centavo.

Desde un punto de vista intensivo, el trabajo mental de los inversores tiene como medio de producción al “*general intellect*”, intelecto en general, compartido por toda la multitud, e incluso por toda la humanidad, y que existe, por esa precisa razón, en la personalidad viviente de cada inversor. El trabajo de interpretación efectuado por cada inversor no consiste en reaccionar directamente a una información dada, sino que consiste en reaccionar, como lo hace notar Christian Marazzi en *Capitale & Linguaggio*, a “la reacción que cree probable que realicen los otros inversores frente a esa información”. Si cada inversor puede prever así la reacción de los otros y medir su probabilidad, es porque comparte o cree compartir un cierto “lugar común” con los otros inversores. Este lugar común, a menudo llamado “mercado”, no puede ser una “voluntad general” formada *a posteriori* a través del acuerdo consensual, sino que debe ser un intelecto general, compartido *a priori* por todos. No solamente cada inversor pertenece a la multitud de manera extensiva, sino que repite en sí mismo a toda la multitud de manera intensiva a través del hecho de que comparte el *general intellect* con todos los otros inversores, e incluso con todos los otros seres parlantes (“la igualdad absoluta de la inteligencia”, diría Jacques Rancière). Dicho de otro modo, si es cierto que cada inversor es parte integrante de la multitud (desde el punto de vista extensivo), es igualmente cierto que la multitud es parte integrante de cada inversor bajo la forma de un intelecto general (desde el punto de vista intensivo).

“Puede ser que diez mil personas no hayan olvidado la manzana de Cézanne, pero son mil millones de espectadores los que se acordarán del encendedor de *Extraños en un tren*”. Cuando en sus *Historia(s) del cine* Jean-Luc Godard habla así del genio de Hitchcock y de su “control del universo”, se trata de una integración *extensiva* de la multitud al proceso de producción cine-capitalista. Mientras que cuando Deleuze dice del mismo cineasta inglés que “hace de la relación el objeto de una imagen” (IM274), se trata de una integración *intensiva* de la multitud a través de la movilización del intelecto general. En efecto, todos los signos distintivos que Deleuze señala en la “imagen mental” hitchockeano –a saber, las “marcas” que remiten a las relaciones naturales, los “desmarques” que son términos arrancados de sus relaciones naturales (“la primera gaviota que golpea a la protagonista” en *Los pájaros*, por ejemplo), y los “símbolos” que son nudos concretos de relaciones abstractas (“los millares de pájaros, todas las especies reunidas, captados en sus preparativos, en sus ataques, en sus treguas”, por ejemplo)– sólo funcionan en conexión con el intelecto general, compartido por todo el público e incorporado, por esa razón, en la personalidad viviente de cada espectador.

La financierización de la economía, que externaliza la fuente principal de la producción de plusvalía (*outsourcing*) hacia los inversores, e incluso hacia toda la multitud, presupone que se ponga a operar el *general intellect*. Pero este puede perfectamente ser puesto a trabajar al interior mismo de la “fábrica”. Y allí reside la razón por la cual los teóricos italianos contemporáneos se interesan en la *New Economy* de los años 90, en la cual según ellos el *general intellect* atraviesa de manera “estructural y simultánea” la economía financiera (capital de riesgo) y al mismo tiempo la llamada “economía real” (tecnología informática), de modo que “los cambios en el mundo de trabajo y las modificaciones en los mercados financieros deben ser considerados como dos caras de la misma moneda”.² Si la imagen mentalizada es una de las “dos caras” de

2 Christian Marazzi, *Capitale & linguaggio. Dalla New Economy all'economia di guerra*, DerivApprodi, 2002, p. 10. [Vers. cast.: *Capital y lenguaje*, Tinta Limón, 2014.]

la *new economy* cinematográfica, ¿cuál es entonces la imagen que constituye la otra? He allí la cuestión que se plantea Deleuze al inventar el concepto de “figura” en el anteúltimo capítulo de *La imagen-movimiento*, capítulo que precede inmediatamente al que se refiere al cine de Hitchcock. Si la “imagen mental” tal como la vimos en Hitchcock es imagen-movimiento financierizada, la “figura” o la imagen “figurada”, que Deleuze encuentra en el “cine cerebral clásico”, y sobre todo en Eisenstein, puede ser considerada como imagen-movimiento *inmaterializada*, en tanto que constituye una “imagen indirecta que refleja o representa una Idea”. La mentalización de las imágenes, como hemos visto, tiene por objetivo integrar el *general intellect* en el proceso de producción “ $I=2$ ”, poniendo a trabajar en la interpretación a los espectadores-inversores. Mientras que la figuración de las imágenes tiene por objetivo integrarlo en el proceso de producción “ $I+I=3$ ”, poniendo a trabajar en la reflexión o en la representación a las propias imágenes-trabajadores. Para explicar lo que entiende por “figura”, Deleuze toma el ejemplo de una famosa secuencia de *La huelga*, en la cual Eisenstein pone la imagen de un fusilamiento de los manifestantes en relación de “atracción” recíproca con la de un matadero. Estas dos imágenes trabajan en cooperación intelectual o inmaterial de tal suerte que producen una Idea, es decir, una plusvalía de idea: “El salto cualitativo –escribe el filósofo– ya no [es] solamente material, concerniente al contenido, sino [que deviene] formal, y pasa de una imagen a un modo de imagen totalmente distinto que sólo tendrá con la imagen de partida una *relación reflexiva indirecta*” (IM247-248). En todo caso, es importante el hecho de que la figura y la imagen mental tienen como punto común la movilización del *general intellect* en el proceso de producción cine-capitalista, y esta es la razón por la cual Deleuze considera a la imagen mental como una variante de la figura: “Con Hitchcock aparece un nuevo tipo de ‘figuras’, que son figuras de pensamientos” (IM274). No es en absoluto casual, entonces, que Hitchcock y Eisenstein sean convocados consecutivamente en los dos últimos capítulos de *La imagen-movimiento*, como si el régimen orgánico del cine, es decir el régimen cine-capitalista, fuera empujado hasta su “límite” por esta

pareja de cineastas-empresarios que saben, cada uno a su manera, movilizar el *general intellect* e integrar así a toda la multitud en el proceso de producción, pues en efecto, la *new economy*, cuyas dos caras (financierización e inmaterialización) son respectivamente puestas en imagen por los dos miembros de esa pareja, constituye –si creemos en la tesis fundamental de los pensadores italianos– un “comunismo del capital”, que es a la vez la realización y la crisis del régimen de producción capitalista.

“En tanto que inversor, ¡el trabajador está incluso dispuesto a despedirse!”

Truffaut dice en su conversación con Hitchcock: “Hay en *Vértigo* una cierta lentitud, un ritmo contemplativo que no se encuentra en sus otras películas, a menudo construidas sobre la rapidez, el destello”. Y Hitchcock responde: “Exacto, pero ese ritmo es perfectamente natural, puesto que contamos la historia desde el punto de vista de un hombre que es muy emotivo [*a man who is in an emotional crisis*]”.³ La discusión puede recapitularse de la siguiente manera: en *Vértigo*, como en Hitchcock en general, se trata de financierizar todo un proceso “ $I+I=3$ ” incluyéndolo en un proceso “ $I=2$ ”; pero si hay algo excepcional en esa película, consiste en que el proceso “ $I+I=3$ ”, subordinado así al proceso “ $I=2$ ”, se ralentiza hasta el estancamiento (Truffaut); y si la película está marcada por tal lentitud excepcional, es porque el proceso “ $I+I=3$ ” está en ella preso de una “crisis” (Hitchcock). En *La imagen-movimiento* Deleuze retoma este problema desde el ángulo de un doble aspecto del “vértigo”, y escribe: “Ciertamente, lo vertiginoso es, en el corazón mismo de la protagonista, la relación de la Misma con la Misma (...). Pero no podemos olvidar el otro vértigo, más ordinario, el del inspector incapaz de subir la escalera del campanario, que vive en un extraño estado de contemplación” (IM276). La imagen financierizada constituye ella misma

3 Hitchcock/Truffaut, p. 207.

un vértigo, que es propio de la acrobacia ecuacional “ $I=2$ ” (autovalorización del cine-capital en un falso doble papel interpretado por Kim Novak), pero suscita al mismo tiempo un vértigo totalmente distinto, que se realiza en una crisis del proceso “ $I+I=3$ ” (estancamiento de la “acción” productiva del protagonista interpretado por James Stewart). Resumiendo, en un vértigo se activa la nueva forma del proceso de producción, al mismo tiempo que en el otro se ralentiza y estanca la vieja. O más bien, en un mismo vértigo se encuentran a la vez la financierización y la puesta en crisis de la “acción” productiva de las imágenes, en lo cual consiste la excepcionalidad de *Vértigo* con relación a las otras películas de Hitchcock.

Deleuze saca de allí una pregunta fundamental: “Si es cierto que una de las novedades de Hitchcock fue implicar al espectador en la película, ¿no era preciso que los propios personajes, de una manera más o menos evidente, fueran asimilables a espectadores?” (IM276). Dicho de otro modo, si es cierto que la empresa “sociedad Hitchcock”, que cotiza en bolsa, tiene como aspecto innovador haber logrado implicar al inversor en sus actividades cine-capitalistas, ¿no es preciso que los propios trabajadores empleados sean asimilables a inversores? En resumen, Deleuze se pregunta si la financierización de la imagen-movimiento va necesariamente acompañada por la introducción de la *stock option* (opción de compra de títulos o acciones) como un modo alternativo de remuneración salarial. Como bien se sabe, la *stock option* no necesariamente ralentiza el proceso de producción “ $I+I=3$ ”. A menudo se dice incluso lo contrario: al permitirles a los empleados de una empresa comprar acciones de ésta en una fecha y a un precio fijados de antemano, este sistema tendría la ventaja de incitarlos a “actuar” (al nivel “ $I+I=3$ ”) para hacer subir la cotización de su empresa en la bolsa (al nivel “ $I=2$ ”). Se supone que la *stock option*, que constituye una parte variable, e incluso *problemática* de la remuneración salarial, puede incitar a los empleados a invertirse siempre más en su trabajo productivo, al invitarlos a situarse en el punto de vista de los inversores, es decir, a alinear sus intereses con los de los inversores. En la mayor parte de sus películas, Hitchcock no constituye una excepción. De allí la “rapidez” o el “destello” de la acción productiva en Hitchcock, que

con razón señala Truffaut. Y es igualmente en este sentido que a propósito de Hitchcock, que sabe financierizar incluso el modo de remuneración salarial y volver así a los trabajadores empleados asimilables a inversores, Deleuze dice que “culmina el cine” (IM276).

¿Pero qué quiere decir el filósofo cuando agrega que “la imagen mental sería menos una culminación de la imagen-acción, y de las otras imágenes, que un replanteo de su naturaleza y de su estatuto” (IM276-277)? ¿No quiere decir que la *stock option* no funciona siempre como una incitación positiva, sino que está asediada desde su propio interior por una tendencia de incitación negativa? Según Deleuze, lo que Hitchcock asume como tarea es batirse sin tregua contra tal tendencia negativa intrínseca a la *stock option*, con el fin de evitar toda “crisis” posible que pudiera provocar en el régimen cine-capitalista; y si en efecto es verdad que lo logra en la mayor parte de sus películas, no lo logra del todo en “algunas de las películas más bellas” (IM276), como por ejemplo en *Vértigo*. La asimilación del trabajador al inversor puede funcionar como una incitación muy negativa. Tomemos el ejemplo (imaginario) de un productor de maíz en los Estados Unidos. En otra época estaba todo el tiempo en su campo para cuidar su maíz, mejorar su suelo, etc. Pero hoy pasa la mayor parte del tiempo adentro de su casa, sentado frente a su computadora. En otra época era principalmente la calidad de su cosecha lo que determinaba su renta, mientras que hoy ya no se trata realmente de la cuestión de saber cómo producir la mejor calidad de maíz, sino de saber en qué momento vender su producto. Habiendo construido un silo, el productor “mira” la evolución del precio corriente del maíz en el mercado de los cereales, sus ojos pegados siempre a la pantalla de la computadora. Viviendo de este modo a un “ritmo contemplativo”, “espera” el momento para vender a mejor precio su cosecha ensilada. Es cierto que este caso del productor de maíz yanqui no es exactamente un ejemplo de la *stock option*, pero a pesar de todo muestra muy bien cómo la financierización de una economía vuelve al trabajador asimilable al inversor. Para el productor de maíz la creación de valor al nivel “ $I+I=3$ ” (producción de maíz de alta calidad) sólo es secundaria en relación con la que se realiza al nivel “ $I=2$ ” (alza del precio corriente del maíz en el mercado). Y la

evolución variable del precio corriente ya no incita al productor a hacer esfuerzos para producir maíz de mejor calidad. Le resulta cada vez menos importante “actuar” en el campo, mientras que le resulta cada vez más importante “mirar” la pantalla de su computadora. En resumen, en adelante es menos “actor” que “vidente” o “espectador”. Y según Deleuze esto es lo que les sucede a los personajes de “algunas de las películas más bellas de Hitchcock”: en *Vértigo*, el inspector, presa del vértigo, deviene completamente petrificado, incapaz de actuar; en *La ventana indiscreta*, el fotógrafo, con una pierna rota, no hace más que observar a través de su ventana lo que pasa en el departamento de enfrente; etc.

“¿Dónde termina el cliché y dónde comienza la imagen?”

Los cineastas del *New American Cinema*, tales como Sydney Lumet y Robert Altman, quienes debutaron todos en el pasaje de los años 60 a los años 70, es decir en la época de la puesta en marcha del régimen de cambios flotantes, también hacen su aparición en el último capítulo de *La imagen-movimiento*, y esto en tanto que inventan la “parodia” como una forma derivada de la “imagen mental” hitchcockeana. Según Deleuze, la parodia aparece en la historia del cine cuando la imagen-trabajador ya no produce más que clichés en su proceso “ $1+1=3$ ”: “Nada más que clichés, por todas partes clichés...” (IM281). Después de todas las sofisticaciones y optimizaciones de sus medios de producción (cadenas de *montaje*) que ha conocido desde su nacimiento a fines del siglo XIX, el cine alcanza el límite de su productividad, límite en el cual se instalan una sobreproducción permanente y una baja extrema de la tasa de ganancia. Pero el “alma del cine” (IM278), es decir su *psique* cine-capitalista, que quiere asegurar de un modo absoluto la continuidad de su proceso de autovalorización, se lanza de un salto a una operación acrobática que le permite realizar plusvalía valorizando los propios clichés, es decir, volviendo *extraordinarios* los productos que en sí mismos son sólo ordinarios. Así, en los años de Nixon, cuando las “fábricas de sueños” hollywoodenses ya no pueden hacer nada más que repro-

ducir y sobreproducir sus “sueños americanos” ya producidos, a tal punto que estos aparecen como clichés o estereotipos en su “inflación” (IM278), se inventa una nueva, y probablemente *última*, forma de producción de plusvalía cine-capitalista, forma que consiste en “parodiar el cliché” (IM284) y en extraerle lo que podría llamarse “plusvalía de parodia”.

“El furor contra los clichés”, escribe Deleuze citando a D. H. Lawrence, “no conduce a gran cosa en tanto que se contenta con convertirlos en parodia; maltratado, mutilado, destruido, un cliché no tarda en renacer de sus cenizas” (IM284). La sobreproducción no conducirá nunca automáticamente al devenir-revolucionario de las imágenes. La sobreproducción de los sueños o de las pesadillas al nivel del proceso “ $I+I=3$ ” conduce a su financierización mental, paródica o *crítica*, cuya sobreproducción o baja tendencial de la tasa de ganancia al nivel del proceso “ $I=2$ ” conduce a su vez a su propia elevación al cuadrado, al cubo, e incluso a la enésima potencia, bajo la forma de una serie infinita de “instrumentos derivados”, tales como los que señala Deleuze en Jacques Rivette, por ejemplo, que no se contenta con parodiar simplemente a los clichés, sino que los eleva a la potencia de “complot” o de “conspiración mundial” (producción de la “plusvalía de complot”), o en Claude Chabrol y Robert Altman, que tampoco se contentan con parodiar a los clichés, sino que, parodiando a los clichés ya parodiados, elevan la propia parodia al cuadrado (producción de la “plusvalía de parodia parodiada”). Resumiendo, según Deleuze, en tanto que el cine no deja de confiarse a su “alma” cine-capitalista, encontrará siempre medios de *risk-hedge*, y nunca conocerá el fin de los clichés ni de la proliferación infinita de sus instrumentos derivados (titulaciones de clichés elevados a la enésima potencia).

Tomando así sus distancias respecto del optimismo de ciertos materialistas históricos posmodernos, tales como Jean Baudrillard o Paul Virilio, Deleuze insiste sobre la necesidad de un golpe de *voluntad de potencia* para que las imágenes devengan revolucionarias: “Hay una oportunidad para desprender una Imagen de todos los clichés, y de alzarla en contra de ellos. Bajo la condición, sin embargo, de un proyecto estético y político capaz de constituir

una empresa positiva” (IM283-284). Según el filósofo, la sobreproducción, la financierización y la baja tendencial de la tasa de ganancia son claramente “una condición necesaria exterior” del devenir-revolucionario de las imágenes, pero no son suficientes. Por más que lo vuelven posible, no lo constituyen. Para que el cine “rompa todo [su] sistema” capitalista (IM289), es absolutamente preciso que el exceso volitivo de un “proyecto estético y político” concreto intervenga en aquella condición objetiva. Hitchcock no es más que una “condición negativa” (IM290) para que llegue una *nouvelle vague* a todas las pantallas del mundo entero; es un Marx quien constituye la condición positiva. De allí esa frase que marca el final del primer volumen del díptico deleuziano: “La *nouvelle vague* pudo ser llamada con justicia hitchcocko-marxiana, antes que ‘hitchcocko-hawksiana’” (IM289).

“Mayo del 68 no tuvo lugar”

¿Qué entiende Deleuze por “Imagen”? ¿Cómo se emancipan las imágenes? ¿Cómo devienen revolucionarias? “Imagen” con una “I” mayúscula designa una imagen ordinaria emancipada, que esquivaba todo proceso de valorización extraordinaria cine-capitalista. Las imágenes dicen “¡Ya basta!” y se deciden a no trabajar más para la autovalorización del cine-capital. Ya no es el cine-capital, sino las imágenes mismas las que deben autovalorizarse. Si la financierización vertiginosa o paródica de la imagen-movimiento puede considerarse como una “condición necesaria exterior” de la emancipación de las imágenes ordinarias, es porque les permite liberarse del trabajo productivo al nivel del proceso “ $I+I=3$ ” y entrar en una “situación puramente óptica y sonora” (IT10); pero si debe considerarse al mismo tiempo como una liberación “negativa” (IM284), es porque encuadra toda esa situación no-productiva y emancipadora en otro proceso de producción cine-capitalista, a saber, el de “ $I=2$ ”, con el fin de continuar extrayendo plusvalía. Las imágenes ordinarias entran en su propio proceso de autovalorización cuando se “muestra” *como tal* esa situación óptica y sonora pura en lugar de “montarla”

con el trabajo mental de interpretación del público, e incluso de la multitud. Las imágenes se emancipan cuando adquieren “una realidad material autónoma” (IT11), en la cual cada una hace valer su aspecto virtual en tanto que tal, en su forma pura y directa. Y es eso precisamente lo que Deleuze llama “imagen-tiempo directa” o “presentación directa del tiempo”, en el segundo volumen de su díptico: “La imagen-tiempo directa es el fantasma que siempre ha asediado al cine, pero hacía falta el cine moderno para darle un cuerpo a ese fantasma” (IT59). En el régimen cine-capitalista, ese “fantasma” sólo es *indirectamente representado* bajo su forma actualizada en plusvalía. La explotación cine-capitalista de la imagen-trabajador consiste en transformar sin cesar su aspecto virtual, fantasmagórico pero muy real, en su representación indirecta, sin nunca dejarlo valer por sí mismo en su propia realidad inmediata y directa. Contra esta violencia de representación o actualización cine-capitalista es que las imágenes se rebelan elaborando un nuevo régimen, al que Deleuze llama “cine moderno” o “régimen cristalino” (IT165).

Si las imágenes ya no trabajan para la autovalorización del cine-capital, ¿están liberadas de la cadena de montaje a la cual estuvieron atadas por tanto tiempo en la fábrica cine-capitalista? Deleuze escribe:

Se dirá además que esta imagen-tiempo supone el montaje tanto como la representación indirecta. Pero el montaje ha cambiado de sentido, toma una nueva función: en lugar de recaer sobre las imágenes-movimiento, de las cuales extrae una imagen indirecta del tiempo, recae sobre la imagen-tiempo, extrae de ella las relaciones de tiempo respecto de las cuales el movimiento aberrante no hace más que depender (IT59).

Las imágenes expropián a los cine-capitalistas la cadena de montaje y desvían radicalmente su sentido para un proyecto marxiano. El montaje ya no funciona de tal suerte que hace trabajar a las imágenes ordinarias en relación diferencial para extraerles plusvalía extraordinaria (representación indirecta del tiempo), sino de tal suerte que las libera de todo proceso de producción cine-capitalista para extraer de ellas una situación óptica y sonora pura, en la cual las imágenes ordinarias se afirman cada una en su autonomía

y valorizan cada una su exceso virtual como tal (presentación directa de las relaciones de tiempo).

El devenir-revolucionario de las imágenes no consiste en “actuar”, es decir, en actualizar su aspecto virtual bajo la forma de una “acción” revolucionaria (imagen-acción revolucionaria), dicho de otro modo, de una revolución. Consiste, por el contrario, en “ver” o en “hacer ver” su realidad virtual en estado puro. Esto remite a lo que Deleuze dice junto a Félix Guattari a propósito de Mayo del 68, acontecimiento contemporáneo del surgimiento del “cine moderno”: “Hubo muchas agitaciones, fluctuaciones, palabras, tonterías, ilusiones en el 68, pero eso no es lo que cuenta. Lo que cuenta es que fue un fenómeno de videncia, como si una sociedad viera de repente lo que contenía de intolerable y viera también la posibilidad de otra cosa”.⁴ El texto se titula “Mayo del 68 no tuvo lugar”, y eso en un doble sentido, negativo y positivo. Se dice que Mayo del 68 no tuvo lugar, en primer lugar, porque no habría logrado establecer una auténtica relación de fuerzas en el campo social global (sentido negativo), y, en segundo lugar, porque habría sido un “acontecimiento puro”, al haber tenido por naturaleza no tanto el dar lugar a una acción revolucionaria como el dar un cuerpo óptico y sonoro puro a un fantasma revolucionario (sentido positivo). Por supuesto que se trata de este segundo sentido del *no-lugar* de Mayo del 68 en el pasaje citado más arriba, que sobre este aspecto preciso rima, palabra por palabra, con este pasaje de *La imagen-tiempo* en el que Deleuze habla de la nueva relación que se instaura entre el personaje y la situación en el cine moderno: “Por más que se mueva, corra, se agite, la situación en la cual está desborda por todas partes sus capacidades motrices, y le hace ver y oír lo que de derecho ya no es susceptible de una respuesta o una acción. Más que reaccionar, registra. Antes que comprometido en una acción, está librado a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola” (IT9).

4 Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Mai 68 n’a pas eu lieu”, *Les Nouvelles littéraires*, 3-9 mayo 1984, p.75-76, incluido en *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, edición de David Lapoujade, Les Editions de Minuit, 2003, p. 215-216. [Vers. cast.: “Mayo del 68 nunca ocurrió”, en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Pre-Textos, 2007.]

Tanto en Mayo del 68 como en el cine que le es contemporáneo, hay dos realidades distintas y dispares. Por un lado, hay una realidad actual, en la cual se realiza un movimiento más o menos múltiple en actos y palabras. Por el otro, hay una realidad virtual, en la cual se ve y se oye “lo intolerable” y “la posibilidad de otra cosa”. Es este desdoblamiento simultáneo de la realidad en actual y virtual, lo que Deleuze llama “cristal” en *La imagen-tiempo*. El devenir-revolucionario de la gente o de las imágenes es un proceso “cristalino”, en el cual la videncia prevalece sobre la acción, o lo virtual sobre lo actual, o aún más, el tiempo sobre el movimiento. Incluso cuando se trata de una “revolución” histórica, lo revolucionario se encuentra del lado de la videncia y no del lado del movimiento, que se prueba “fundamentalmente aberrante, anormal” (IT53), valiendo la aberración por sí misma y designando al tiempo como su “causa directa” (IT58). Por otra parte, de la misma primacía cristalina del ver sobre el actuar es que habla Fernando Pessoa en su texto redactado como reacción a la Revolución Rusa de 1917. El novelista portugués escribe:

Cuando un país, al término de una larga decadencia, cae en un estado de letargo y de degradación, puede en última instancia encontrar su salvación en un movimiento revolucionario. Pero tal movimiento, en tanto que movimiento revolucionario portador de ciertas ideas o de ciertas tendencias, no es en sí y directamente la salvación. Lo que tiene de salvador es precisamente lo que menos parece serlo –la anarquía que instala y la violenta desorganización que engendra.⁵

El devenir-revolucionario no es en absoluto, entonces, actualización del fantasma bajo la forma de un pueblo. No es el “nacimiento de una nación”. Si las imágenes ordinarias expropian los medios de producción a los cine-capitalistas y los desvían según su propia voluntad de potencia, no es para hacer trabajar a su fantasma en un proceso de producción de “plusvalía de pueblo”. De allí la famosa cita de Paul Klee en *La imagen-tiempo*: “El pueblo falta”

5 Fernando Pessoa, “Le préjugé révolutionnaire” (¿1919?), *Le Chemin du serpent* (tomo VII), Christian Bourgois, 1991.

(IT282). La representación del fantasma en su forma actualizada en un pueblo, aunque “revolucionario”, no es otra cosa que auto-explotación cine-capitalista de las imágenes ordinarias por sí mismas. El devenir-revolucionario, por el contrario, es el *Gespenst* que rehúsa trabajar y que, en su rechazo absoluto del trabajo, se autovaloriza en tanto que tal tomando un cuerpo autónomo, puramente óptico y sonoro. Dicho de otro modo, como lo veremos en nuestro tercer y último capítulo, el fantasma deviene inmediatamente pueblo, pero justo al mismo tiempo que el pueblo deviene él mismo otra cosa, puramente fantasmática: un pueblo de zombies. Ahora bien, ¿de qué se trata cuando Deleuze escribe, a propósito del cine siempre ya asediado por el fantasma revolucionario: “Siguiendo una fórmula de Nietzsche, nunca es al principio que algo nuevo, un arte nuevo, puede revelar su esencia, sino que sólo puede revelar lo que era desde el principio en un giro de su evolución” (IT61)? Se trata del hecho de que no solamente el fantasma revolucionario asedia al cine, sino que constituye su “esencia” misma: el cine es siempre ya revolucionario.

Capítulo 3

¿Cómo las imágenes devienen revolucionarias?

“Como McEnroe, lo conseguiremos golpeándonos la cabeza”

La financierización (mental, paródica o crítica) de las imágenes constituye una operación protética, a través de la cual el “alma” cine-capitalista mantiene vivo su sistema de autovalorización al permitirse no reconocer los clichés en tanto que tales, es decir, en su naturaleza estéril, improductiva. Los clichés financierizados y vueltos así “ficticiamente” productivos no son “clichés” en sentido propio. Ahora bien, para “desprender una Imagen de todos los clichés”, hace falta primero querer enfrentarlos reconociéndolos como tales. Dicho de otro modo, para “erigir una Imagen contra todos los clichés”, hace falta primero erigir con firmeza un muro de clichés frente a uno mismo. A propósito del pintor irlandés Francis Bacon, Deleuze escribe: “La pintura moderna está invadida, asediada por las fotos y los clichés que ya se instalan sobre la tela incluso antes de que el pintor haya comenzado su trabajo. En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie ya está completamente investida virtualmente por todo tipo de clichés con los que será preciso romper”.¹ Si Bacon trabaja siempre a partir de fotos o de clichés, no es para parodiarlos ni para criticarlos, sino para ponerse voluntariamente frente a un muro de clichés. Sabemos muy bien, por cierto, que éste no es siempre el caso en los demás; hay una masa de pintores que creen ingenuamente que trabajan sobre superficies inmaculadas, donde toda po-

1 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981, p. 19. [Vers. cast.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena, 2002.]

sibilidad quedaría completamente intacta, no gastada ni agotada, y que toda pincelada sería capaz de crear algo nuevo. Son sólo un puñado de grandes pintores los que saben percibir los clichés que invaden sus telas. Por eso Deleuze habla de la naturaleza “virtual” de la existencia de los clichés. Los clichés nunca están dados como tales; hay que discernirlos, hacerlos surgir, incluso crearlos allí donde sólo existen virtualmente. Es el propio pintor quien hace de su tela un muro de clichés por medio de su propia percepción.

El acto de creación, repite Deleuze cada vez que habla de él, consiste en “resistirse”. Y es contra un muro de clichés que el creador se resiste. Pero para esto hace falta primero que el propio creador erija tal muro, en el cual toda posibilidad se le aparezca siempre ya agotada. El creador debe crear frente a sí mismo sus propias condiciones imposibles, que lo fuercen a resistírseles de modo tal que trace una línea de fuga. Deleuze encuentra un ejemplo muy bello en John McEnroe, jugador de tenis conocido sobre todo por su muy singular estilo, que consiste en abalanzarse a toda velocidad hacia la red en cuanto ha lanzado cada pelota del saque: “Un creador –dice el filósofo– es alguien que crea sus propias imposibilidades, y que crea al mismo tiempo lo posible. Como McEnroe, lo conseguiremos golpeándonos la cabeza. Hay que limar el muro porque si uno no tiene ese conjunto de imposibilidades, no tendrá esa línea de fuga, esa salida que constituye la creación, esa potencia de lo falso que constituye la verdad”.² Si el jugador estadounidense se abalanza hacia la red tan pronto como la pelota se ha servido, es para reducir hasta el agotamiento las posibilidades ya conocidas. Sería absurdo creer que la red en sí está tejida con imposibilidades; es el jugador quien hace su propio muro, cuya potencia lo fuerza a pegarle a la pelota de volea, y esto de una manera siempre insólita, inaudita, incluso tan nueva para el jugador como para su adversario.

Dándose la cabeza contra la red tensada, McEnroe hace surgir la presencia de una potencia, con la cual se identifica de tal modo que aumenta su potencia de actuar, lo cual le permite dar un golpe siempre nuevo, inesperado. La potencia que fuerza a crear debe ser ella

2 Gilles Deleuze, “Les Intercesseurs”, *Pourparlers*, 1985, pp. 182-183.

misma creada, y esto bajo la forma de un muro de clichés reconocidos como tales, es decir, bajo la forma de un muro de posibilidades agotadas. De esto se trata cuando en *La imagen-tiempo* Deleuze habla de “la imposibilidad del pensamiento” como condición radical del pensamiento:

Maurice Blanchot sabe restituirle a Artaud la cuestión fundamental de lo que hace pensar, de lo que fuerza a pensar: lo que fuerza a pensar es la ‘imposibilidad del pensamiento’, la figura de la nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado. Lo que Blanchot diagnostica por todas partes en la literatura se vuelve a encontrar eminentemente en el cine: por un lado, la presencia de un impensable en el pensamiento, y que sería a la vez como su fuente y su barrera; por otro lado, la presencia al infinito de otro pensador en el pensador, que quiebra todo monólogo de un yo pensante (IT218-219).

Es la imposibilidad del pensamiento (la barrera) lo que constituye la potencia del pensamiento (la fuente); y es identificándose con esta potencia que el pensador encuentra en sí mismo un “otro pensador” impersonal (lo que Deleuze llama “el inconsciente”, poblado de una multiplicidad de “yo locales” o de “pulsiones parciales”),³ que engendra pensamiento. Pero lo importante es que el pensador nunca tendrá ante sí la imposibilidad del pensamiento sin esforzarse en crearla por sí mismo. Para Deleuze todo acto de creación consiste entonces en dirigir una doble operación: se erige un muro de imposibilidades y, forzado por este, se traza una línea de fuga. Cuando Deleuze y Guattari hablan de Mayo del 68 como de un “fenómeno de videncia”, en el cual todo sucede “como si una sociedad viera de repente lo que contenía de intolerable y viera también la posibilidad de otra cosa”,⁴ se trata justamente de este doble proceso de la creación. Es lo intolerable lo que fuerza a “ver” la posibilidad de otra cosa al resistirse. Pero lo intolerable no aparecerá jamás como tal sin que uno se esfuerce por “verlo”. Lo mismo cuando Deleuze escribe: “El

3 Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 128-134. [Vers. cast.: *Diferencia y repetición*, Amorrortu, 2002.]

4 Deleuze y Guattari, “Mai 68 n’a pas eu lieu” (1984), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, edición de David Lapoujade, Les Éditions de minuit, 2003.

hecho moderno (...) es el mundo el que se nos aparece como una mala película” (IT223). El mundo en sí, sea o no moderno, no es una mala película, lo es sólo virtualmente. Somos nosotros quienes vemos, discernimos o creamos en el mismo mundo que tenemos cotidianamente bajo nuestros ojos, el estado permanente y generalizado de esa mala película, intolerable, saturada de clichés. “Moderno” es el esfuerzo que hacemos para extraer del mundo dicha parte intolerable. Ahora bien, ¿no es este mismo esfuerzo de videncia lo que Deleuze considera indispensable para que resulte el *conatus*?

Por más que el esfuerzo por perseverar –escribe en su segundo libro consagrado al pensamiento spinozista– por aumentar la potencia de actuar, por experimentar pasiones alegres, por llevar al máximo el poder de ser afectado, sea siempre efectuado, sólo resulta bien en la medida en que el hombre se esfuerce por organizar sus encuentros: es decir, por encontrar entre los otros modos aquellos que convienen con su naturaleza y se componen con él, y encontrarse con ellos bajo los aspectos en que convienen y se componen.⁵

El *conatus*, definido como el esfuerzo por aumentar la potencia de actuar, sólo resulta bien cuando es redoblado por otro esfuerzo, el esfuerzo que hace el hombre por encontrar el mundo bajo el aspecto en que “se compone” con él, a saber, bajo el aspecto en que se le aparece no como una buena película, sino como una mala, intolerable, llena de clichés, a la potencia con la cual se identifica de tal suerte que lleve al máximo su propia potencia. Y Nietzsche no dice otra cosa cuando escribe: “*Was mich nicht umbringt, macht mich stärker*”.⁶ Si lo que no me mata me fortalece, es a condición de que me esfuerce por encontrarlo bajo el aspecto en que me aparece como algo intolerable, insoportable, para lo cual no tengo ninguna reacción posible y, por eso mismo, contra lo cual estoy forzado a resistirme. Lo malo es lo que me fuerza a aumentar mi potencia; y si me resisto, es porque me pongo yo mismo en la imposibilidad de toda reacción.

5 Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 141. [Vers. cast.: *Spinoza. Filosofía práctica*, Tusquets, 2001.]

6 Friedrich Nietzsche, *Götzen Dämmerung*, 1888 (“Sprüche und Pfeile”, 8). [Vers. cast.: *Ocaso de los ídolos*, Tusquets, 1983 (“Sentencias y flechas”).]

“Llueve (Y, bajo la lluvia, los pájaros ya no se unen...)”

Todo lo que acabamos de decir sobre el acto de creación artística o filosófica vale también para la política. “La política” en Deleuze designa una sola cosa: el devenir-revolucionario de las personas por oposición a la revolución, o lo que es lo mismo, la invención de un “pueblo por venir” por oposición a la apelación a un pueblo que se supone que “ya está ahí”. Se deviene revolucionario en tanto que se crea la imposibilidad de la revolución. Un pueblo por venir se inventa en tanto que se erige frente a sí la nada de pueblo. “Desde el momento en que los palestinos son expulsados de su territorio –dice Deleuze– en la medida en que se resisten entran en el proceso de constitución de un pueblo”.⁷ Es la falta de pueblo, una vez que se ha creado como tal, lo que fuerza a las personas a inventar resistiéndose un pueblo por venir. Es la imposibilidad de la revolución lo que constituye la potencia revolucionaria, con la cual se identifican las personas para devenir ellas mismas revolucionarias. Es faltando que el pueblo se inventa como una línea de fuga.

“Lo intolerable” en la política designa tal nada de pueblo. Intolerable es el hecho de que están agotadas desde siempre y para siempre las posibilidades de la unificación popular, es decir, de la revolución. En *La imagen-tiempo* Deleuze habla de esto a propósito de lo que llama “cine político moderno” y de sus condiciones:

Todo ocurre como si el cine político moderno ya no se constituyera sobre una posibilidad de evolución y de revolución, como el cine clásico, sino sobre imposibilidades, a la manera de Kafka: *lo intolerable*. [...] Si el pueblo falta, si ya no hay conciencia, evolución, revolución, lo que deviene imposible es el propio esquema del derrocamiento. Ya no habrá conquista del poder por un proletariado o por un pueblo unido o unificado. [...] Lo que anunció el fin de la toma de conciencia es justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre muchos pueblos, una infinidad de pueblos que quedaban por unirse, o que no hacía falta unir, para que el problema cambie. Es por eso que el cine del Tercer Mundo es un cine de minoría, porque el pueblo sólo existe

7 Gilles Deleuze, “Les Intersseurs” (1985), *Pourparlers*, p. 172.

en estado de minoría, esa es la razón por la que falta. Es en las minorías que el asunto privado es inmediatamente político. Constatando el fracaso de las fusiones o de las unificaciones que no reconstituirían una unidad tiránica, y que no se volverían de nuevo contra el pueblo, el cine político moderno se ha constituido sobre esta fragmentación, este estallido (IT286-287).

He aquí los pájaros en la era moderna: su unidad se ha perdido para siempre, estallada en múltiples bandadas separadas que ya no se unen, como si regresaran de buena gana a su *pet shop* del comienzo de la película hitchcockiana para hacerse encerrar nuevamente cada uno en su jaula. De aquí en más, todos los “pájaros del mundo entero”, a los cuales se dirigía el gorrión-Lenin, se encuentran cada uno en la misma situación que esa pareja de *love birds*, que eran la excepción entre los pájaros, quedándose aislados en su jaula a lo largo de todo el film, sin reunirse nunca con sus homólogos en el exterior, y que no conocían siquiera un encuentro entre ellos mismos al interior de su jaula, permaneciendo estrictamente *en paralelo* uno respecto de otro. Los pájaros modernos erigen de este modo frente a sí mismos la imposibilidad de unirse, a saber, de constituirse en sujeto subversivo unificado. Entre ellos se impone de aquí en adelante un paralelismo del tipo *love birds*, que los separa de manera implacable sin ya permitirles encontrarse. Ahora bien, tal estado de pueblo estallado, fragmentado o atomizado, ¿no recuerda a la famosa “lluvia” epicúrea, figura que está en el centro de la “corriente subterránea” del pensamiento de Louis Althusser y que sale de golpe a la superficie en el ultimísimo momento de la vida del filósofo?⁸ Althusser habla de ella, por ejemplo, a propósito de Maquiavelo y de su *Príncipe*:

Su proyecto es conocido: pensar, en las condiciones imposibles de la Italia del siglo XVI, las condiciones de la constitución de un Estado nacional italiano. [...] En pocas palabras, un país atomizado, en el cual

8 Cf. Louis Althusser, “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre” (1982), *Écrits philosophiques et politiques*, tomo II, Stock/ Imec, 1994, p. 539-579. [Vers. cast.: “La corriente subterránea del materialismo del encuentro”, en *Para un materialismo aleatorio*, Arena, 2002.]

cada átomo baja en caída libre sin encontrar al vecino. Hay que crear las condiciones de una *desviación* y por tanto de un encuentro para que ‘cuaje’ la unidad italiana. ¿Cómo hacer?.⁹

Dejemos a un lado por el momento la cuestión de saber “cómo hacer” (la cuestión del salto a la mayonesa). El genio de Maquiavelo, para Althusser, consiste justamente en el hecho de que el pensador florentino sabe ver lo intolerable donde nadie más lo veía. La Italia de innumerables pequeños principados y repúblicas no es una lluvia de átomos por sí misma. Lo es sólo “virtualmente”. Es Maquiavelo quien “ve” allí las condiciones imposibles de la unificación nacional italiana. Es él quien hace un muro de pueblo atomizado para erigirlo frente a sí mismo “a la vez como la fuente y la barrera” de su proyecto político. Es por esto que Althusser dice de Maquiavelo que es “un hombre que piensa en los *extremos*, en situaciones *límites*, un hombre que [...] *piensa el límite como la condición absoluta de todo pensamiento y de toda acción*”.¹⁰

Maquiavelo es un “vidente” rambaldiano por excelencia. Según Althusser, Maquiavelo ve un “comienzo radical” allí donde los otros no pueden más que suponer un “origen”. En Althusser el comienzo se distingue del origen de la manera siguiente: el “origen” es condición inicial concebida como conteniendo en sí misma la “causa” de lo que debe suceder, mientras que en el “comienzo”, que es otra forma de condición inicial, falta paradójicamente la causa. Si en los escritos de Althusser el comienzo es a menudo calificado de “radical” o de “absoluto”, lo es por ser condición genésica en tanto que *grado cero*, por oposición al origen, presentado como *grado uno*.

Althusser desarrolla esta distinción entre comienzo y origen sobre todo en su lectura de Rousseau, filósofo al que considera como un verdadero sucesor de Maquiavelo en la tradición subterránea del “materialismo del encuentro”. Para Althusser el genio de Rousseau

9 Louis Althusser, “Le courant souterrain du matérialisme de la renocntre”, *Écrits philosophiques et politiques*, tomo II, p. 543-544.

10 Louis Althusser, *L’Avenir dure longtemps*, suivi de *Les faits*, nueva edición aumentada, presentada por Olivier Corpet y Yann Moulier Boutang, Stcok / IMEC, 2007, p. 497. [Vers. cast.: *El porvenir es largo*, Destino, 1993.]

consiste en el hecho de que sabe ver un comienzo allí donde los demás teóricos del derecho natural, tales como Locke o Hobbes, quieren reconocer un origen. Por ejemplo, es cierto que tanto Rousseau como Hobbes consideran el estado de guerra como la condición genésica del estado de sociedad. Dicho esto, hay sin embargo una diferencia fundamental entre los dos pensadores. Para Hobbes el estado de guerra es el “origen” del estado de sociedad, en tanto que contiene en sí mismo la causa por la cual sus sujetos necesariamente y naturalmente suscriben el contrato social. En el estado de guerra hobbesiano se supone que los individuos tienen “temor” de los otros; justamente este “temor”, imparcialmente distribuido entre todo el mundo sin excepción, es la “causa” del contrato social. Para decirlo a la manera de P-Funk (esos músicos americanos, que se dicen reunidos en “parlamento” funkadélico, se dirigen sin cesar a “*one nation under a groove*”), el estado de guerra hobbesiano implica ya siempre la unidad de “un pueblo bajo un temor”. Por el contrario, en el estado de guerra rousseauiano, ya no *todos* los individuos tienen temor a los otros, sino solamente los ricos, que comparten entre ellos el “temor” hobbesiano, constantemente expuestos al riesgo de que se les arrebaten los bienes que se han apropiado. Los pobres no tienen qué temer, y esto por la simple razón de que no poseen nada. En el estado de guerra rousseauiano sólo los ricos tienen necesidad de salirse para proteger sus bienes apropiados, mientras que los pobres, que no tienen nada que proteger o que perder, no tienen absolutamente ningún interés en dar su consentimiento a los ricos para suscribir el contrato social y asegurar así el derecho de propiedad. Si los pobres tienen algo que proteger o defender, es en todo caso su *derecho a la guerra*, es decir, la libertad de reapropiarse de los bienes del prójimo que les garantiza el estado de guerra. Los pobres viven por el hecho de que ganan su pan cotidiano usando ese derecho o ejerciendo esa libertad. En pocas palabras, Rousseau “ve” un pueblo completamente dividido en dos partes dispares y paralelas, incluso una falta de pueblo, allí donde Hobbes supone, por el contrario, el ya-estar-ahí de un pueblo unificado, es decir, el ya-estar-ahí de una *línea general* que hace que suceda necesariamente el salto del estado de guerra al estado de sociedad, “naturalizándolo” en una continuidad perfecta.

Pero si el contrato social se ha realizado efectivamente como hecho histórico a partir del estado de guerra rousseauiano, ¿cómo ha sido? ¿Cuál es su “causa”? ¿De dónde proviene esta causa? Ésta es la pregunta central que releva Althusser en su Rousseau maquiavélico. Y este último responde en su segundo *Discurso*: “Que no teniendo los pobres nada que perder más que su libertad, hubiera sido una gran locura de su parte el despojarse voluntariamente del único bien que les quedaba para no ganar nada a cambio”.¹¹ Para que se produzca un “encuentro” entre los ricos y los pobres, de tal suerte que se disuelva su paralelismo en una unificación social y contractual, hace falta que suceda “una gran locura” en el cerebro colectivo de los pobres, y esto como un puro accidente, es decir, una “desviación” puramente accidental o contingente. De este modo, Rousseau encuentra la causa del contrato social en el impensado absoluto del estado de guerra.

Como es bien sabido, Hobbes habla de su estado de guerra como de una “guerra de todos contra todos”. Pero esta “guerra” asegura una paz antes que una guerra, en la medida en que unifica a todos los individuos bajo un solo y mismo “temor” común. Por el contrario, en el estado de guerra rousseauiano este mismo “temor” hobbesiano constituye una línea de demarcación según la cual el pueblo se divide en dos partes paralelas que no se encontrarán nunca salvo en caso de accidente. He allí la distinción que hace Althusser entre “origen” y “comienzo”. Rousseau “ve” el grado cero del contrato social allí donde Hobbes supone el grado uno. Rousseau “ve” una división en dos allí donde Hobbes preestablece la unidad de un Uno. Pero en este pensamiento político rousseauiano hay una cosa más que llama la atención de Althusser. Dicho de otro modo, al mismo tiempo Althusser se esfuerza por encontrarse con él bajo otro aspecto: al doblar el “origen” hobbesiano en un “comienzo” maquiavélico para quedarse con el último, el pensador ginebrino expone su propio pensamiento a su grado cero.

¹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754). [Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres].

Crea una condición imposible para su propio pensamiento. Con el fin de pensar la génesis del estado de sociedad, Rousseau erige voluntariamente frente a sí mismo una “barrera” que la vuelve impensable. Y esto justamente para conseguir que suceda en su propio pensamiento la misma “gran locura” que hace suceder en los pobres, o lo que es lo mismo, para apelar a la “presencia al infinito de otro pensador [en sí mismo], que quiebre todo monólogo de [su] yo pensante”. En resumen, Rousseau, tal como Maquiavelo, es un pensador que sabe crear la imposibilidad del pensamiento como la condición radical del pensamiento. Ahora bien, si todo pensamiento es posible sólo frente a su propia imposibilidad, ¿se puede decir todavía que Hobbes “piensa”? ¿No lo aparenta solamente? Y es precisamente allí donde reside la crítica crucial de Althusser respecto de este teórico del derecho natural: Hobbes es un pensador que no sabe pensar. Lo que hace Hobbes al suponer el “origen” del contrato social en el estado de guerra es evitar que su propio pensamiento se exponga a su “comienzo” y encerrarlo en el “círculo” de lo siempre-ya-pensable, es decir, del pensamiento “naturalmente” posible. Sabiéndolo o no, de esta manera Hobbes permanece siempre en la “dialéctica de la conciencia”, cuidándose de entrar en un materialismo, el del encuentro.

El Rousseau maquiavélico, tal como lo describe Althusser, sabe esforzarse por encontrar el estado de guerra bajo el aspecto en que se le aparece como una lluvia de átomos, con cuya potencia se identifica para aumentar al máximo su propia potencia de pensar, lo cual le permite justamente “pensar” trayendo a su propio pensamiento este impensado de “gran locura”. La potencia no cae del cielo, hay que crearla haciendo que caiga la lluvia. No es otra cosa lo que dice Deleuze cuando define la Naturaleza lucreciana como “potencia”. “La Naturaleza como producción de lo diverso, escribe en un apéndice de *Lógica del sentido*, no puede ser más que una suma infinita, es decir, una suma que no totaliza sus propios elementos. [...] La Naturaleza no es colectiva, sino distributiva: las leyes de la Naturaleza (*foedera naturai*, por oposición a las pretendidas *foedera fati*) distribuyen partes que no se totalizan. La Naturaleza no es atri-

butiva, sino conjuntiva: se expresa en ‘y’, no en ‘es’.¹² Esto y aquello [...]. La Naturaleza es en efecto una suma, pero no un todo. [...] La Naturaleza es precisamente potencia, pero potencia en nombre de la cual las cosas existen una a una, sin posibilidad de reunirse *todas a la vez*, ni de unificarse en una combinación que les resulte adecuada o las exprese completamente *de una vez*. Lo que Lucrecio les reprocha a los predecesores de Epicuro es haber creído en el Ser, en el Uno y en el Todo” (LS308-309).¹³

Para Deleuze, tanto como para Althusser, la potencia se crea bajo la forma de una lluvia de átomos. Seguramente Deleuze estaría de acuerdo con Althusser cuando dice: “Fuera del pensamiento del límite no es posible ninguna estrategia, por tanto ninguna táctica, por tanto ninguna acción, por tanto ningún pensamiento o iniciativa verdaderos, por tanto ninguna escritura, ninguna música, ninguna pintura, ninguna escultura, ningún cine, etc.”.¹⁴ Lo mismo para la política: la potencia revolucionaria, tanto en uno como en otro, se crea bajo la forma de un pueblo atomizado, estallado en innumerables pueblos menores siempre paralelos, imposibles de unificar. Dicho esto, existe sin embargo una diferencia fundamental entre estos dos pensadores contemporáneos. Si Althusser parte de un pueblo atomizado, es para decir que la “causa” de una unificación popular no se encuentra en ningún lugar de las condiciones dadas y que es del orden de una pura contingencia. Ni la constitución de un Estado nacional italiano (Machiavelo), ni la de un estado de sociedad (Rousseau) son efectos necesarios de la coyuntura dada, sino que son efectos aleatorios de la desviación contingente de un *clinamen*. El propio Rousseau escribe a propósito del hombre del estado de pura naturaleza: “La perfectibilidad, las virtudes sociales y las demás facultades que el hombre natural había recibido en potencia, no hubieran podido nunca desarrollarse por sí mismas, necesitaban del concurso

12 Se pierde en la traducción la similitud en francés entre *et* (y) y *est* (es). [N. del T.]

13 LS hace referencia a *Logique du sens* (Editions de Minuit, París, 1969), con el número de página. [Vers. cast.: *Lógica del sentido*, Paidós, 2005.]

14 Althusser, *L'Avenir dure longtemps*, seguido de *Les faits*, p. 497.

fortuito de varias causas extrañas que hubieran podido no nacer jamás, y sin las cuales hubiera quedado eternamente en su condición primitiva”.¹⁵ Esto es lo que Althusser llama “materialismo del encuentro”, erigiéndolo contra todos los materialismos de la tradición racionalista, que consisten en “idealizar” de manera “teleológica” las condiciones dadas de tal modo que contengan en sí mismas la causa de la cual resultaría necesariamente la revolución a realizarse. En pocas palabras, en nombre de un nuevo materialismo, aleatorio, Althusser propone pensar la posibilidad de una unificación proletaria subversiva en el seno mismo de las imposibilidades.

Althusser, entonces, no estaría de acuerdo con Deleuze cuando dice que “el asunto privado es inmediatamente político”. Si Deleuze lo afirma, es porque para él la política no es un asunto de revolución, sino de devenir-revolucionario, y porque el devenir-revolucionario no es un asunto de pueblo unificado, sino de “personas” que permanecen siempre en el estado de minoría. Sin embargo, esto no quiere decir que Deleuze no crea en el *clinamen*. Es incluso al revés: no deja de insistir sobre el primado absoluto de la contingencia sobre la necesidad, y sobre el carácter aleatorio de todo “encuentro” interatómico. Cuando dice con Félix Guattari, por ejemplo, que aquello que da lugar al nacimiento del modo de producción capitalista es el encuentro del trabajo desnudo y de la riqueza pura, no olvida señalar su naturaleza puramente contingente. Lo mismo cuando habla, siempre con Guattari, del encuentro del amigo (*philia*) y del pensamiento (*sophia*) a propósito de la primera aparición de la filosofía en la Grecia antigua. Así, no cesa de afirmar el *clinamen*, y esto al punto de decir que “sólo hay historia universal de la contingencia”.¹⁶ Pero es precisamente por eso que la política, para Deleuze, no puede ser cuestión de revolución. ¿Cómo sería la revolución un proyecto político, si tal como otros fenómenos históricos, no es más que un mero “accidente”

15 Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.

16 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 90. [Vers. cast.: *Qué es la filosofía*, Anagrama, 1997.]

entre otros, que no tienen más causa que la contingencia? Ésta es la razón por la cual, incluso cuando se trata de las “revoluciones”, Deleuze busca la política en alguna parte que no sea su aspecto histórico: “En fenómenos históricos como la Revolución de 1789, la Comuna, la Revolución de 1917 –escribe con Guattari– hay siempre una parte de *acontecimiento*, irreducible a las determinaciones sociales, a las series causales”.¹⁷ Si se deviene revolucionario en una revolución histórica, es esforzándose por encontrarse con ella bajo su aspecto de “acontecimiento”, donde aparece como asegurándose una autonomía respecto de su determinación histórica y contingente.

“Aliméntate de pan, de frutas, no por lo que contienen, sino por lo que figuran”

La revolución, tal como la acumulación originaria, nos sucede como un efecto determinado por una causa que se encuentra completamente fuera de nuestro alcance, sea la contingencia o un conjunto de series causales. La revolución es un fenómeno histórico entre otros, cuya causa, divina o cósmica, es absolutamente extraña a nuestra voluntad. Ésta es la razón por la cual la revolución para Deleuze no puede ser un proyecto político, cuya causa deberíamos ser nosotros mismos: el devenir revolucionario es, en primer lugar, devenir la causa de lo que nos sucede. Pero siempre que logremos hacerla nuestra, la imposibilidad de la revolución no nos vuelve pesimistas. Inspirado por Primo Levi, Deleuze habla de la “vergüenza de ser un hombre”. La experimentamos frente a nuestra propia imposibilidad de ser la causa de la revolución. Es la vergüenza que experimentamos “viendo” a cada instante, en nuestra vida cotidiana, que nos obligamos a contraer compromisos con semejante imposibilidad en nosotros mismos. Deleuze escribe con Guattari:

17 Id., “Mai 68 n’a pas eu lieu” (1984), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, edición de David Lapoujade, Les Éditions de minuit, 2003, p. 215-216.

No solamente experimentamos la vergüenza de ser un hombre en las situaciones extremas descritas por Primo Levi, sino en condiciones insignificantes, ante la mezquindad y la vulgaridad de existencia que acecha a las democracias, ante la propagación de esos modos de existencia y de pensamiento-para-el-mercado, ante los valores, los ideales y las opiniones de nuestra época. No nos sentimos fuera de nuestra época, por el contrario, no cesamos de contraer con ella compromisos vergonzosos. Ese sentimiento de vergüenza es uno de los motivos más potentes de la filosofía. No somos responsables por las víctimas, sino ante las víctimas.¹⁸

Las sociedades capitalistas modernas no cesan de darnos posibilidades de vida mezquinas y vulgares bajo la etiqueta de nuestros “valores” o de nuestros “ideales”, pero hablando con precisión no es allí donde reside la vergüenza. Lo vergonzoso es el hecho de que nos obliguemos a pactar todo el tiempo con nuestra propia impotencia ante todas esas cosas innobles. La vergüenza, no obstante, no tiene nada que ver con el resentimiento ni con la resignación. Al contrario, la vergüenza de ser impotente ante el desfile de ignominias se crea, como la potencia. La vergüenza de ser un hombre es la potencia política, lo que nos permite pasar de la historia al devenir, de lo posible a lo virtual. Experimentar la vergüenza ante lo innoble no es imputárselo a algún otro ni resignarse a ello, sino extraerle potencia para aumentar la propia. Lo que nos fuerza a devenir revolucionarios, es decir, a *devenir* cada uno la causa de lo que le sucede, es la vergüenza de no poder *ser* la causa de la revolución. Ésta es la razón por la cual Deleuze dice que la vergüenza “es uno de los motivos más potentes de la filosofía” y que “hace que ésta sea *forzosamente* una filosofía política”.¹⁹

Deleuze convoca a las páginas más importantes de *Lógica del sentido* a Joë Bousquet (1897-1950), poeta francés que estuvo en cama hasta su muerte en su habitación de Carcassonne después de haber sido gravemente herido en el combate de Vailly durante

18 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 103.

19 Gilles Deleuze, “Contrôle et devenir” (1990), *Pourparlers*, p. 233. El subrayado es nuestro.

la Primera Guerra Mundial. Bousquet escribe en *Mystique*, recopilación de anotaciones aforísticas: “Aliméntate de pan, de frutas, no por lo que contienen, sino por lo que figuran. La fruta te alimenta porque eres en el pensamiento el árbol que la cargó. [...] La vida es más grande en el corazón del hombre que en su instinto de conservación”.²⁰ Examinemos lo que se opera en este pasaje. En primer lugar, está el comer: Bousquet come pan o frutas. Después, hay un desdoblamiento y una selección: el poeta desdobra el comer en dos direcciones heterogéneas, corporal e incorporeal, física y metafísica, para seleccionar la segunda. Si su cuerpo se nutre de otros cuerpos por “lo que contienen”, su “corazón” se nutre de ellos por “lo que figuran”. A través de tal desdoblamiento selectivo, Bousquet se encuentra con el comer bajo el aspecto en que le permite hacer “más grande” su vida y devenir otra cosa (en este caso, un árbol frutal). Por último, están el decir o el hablar: toda esta operación sólo se produce si Bousquet la dice con todas las letras o en voz alta. Al nivel oral se produce una “disyunción inclusiva” (“y... y...”) y no exclusiva (“o bien... o bien...”). La boca no duda entre el comer y el hablar, hace ambas cosas al mismo tiempo. Habla mientras come, como si se tratara de un film doblado o post-sincronizado, cuya imagen visual mostrara un cuerpo comiendo a otros, al estilo de *Eat* (1963) de Andy Warhol, al mismo tiempo que la banda sonora hiciera escuchar una voz en *off* que le diera la palabra a ese comer. Dicho de otro modo, si Bousquet *dobla* el comer de esta manera, es para hacer hablar a esa parte incorporeal que se figura o se expresa en el seno mismo del comer corporal. He aquí el “humor” bousquetiano, del cual dice Deleuze: “En el comer, selecciona el hablar” (LS177).

¿Pero qué es lo que fuerza al poeta a desdoblar el comer para seleccionar así la parte incorporeal? Es justamente la vergüenza. La experimenta viéndose comer: su cuerpo devora otros cuerpos. Si el poeta come, el comer se efectúa en él como resultante del “instinto de conservación”, incluso de un conjunto de cuerpos como causas físicas. En una palabra, es el “destino”, divino o cósmico, lo que determina la efectuación del comer como un accidente en su cuerpo.

20 Joë Bousquet, *Mystique* (1944), Gallimard, 1973, p. 185.

No obstante, Bousquet no rechaza ni el destino, ni el comer resultante. En lugar de comenzar una huelga de hambre, a la manera de *Hungerkünstler* o de Bartleby, se esfuerza por organizar su encuentro con el comer para poder *serle digno*, es decir, para devenir él mismo la causa: si como, ¡soy yo el que quiero! Si un accidente se encarna en mí, ¡soy yo el que quiere encarnarlo! ¿Pero cómo se puede alcanzar tal voluntad? ¿Cómo se puede devenir la causa de un accidente? He allí la necesidad de crear la vergüenza de comer para producir la voluntad de comer. La vergüenza de alimentarse de frutas por lo que contienen debe ser creada como constituyendo una causa volitiva que da lugar a alimentarse de ellas por lo que figuran. Así, de aquí en adelante la causa del comer está desdoblada: el destino y la vergüenza. Si el poeta se alimenta de frutas por lo que contienen, es en la medida en que el comer remite al destino como su causa “real”. Mientras que si se alimenta de ellas por lo que figuran, es en la medida en que el comer remite a la vergüenza como su “cuasi-causa” (LS115).

El hombre no puede *ser* la causa de lo que le sucede, pero *deviene* su cuasi-causa en la medida en que experimenta la vergüenza de esa imposibilidad. En Bousquet es la vergüenza de comer lo que lo empuja a devenir la cuasi-causa del comer, a comer *en su propio nombre*, y esto resistiéndose al comer mismo. Al efectuarse el comer en su cuerpo, el poeta lo representa o lo interpreta “en el pensamiento” identificándose con su cuasi-causa. Ésta es la razón por la cual, en *Lógica del sentido*, Deleuze habla de Bousquet como de un “actor”:

El actor efectúa entonces el acontecimiento, pero de una manera completamente distinta a la manera en que se efectúa en la profundidad de las cosas. O mejor dicho, dobla esta efectuación cósmica, física, en otra, a su modo, singularmente superficial, tanto más nítida, cortante y pura, por cuanto viene a delimitar la primera, despeja una línea abstracta y no conserva del acontecimiento más que el contorno o el esplendor: devenir mediante de sus propios acontecimientos, *contra-efectuación* (LS176).

Mientras que el comer le sucede según su causalidad real, Bousquet lo “contra-efectúa” siguiendo una cuasi-causalidad. En *La*

imagen-tiempo el filósofo vuelve a encontrar en Bergson la misma forma de actor bousquetiana:

Todo momento de nuestra vida –cita Deleuze de *La energía espiritual*– ofrece entonces dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro. [...] Aquél que tome conciencia del desdoblamiento continuo de su presente en percepción y recuerdo [...] se asemejará al actor que interpreta su papel automáticamente, escuchándose y mirándose interpretar (IT106).

Si la acción del personaje bergsoniano es calificada de automática, es porque se encarna en él como resultante de un destino. El personaje no deviene “actor” en su acción. Deviene actor al doblar su acción corporal en una visión incorporeal, incluso contraefectuando en la superficie metafísica lo que se efectúa en la profundidad física.

La efectuación divina o cósmica de un acontecimiento se produce en la “profundidad de las cosas”, mientras que su contraefectuación volitiva se opera sobre la “superficie” metafísica. Ahora bien, esta distinción entre profundidad y superficie no es en Deleuze exactamente igual a la distinción entre cuerpo y lenguaje, cosas y palabras, el mundo y el pensamiento. Los cuerpos o las cosas no solamente tienen su profundidad, sino que están “virtualmente” dotados de una superficie metafísica o incorporeal que les es propia, que se pondría en contacto con la superficie del lenguaje, y esto al punto de unirse con ella. Como lo veremos más tarde, para Deleuze el acto de creación, artístico, filosófico o político, puede ser definido como instauración de tal superficie metafísica de doble faz, que constituye la frontera entre la profundidad corporal de las cosas y el “*continuum* sonoro” del lenguaje (LS150-151), y que implica la “univocidad” de lo que sucede (el comer) y de lo que se dice (el hablar). Sólo que la “univocidad” en cuestión no quiere decir que se llame a la cosa por su nombre, sino que se la alcance *antes* de que sea nombrada, es decir que se le dé su propio discurso *antes* que su nombre. La superficie unívoca que se crea como constituyendo un “pre-nombre” membranoso, pone en contacto las cosas y las palabras antes de toda determinación posible y en sus límites respectivos (IT225).

“Tengo hambre, un hombre no debe tener hambre, luego debo devenir perro, ¿pero cómo?”

Si la vergüenza constituye *la* potencia creadora en tanto que cuasi-causa volitiva, ella debe estar compuesta por una doble imposibilidad heterogénea y no por una sola. Como ya vimos en la lectura deleuziana de Lucrecio, la potencia se genera siempre entre dos potenciales diferentes:

Dada una imagen –escribe Deleuze, esta vez a propósito del cine guardiano–, se trata de elegir otra que inducirá un intersticio *entre* las dos. No es una operación de asociación, sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de disparidad, como dicen los físicos: dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de manera tal que se establezca entre ambos una diferencia de potencial, que sea productor de un tercero o de algo nuevo (IT234).

Lo mismo para la vergüenza, que debe ser creada bajo la forma de un *double-bind*, de un *muro-impasse* de doble constricción. Para Bousquet, por un lado es imposible comer, en la medida en que se le aparece como un cliché intolerable que lo condena a seguir siendo siempre el mismo y a “conservar” siempre la misma vida estereotipada: como, digiero, cago, después como más, y así sucesivamente hasta la muerte, que sería la única salida “real” de esa banalidad cotidiana permanente. *Menschliches, allzumenschliches...* Pero por otro lado es igualmente imposible no comer, en la medida en que se le aparece como resultante del destino. Con tal doble imposibilidad disimétrica el poeta compone su muro-impasse propio, que lo fuerza a trazar una línea de fuga, a saber: a *comer contra el comer mismo*. Cada vez que se crea una imposibilidad, hay que crear otra, heterogénea, de tal manera que las dos se compongan bajo la forma de una lluvia vertical, para que entre ambas se produzca una potencia. De esto se trata, precisamente, cuando Deleuze habla del siguiente modo de la “literatura menor” y de sus condiciones:

Hay que hablar de la creación como trazando su camino entre imposibilidades... Es Kafka quien lo explicaba: la imposibilidad de hablar alemán para un escritor judío, la imposibilidad de hablar checo, la

imposibilidad de no hablar. [...] La creación se produce en estrangulamientos. Hasta en una lengua dada, hasta en francés por ejemplo, una nueva sintaxis es una lengua extranjera dentro de la lengua.²¹

En la lengua alemana, el escritor praguense de origen judío se crea una pareja de imposibilidades heterogéneas, la de escribir y la de no escribir, para hacer un potente *muro-impasse* que lo fuerza a escribir contra la lengua en el seno mismo de la lengua.

Al muro compuesto de un *double-bind* Deleuze lo llama “problema”. Erigir un *muro-impasse* ante uno mismo es plantear un problema irresoluble para extraer su propia potencia creadora. Con Guattari, el filósofo encuentra un muy bello ejemplo en *Fils de chien*, el único texto publicado de un artista-escritor ruso de origen judío:

En un texto absolutamente curioso, Vladimir Slepian plantea el “problema”: tengo hambre, todo el tiempo, un hombre no debe tener hambre, luego debo devenir perro, ¿pero cómo? No se tratará de imitar al perro, ni de una analogía de relaciones. Es preciso que logre darle a las partes de mi cuerpo relaciones de velocidad y de lentitud que lo hagan devenir perro, en un agenciamiento original que no procede ni por semejanza ni por analogía. Pues no puedo devenir perro sin que el perro devenga él mismo otra cosa.²²

Slepian (1930-1998) se crea un problema componiéndolo con una doble imposibilidad: para mí, que soy un hombre, es tan imposible tener hambre como no tenerlo. “Por un lado –escribe el propio Slepian en el texto en cuestión– les he dicho que soy un hombre o que quiero serlo, por otro lado, como pueden observar, había hecho alusión a que tengo hambre. De cierta manera hacía falta quizás separar estos problemas antes de plantearse los, o quizás reunirlos en un único problema”.²³ Slepian organiza así su encuentro con el tener-hambre que le sucede, para poder extraerle un “problema” cuya insolubilidad absoluta lo fuerza a “devenir perro”.

21 Gilles Deleuze, “Les Intermédiateurs” (1985), *Pourparlers*, p. 182.

22 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 316. [Vers. cast.: *Mil mesetas*, Pre-Textos, 2000.]

23 Vladimir Slepian, “Fils de chien”, *Minuit*, n°7, 1974.

El muro, el problema, lo intolerable, la vergüenza, nos empujan a trazar una línea de fuga. Ahora bien, Deleuze y Guattari recogen aquí otra idea igualmente formidable de Slepian: para que él devenga perro, es preciso que el perro mismo devenga otra cosa. ¿Qué es esta “otra cosa”? En pocas palabras, es un “cuerpo sin órganos”. Slepian deviene un perro en tanto que el perro deviene un perro sin órganos. ¿Qué es un animal sin órganos? En *Proust y los signos*, Deleuze explica a propósito de la araña:

¿Pero qué es un cuerpo sin órganos? La araña ya no ve nada, no percibe nada, no se acuerda de nada. Solamente, en un extremo de su tela, recoge la más mínima vibración que se propaga a su cuerpo en onda intensiva, y que la hace brincar a donde hace falta. Sin ojos, sin nariz, sin boca, responde únicamente a los signos, es penetrada por el más mínimo signo que atraviesa su cuerpo como una onda y la hace saltar sobre su presa.²⁴

La araña no *es* y jamás *será* “sin ojos, sin nariz, sin boca”, pero *deviene* así al dejarse tomar en un “doble devenir” con el Narrador de *En busca del tiempo perdido*: éste no puede devenir araña sin que la araña devenga una araña sin órganos, que se determina “únicamente” por su distribución singular de “relaciones de velocidad y de lentitud” con las partes de su cuerpo.

Uno siempre –dice Deleuze con Claire Parnet– escribe para los animales [...]. Uno sólo se dirige al animal en el hombre. Lo cual no quiere decir escribir a propósito de su perro, de su gato, de su caballo o de su animal preferido. No significa hacer hablar a los animales. Quiere decir escribir como una rata traza su línea, o como mueve su cola, como un pájaro lanza un sonido, como un felino se mueve, o duerme profundamente. Devenir-animal, y queda a cargo del animal, sea rata, caballo, pájaro o felino, devenir él mismo otra cosa, bloque, línea, sonido, color arena –una línea abstracta. Pues todo lo que cambia pasa por esa línea: agenciamiento.²⁵

24 Deleuze, *Proust et les signes*, reedición aumentada, PUF, 1970, p. 218. [Vers. cast.: *Proust y los signos*, Anagrama, 1972.]

25 Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues*, Champs Flammarion, 1996, pp. 90-91. [Vers. cast.: *Diálogos*, Pre-Textos, 1980.]

“Lo que sucede y lo que se dice es lo mismo”

Joë Bousquet dice: “La fruta te alimenta porque eres *en el pensamiento* el árbol que la cargó”. Pero esto no quiere decir que su devenir-árbol sea una simple cuestión de pensamiento o de lenguaje, y que para alimentarse de ella alcance con decirlo. El devenir que se dice en el lenguaje debe suceder en el mundo. La línea de fuga que se traza en el pensamiento debe trazarse en el propio estado de cosas. Esto es lo que Deleuze llama “univocidad del ser”:

La univocidad significa que lo que sucede y lo que se dice es lo mismo: lo atribuible a todos los cuerpos o estados de cosas y lo expresable de todas las proposiciones [...]. Puro decir y puro acontecimiento, la univocidad pone en contacto la superficie interior del lenguaje (insistencia) con la superficie exterior del ser (extra-ser). El ser unívoco insiste en el lenguaje y sobreviene a las cosas (LS211).

El devenir-árbol de Bousquet debe producirse en su comer al mismo tiempo que en su hablar. Sin embargo, esta univocidad audio-visual nunca será algo dado, ha de crearse de manera absoluta. ¿Pero cómo crearla? ¿Cómo atribuir al mundo lo que se expresa en el pensamiento? ¿Cómo hacer llegar al cuerpo lo que se dice en el lenguaje? ¿Cómo hacer que resuene en el comer la misma voz que se escucha en el hablar? ¿Cómo “devolver el discurso al cuerpo” (IT225)? Es en el marco de tal problemática que Deleuze inventa, en las últimas páginas de *La imagen-tiempo*, un concepto muy curioso, el de “legibilidad”, que seguramente tiene alguna relación con la famosa “lectura sintomática” althusseriana. A propósito de la nueva relación audio-visual que aparece con el advenimiento del “cine moderno”, Deleuze escribe: “La palabra oída deja de hacer ver y de ser vista, y porque deviene independiente de la imagen visual, ésta última puede acceder por su cuenta a la nueva legibilidad de las cosas y deviene un corte arqueológico, o más bien estratigráfico que debe ser leído” (IT320). El cine moderno, según el filósofo, inventa una relación audio-visual “disyuntiva” (llamada “paralela” en Althusser y “no paralela” en Deleuze) y no obstante “unívoca” al mismo tiempo, que ya no hace “ver” en la profundidad corporal de las cosas lo que se expresa en el lenguaje, sino que hace que se “lea” en su superficie incorporal.

Como vimos más arriba de manera lacónica, para Deleuze el lenguaje (o el cerebro) y el mundo (o el ser) tienen cada uno su propia superficie incorporal, y estas dos superficies heterogéneas se superponen de tal suerte que constituyen el derecho y el revés de una sola y misma “membrana” única. Y en *Lógica del sentido* Deleuze habla así de este límite medianero de la “superficie interior del lenguaje” (el “adentro” *del* cerebro) y de “la superficie exterior del ser” (el “afuera” *del* mundo):

Se llamará superficie metafísica (campo trascendental) a la frontera que se instaura entre los cuerpos tomados en conjunto y en los límites que los envuelven, por un lado, y las proposiciones cualesquiera por otro lado. Esta frontera [...] implica ciertas propiedades del sonido respecto a la superficie, que hacen posible una repartición distinta del lenguaje y de los cuerpos, de la profundidad corporal y del *continuum* sonoro. [...] La frontera no es una separación, sino el elemento de una articulación tal que el sentido se presenta a la vez como lo que sucede a los cuerpos y lo que insiste en las proposiciones (LS150-151).

Es en esta “superficie metafísica”, común al hablar y al comer, que Joë Bousquet deviene árbol. Es allí que el personaje de Slepian deviene perro, sin imitación ni semejanza. O también, es allí que el Narrador de *En busca del tiempo perdido* deviene araña. Y es por eso que Deleuze habla del cuerpo sin órganos como del “animal plano de las superficies” (LS158), animal que se define no por sus órganos y sus funciones, sino por su “línea abstracta”.

La lectura “arqueológica” o “estratigráfica” se opera entonces en la superficie y no en la profundidad. ¿Arqueología de las superficies? ¡Qué práctica paradójica! Pero si nuestra zona de excavación se encuentra en la superficie, es porque según Deleuze la superficie es infinitamente más profunda que la profundidad. Al principio de *Lógica del sentido*, encontramos este pasaje fundamental: “Alicia ya no puede hundirse más, desprende su doble incorporal. Siguiendo la frontera, bordeando la superficie, se pasa de los cuerpos a lo incorporal. Paul Valéry tuvo una expresión profunda: lo más profundo es la piel. [...] La historia nos enseña que los buenos caminos no tienen cimientos, y la geografía, que la tierra sólo es fértil en una delgada capa” (LS20). La tierra es estéril en su profundidad,

pero infinitamente fértil en su corteza superficial sin espesor, lo cual permite hacer que suceda allí todo acontecimiento. En *La imagen-tiempo* Deleuze retoma así esta concepción carroll-valéryana de la piel estratigráfica: “El acto de habla aéreo crea el acontecimiento, pero siempre dispuesto de través sobre capas visuales tectónicas: son dos trayectorias las que se atraviesan. Crea el acontecimiento, pero en un espacio vacío de acontecimiento. Lo que define al cine moderno es un ‘vaivén entre el habla y la imagen’, que deberá inventar su nueva relación” (IT322). Hay acumulación de capas tectónicas de lo más variadas, cada una de las cuales corresponde a un acontecimiento expresado en palabras. Pero esos estratos superpuestos no han de “verse” en la profundidad subterránea de la imagen visual, sino que han de “leerse” en su propia corteza lisa incorporal, metafísica. El devenir, en tanto que línea abstracta, ha de trazarse o leerse en la superficie.

Ahora bien, si el devenir sólo se produce cuando se llega a leerlo en la superficie exterior de los cuerpos, ¿no debe tal legibilidad ser ya tomada como su causa, es decir, como la cuasi-causa? Es importante el hecho de que al introducir este nuevo concepto de “legibilidad”, Deleuze renueva el estatuto que ha de darse a la “visibilidad”, lo cual nos obliga a reformular todo lo que hemos dicho hasta aquí en torno de la cuestión de la “videncia”. Habíamos dicho, por ejemplo, que Francis Bacon sabe *ver* los clichés que invaden virtualmente la superficie de su tela. En la nueva repartición de los conceptos, de aquí en más hay que decir: Bacon ve la superficie de la tela perfectamente blanca, inmaculada, pero al mismo tiempo sabe *leer* en ella la saturación de clichés. Es *leyendo* los clichés sobre la tela que el pintor abre ante sí un desierto de posibles (muro de imposibilidades) como constituyendo la causi-causa cuya potencia lo fuerza a trazar una línea de fuga. Lo mismo para el caso de Maquiavelo, como para el de Mayo del 68. Maquiavelo, según Althusser, es un lector sintomatologista por excelencia porque sabe *leer* y hacer *leer* las condiciones imposibles de la unificación nacional italiana allí donde los demás sólo saben *ver* innumerables pequeños Estados, tales como están dados en el estado de cosas. Respecto de Mayo del 68, si Deleuze y Guattari dicen que pertenece “al orden de un

acontecimiento puro, libre de toda causalidad normal o normativa”, es porque se produce no en la profundidad de los cuerpos (“Hubo muchas agitaciones, gesticulaciones, palabras, estupideces, ilusiones en el 68, pero eso no es lo que cuenta.”), sino en su superficie “pura”, incorporal (“lo que cuenta es que fue un fenómeno de viden- cia”); de repente las personas *leen* algo intolerable en el mismo lugar donde hasta entonces no podían *ver* más que los estados de cosas en su espesor corporal, de tal suerte que cada uno desprende “su doble incorporal” a la manera de Alicia, creándose una cuasi-causa volitiva. He aquí lo que les permite liberarse de la necesidad “normativa” de toda causalidad real, y así *leer* “la posibilidad de otra cosa” sobre esta delgada capa exterior de las cosas.

La cuasi-causa, tal como el devenir que resulta de ella, no es visible en la profundidad de las cosas, sino que debe ser leída en su superficie. Para ser una verdadera potencia creadora, lo intolerable no debe ser un simple producto imaginario o subjetivo, sino que debe devenir un hecho *del* mundo real. Deleuze califica a la cuasi-causa de “ficticia”, pero esto no quiere decir que no es más que una simple ficción. Si es cierto que el acto de habla crea la cuasi-causa (la vergüenza, lo intolerable) bajo la forma de un discurso “fabulado”, independientemente de la visibilidad profunda de las cosas, lo importante es volver este discurso hacia las cosas mismas, es decir a este mundo-aquí, y esto justamente al leerlo en su superficie incorporal de una manera tal que lo haga propio de ellas. Pero si la legibilidad consiste así en volver el discurso hacia las cosas o hacia los cuerpos, ¿no habría que decir también lo inverso: uno se crea una cuasi-causa leyendo en la superficie de los cuerpos sus propios discursos? He aquí lo que Deleuze llama “vaivén entre la palabra y la imagen”, entre el lenguaje y el cuerpo, donde el acto de habla es puesto bajo el “discurso indirecto libre” de manera que ya no se sabe si es la palabra la que se encarna o el cuerpo el que habla. Precisamente de esto se trata cuando Deleuze habla del poeta mutilado en la guerra como de un estoico:

Hay que llamarle estoico a Jöe Bousquet. La herida que lleva profundamente en su cuerpo, la aprehende no obstante y tanto más por eso, en su verdad eterna como acontecimiento puro. En la medida en que los

acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y nos anhelan, nos dan signos: “Mi herida existía antes que yo, nací para encarnarla”. Alcanzar esta voluntad que nos hace el acontecimiento, devenir la cuasi-causa de lo que se produce en nosotros [...] (LS174).

¿Exactamente *quién* dice: “Mi herida existía...”? ¿Bousquet o su herida? Hay allí un excelente ejemplo del “vaivén” entre el lenguaje y el cuerpo, entre la corporalidad del primero y la discursividad del segundo. Bousquet se crea un problema componiéndolo con dos imposibilidades heterogéneas: es imposible vivir con la herida, al mismo tiempo que es imposible no vivir con ella. Pero Bousquet le devuelve el problema así creado a la propia herida al leerlo en su superficie: es ella la que habla, es ella la que me da signos, es ella la que me hace devenir su cuasi-causa...

“Necesitamos creer en este mundo, del cual los idiotas forman parte”

Ahora bien, ¿no hay sin embargo algo “irracional” (IT334) en la legibilidad de la imagen visual o en la univocidad del ser? La lectura estratigráfica de la superficie, que hace que el hablar venga al seno del comer al punto de establecer su identidad, no puede operarse según el modelo del “saber” racional. De allí el recurso necesario en Deleuze a una “creencia”, a la creencia “en este mundo, tal como es” (IT224), después de haber rechazado, como hemos visto, todo tipo de ideales, de posibilidades o de esperanzas, y la creencia que no cesamos de tener en ellos. Es una fe que pone en contacto lo que se dice con lo que sucede, es ella la que instala una superficie metafísica en su frontera. Creer en este mundo es crear su superficie incorpóral, “más profunda” que su profundidad corporal. La imagen visual no puede ser legible sin que se crea en el volumen paradójico de su superficie. Hay que creer en el cuerpo para hacer que le suceda lo que se dice en el lenguaje. Si no crees en tu herida, no te dará ningún signo. Si no crees en tu tela, su superficie no se erigirá nunca como un muro de imposibilidades. Y también, si

no crees en el comer, no se identificará nunca con el hablar. Si no crees en la araña, no devendrá jamás un animal plano sin órganos. “Lo seguro –escribe Deleuze– es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente, creer en el cuerpo. Es volver el discurso hacia el cuerpo, y así alcanzar el cuerpo antes del discurso, antes de las palabras, antes de que las cosas sean nombradas”. (IT225). De esta manera Deleuze rompe el vínculo “normal” o “normativo” que la creencia mantiene con lo posible. Ya no se trata de decir: “¡Otro mundo es posible!”. Contra este famoso eslogan altermundista, se trata de aquí en más de separar la creencia de lo posible para volver a vincularla con lo imposible. Si tenemos siempre necesidad de fe, ya no es para creer en lo posible, sino para creer en lo imposible, allí donde estamos plenamente investidos de posibilidades, de esperanzas, de ideales o de sueños. Debemos creer en este mundo, ya no para cuidarnos de perder nuestras esperanzas (“No desesperancen a Billancourt...”), sino por el contrario para “agotarlas”, es decir, para encontrarnos con ellas bajo el aspecto en que se nos aparecen como puros clichés, ya siempre inscriptas en nuestra banalidad cotidiana.

Crear, subraya Deleuze, no en otro mundo, sino en el vínculo del hombre y del mundo, en el amor o la vida, creer en ello como en lo imposible, en lo impensable, que sin embargo no puede más que ser pensado: “lo posible, sino me ahogo”. Es esta creencia la que hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo, en virtud del absurdo (IT221).

Sin nuestra creencia profunda en este mundo, es decir, sin nuestra creencia en la superficie metafísica como el “vínculo” entre nosotros y el mundo, éste no aparecerá nunca como una película mala. Es la creencia en este mundo lo que nos permite encontrarnos con él bajo su aspecto intolerable, imposible, y esto para crear “lo posible”. Si hay algo “absurdo” en una tal creencia, es que nos fuerza a crear por nosotros mismos aquello contra lo cual nos resistimos.

En un texto titulado “Deleuze y lo imposible (del involuntarismo en política)”, François Zourabichvili escribe: “El último gran texto de Deleuze, publicado en 1992, es *El agotado*. No es un ensayo político, puesto que está dedicado a Beckett. Pero aparece a menos de

tres años después de la caída del Muro de Berlín, cuando proliferan los discursos satisfechos sobre la muerte de las utopías, sobre la ilusión de toda alternativa a la economía de mercado; y su tema es el agotamiento de lo posible”.²⁶ Si Deleuze ha publicado *El agotado* a principio de los años 90, no es en absoluto para retomar y aprobar como tales los discursos capitalistas, e incluso neoconservadores que reafirmaban el “fin de la historia”, prolongando directamente la famosa declaración neoliberal de Margaret Thatcher, *Tina* (“*There is no alternative*”), como nos dejaría creer Zourabichvili en este pasaje. Desde nuestra perspectiva, sucede algo completamente distinto. El discurso post-historicista de los años 90, tal como el *tinista* de los años 80, no tiene nada que ver con el “agotamiento de lo posible”, tal como lo entiende Deleuze, sino que ambos consisten por el contrario en tentativas de agotamiento de lo imposible. Los nuevos ideólogos capitalistas, tales como Francis Fukuyama, nos quieren decir: nunca más tendrán que temer frente a esa imposibilidad de la revolución que ustedes mismos han creado, pues de aquí en adelante estarán por siempre al interior de un espacio-tiempo puramente centrado sobre la economía de mercado capitalista y la política liberal democrática; en el mundo, liberado o purificado así finalmente de todas sus viejas imposibilidades, no les quedan más que posibilidades, todo es posible de aquí en adelante, ya no hay nada imposible; sí, se trata efectivamente de un “fin”, pero no es en absoluto el de lo posible; es lo imposible lo que toca su fin, su agotamiento o su expiración... Es ante y contra esto que Deleuze se pone a hablar del agotamiento de lo posible y de la creencia en este mundo como en lo imposible. *El agotado* es un texto intempestivo y para nada conformista.

El agotamiento de lo posible no caerá nunca desde el cielo, no será nunca del orden de un fenómeno histórico, social o económico. El derrumbe del socialismo real no agota para nada lo posible, sino que sólo refuerza nuestro apego a lo posible. Humanos, demasiado humanos, siempre tendemos a aferrar lo posible, y esto para man-

²⁶ François Zourabichvili, “Deleuze et le possible (de l’involontarisme en politique)”, *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, edición de Eric Alliez, Institut Synthélabo, 1998, p. 336.

tener nuestro vínculo “orgánico” o “sensorio-motor” con el mundo. “Un cliché es una imagen sensorio-motriz de la cosa” (IT32), escribe Deleuze. Pero esto no es en absoluto evidente en sí, pues lo que se ve de la cosa es siempre su imagen sensorio-motriz, y nunca un cliché. Sólo aquellos que saben *crear* en la cosa pueden *leerla* como un cliché en su superficie. El filósofo dice también: “La imagen actual, recordada de su prolongación motriz, entra en relación con una imagen virtual”.²⁷ Lo importante es notar que sólo nuestra creencia en este mundo nos permite recortar la imagen actual (lo visible) de su desarrollo sensorio-motor (lo posible), y hacerla entrar en relación con su propia imagen virtual (lo legible). La creencia, en este sentido, no es otra cosa que ese esfuerzo de contraefectuación humorista, que consiste en doblar la causalidad real (actual, visible, sensorio-motriz) en una cuasi-causalidad (virtual, legible, volitiva) leyendo a la segunda en la superficie incorporeal de la primera. Esto es lo que en *El Anti-Edipo* Deleuze llama, junto con Guattari, un “corte libidinal”, un corte volitivo que consideran como el comienzo radical del devenir-revolucionario de las personas:

La actualización de una potencialidad revolucionaria se explica menos por el estado de causalidad preconciente en el cual se halla sin embargo comprendida, que por la efectividad de un corte libidinal en un momento preciso, esquizia cuya única causa es el deseo, es decir, la ruptura de causalidad que fuerza a reescribir la historia en lo real mismo y produce ese momento extrañamente polívoco en el cual todo es posible...²⁸

Si es cierto que se deviene revolucionario en un estado de causalidad preconsciente, es decir en una lucha por los intereses físicos o corporales, el propio devenir-revolucionario no es esa lucha económica, sino que se efectúa, por así decirlo, como una *cuasi-lucha*, política, cuya “causa” ya no reside en los “intereses”, sino en el “deseo”, es decir, en la voluntad de creer en este mundo como en lo imposible.

27 Gilles Deleuze, “Sur *L’Image-mouvement*” (1983), *Pourparlers*, p. 75.

28 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L’Anti-Edipo*, reedición aumentada, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 35. [Vers. cast.: *El Anti-Edipo*, Paidós, 1985.]

Si nos permitimos llamar “cuasi-lucha” al devenir-revolucionario, es porque no aporta ninguna transformación física al mundo, ningún cambio de los estados de cosas en profundidad. Desde la creación de una cuasi-causa al trazado de una línea de fuga, se opera todo un proceso de devenir-revolucionario puramente en la superficie metafísica, poniendo en contacto, a fuerza de creencia, la corporalidad del lenguaje con la discursividad de los cuerpos, el adentro absoluto del cerebro con el afuera absoluto del mundo, o incluso la superficie del inconciente con la del cuerpo sin órganos. Si la revolución (política “clásica”) consiste en “subvertir” el mundo “a martillazos” (LS153), el devenir-revolucionario (política “moderna”, deleuziana) consiste en “pervertirlo”. En *Lógica del sentido* Deleuze habla del devenir-revolucionario como de una operación perversa de la siguiente manera: “Ya no son el futuro y el pasado los que subvierten el presente existente, es el instante lo que pervierte el presente en futuro y pasado insistentes” (LS193). Si la revolución en tanto que subversión ha de *verse* en la profundidad corporal del mundo, el devenir-revolucionario en tanto que perversión ha de *leerse* en su superficie incorporeal. Se deviene revolucionario instalándose en la superficie metafísica del presente para leer allí “el instante impersonal que se desdobra en todavía-futuro y ya-pasado” (LS177-178), a saber en “extra-ser” (límite exterior de la vida) e “insistencia” (límite interior del pensamiento), mientras que la revolución consiste en hundirse o en ser engullido siempre más profundo en la profundidad corporal del presente para ver o para hacer ver allí el devenir-ahora del pasado y del futuro “enloquecidos”, que “toman su revancha” sobre el presente existente (LS192-193).

La subversión y la perversión son dos maneras distintas de “esquivar el presente” (LS193), de esquivar el comer. Los subversivos emprenden su guerra *cuerpo a cuerpo* contra el comer comenzando un ayuno total; para ellos el ayunar constituye el pasado y el futuro respecto de un presente que reside en el comer. Así, los subversivos se proponen derribar el comer “a martillazos”, efectuándose toda su acción revolucionaria en una perfecta visibilidad corporal. Los perversos, en cambio, toman un camino completamente distinto para luchar con el comer: se ponen a hablar mientras comen, y esto,

como lo hemos visto más arriba, para seleccionar el hablar *en* el comer, con el fin de recortar el primero *sobre* el segundo. La perversión, dice Deleuze, ya no es una operación a martillazos sino “a bastonazos”, en el sentido de que este palabrerío guerrillero consiste en “bastonear” la superficie incorporeal del comer para que emerjan “letras de polvo” de doble faz heterogénea pero idéntica (LS158), una de las cuales se vuelve hacia el futuro conformándose en “anécdota de la vida”, la otra hacia el pasado conformándose en “aforismo del pensamiento” (LS153). Los subversivos y los perversos comparten en sus batallas respectivas un punto común: ambos saben encontrarse con el comer (el presente existente) bajo el aspecto en que se les aparece como algo imposible, insoportable. ¿Cómo se bifurca entonces su camino? Si los perversos se arman de un bastón y no de un martillo, es porque creen no solamente en la imposibilidad de comer, sino también en la imposibilidad de no comer, de manera tal que reúnen estas dos imposibilidades heterogéneas para convertirlas en una “vergüenza”: vergüenza de comer o de pactar con el presente existente. Por el contrario, en los subversivos no se trata de una vergüenza, sino de un “enloquecimiento” o una “indignación” (Spinoza) contra el comer que los empuja a ayunar para siempre, es decir, a luchar cuerpo a cuerpo con el comer hasta su abolición total. Si los subversivos están efectivamente “indignados”, comprendiendo “lo que [les] sucede como injusto y no merecido”, los perversos no lo están, su moral consiste en saber cómo “no ser indigno[s] de lo que [les] sucede” (LS174).

En los subversivos hay entonces algo mortal, incluso suicida. No terminarán su revolución (contra el comer) sino con su propia muerte (de hambre). ¿Podría su futuro-pasado (el ayunar), en tanto que se opone al presente viviente (el comer), ser otra cosa que la muerte? ¿Podría la revolución ser otra cosa que subversión de la vida por la muerte? ¿Y no reside justamente allí una preocupación fundamental que atraviesa a todas las revoluciones históricas? Como vimos en la primera mitad del presente capítulo, la revolución consiste en unificar un pueblo allí donde no existe más que estallado, fragmentado. ¿Pero cómo hacerlo, cómo volver posible esta operación imposible? Si no esperamos el advenimiento de un *cli-*

namen como una gracia divina o accidental, nos quedaría una sola vía: hace falta purgar o depurar el mundo eliminando físicamente todos los átomos minoritarios, “a no ser que se acabe en un pueblo de cartón piedra y de revolucionarios de papel” (IT286). Y surge allí un enorme dolor de cabeza para todos los revolucionarios históricos, el de saber cómo identificar esos elementos peligrosos. Maximilien de Robespierre, por ejemplo, sentirá la fuerte necesidad de continuar con la Revolución incluso después de haber guillotinado a Luis XVI y toda su banda. Si reemplazó un gobierno constitucional por un gobierno revolucionario, es porque pensaba que incluso aquellos que en público se comportaban en perfecta conformidad con la “voluntad general” revolucionaria, podían en privado dejarse atrapar por el mal contrarrevolucionario. No se sabrá jamás quienes son auténticos “buenos ciudadanos”, en tanto que el mal (heterogeneidad interna de un “pueblo”) es una cuestión de potencialidad: todos somos potencialmente elementos peligrosos. Si esto es así, ¿cómo llevar adelante la revolución? ¿Cuál será su porvenir, si no la aniquilación total de una población, e incluso de la humanidad entera? Ni una Constitución, ni un Terror, ni siquiera un Archipiélago de gulags bastarán para depurar el mundo; el mal, en tanto que pura potencialidad, no se agotará jamás. Con un sentido propio, los Jacobinos dirían: “¡Que se vayan todos, que no quede ni uno solo!”. La revolución, en tanto que subversión del mundo, no conocerá su final hasta que ya no quede una sola persona sobre la tierra...

“Nosotros tenemos necesidad de una ética o de una fe, lo cual hace reír a los idiotas; no es una necesidad de creer en otra cosa, sino una necesidad de creer en este mundo, del cual los idiotas forman parte” (IT225). Esto es lo que dicen los perversos ante el impasse vergonzoso que se crean con la vía subversiva. Para los perversos ya no se trata de purgar el mundo de sus “idiotas” contrarrevolucionarios para realizar una unificación en la profundidad corporal del pueblo, sino de crear la imposibilidad misma de tal depuración unificadora. La “indignación” contra los idiotas no les falta a los perversos, pero a diferencia de los subversivos, la ponen voluntariamente en un impasse. Ahora bien, según Deleuze la perversión no se opone solamente a la subversión, sino también a la “conversión”.

En la décimo octava serie de *Lógica del sentido*, se propone la distinción de las “tres imágenes de filósofos”, atribuyendo la conversión a Platón, la subversión a los presocráticos y la perversión a los estoicos (y a los cínicos): la conversión platónica consiste en alcanzar la salvación del “cielo” y de sus “altas Ideas”, la subversión presocrática de la “tierra” y de sus “cuerpos profundos”, y la perversión estoica de la “superficie” y de sus “acontecimientos incorporales” (LS154-158). Los estoicos saben instalarse en la superficie legible, que no se reduce ni a la altura inteligible platónica, ni a la profundidad visible presocrática. Dicho de otro modo, los estoicos saben creer en “este mundo” tal como es, contrariamente a Platón y los presocráticos, que creen respectivamente en “otro mundo” celeste y en un “mundo transformado” terrestre.

En las páginas de *La imagen-tiempo* consagradas al cine político moderno, y en particular al de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Deleuze habla de la relación audio-visual disyuntiva como de un “ciclo del cielo y de la tierra” (IT334). El cine político moderno no reside en la subversión terrestre, mucho menos en la conversión celeste, sino en la perversión superficial, que se opera en la frontera mediana del cielo y la tierra. “El acto de habla aéreo –escribe Deleuze a propósito del cine de Straub-Huillet– crea el acontecimiento, pero siempre dispuesto de través sobre capas visuales tectónicas: son dos trayectorias las que se atraviesan. Crea el acontecimiento, pero en un espacio vacío de acontecimiento” (IT322); o aún más, “hay que sostener al mismo tiempo que la palabra crea el acontecimiento, lo hace subir, y que el acontecimiento silencioso está recubierto por la tierra” (IT334). Todo sucede como si la tierra nos empujara hacia el cielo. Dicho de otro modo, como si fuera la imagen terrestre, “vacía de acontecimiento”, la que empuja al acto de habla celeste a crear el acontecimiento. El cine político moderno hace de la imagen visual una superficie desierta donde el acontecimiento permanece totalmente “silencioso”, “cubierto” o “virtual”, a menos que se produzca el *clínamen* subversivo, puramente accidental, e incluso *a-político* en el sentido de que está completamente afuera de nuestra voluntad; y es ante esta tierra estéril o esterilizada que el acto de habla celeste es forzado a crear el acontecimiento. Pero esto no quiere decir que

la política de los cineastas modernos consista en abandonar la tierra y ascender al cielo “agitando las alas” (LS153) para encontrar allí lo ideal como la única salvación posible. A propósito del cine de Godard, Deleuze escribe: “¿Alcanza con instalarse en el cielo, así fuera el cielo del arte y de la pintura, para encontrar razones para creer (*Pasión*)? ¿O bien habrá que inventar una ‘altura media’, entre tierra y cielo (*Nombre: Carmen*)?” (IT224-225). Si el cine político moderno crea el acontecimiento en el cielo, es para devolverlo inmediatamente a la tierra; y para ello tenemos absoluta necesidad de una fe, es decir de una voluntad de potencia que nos permita “inventar una ‘altura media’” como superficie metafísica de la propia tierra.

“Alejandría... ¿por qué?” (o “ya es el proletariado lo que pasa por la fisura...”)

Volvamos al caso de Rousseau, que sabe *leer* una ruptura radical entre el estado de guerra y el estado de sociedad, contrariamente a Hobbes, que no *ve* allí más que un pasaje “natural”. En el estado de guerra hobbesiano el pueblo ya existe siempre, unido o unificado bajo el mismo “temor” común, preparándose para pasar al contrato social, mientras que en el estado de guerra rousseauiano el pueblo todavía no existe, dividido en dos clases opuestas, de las cuales una, la de los poseedores, tiene un absoluto interés en suscribir el contrato, y los otros, desposeídos, ningún interés en hacerlo, sino una desventaja absoluta. El genio del filósofo ginebrino consiste en saber “sostener al mismo tiempo” que se pasa en efecto del estado de guerra al estado de sociedad sin ningún estado intermedio (ningún “eslabón perdido” o “*vanishing mediator*” weberiano entre ambos estados) y que en el estado de guerra falta la causa misma de la unificación popular. Dicho de otro modo, Rousseau extrae del estado de guerra una doble imposibilidad heterogénea, la de unificar al pueblo (división) y la de no unificarlo (pasaje al estado de sociedad), y se la plantea como un muro-problema. Y es ante tal muro-problema que Rousseau se encuentra obligado a hablar de la famosa “gran locura”. Ahora bien, aunque es cierto que en su segundo *Discurso* Rousseau asimila esa

“gran locura” a un puro accidente o, según la lectura perfectamente justificada de Althusser, al *clinamen*, nos parece que esto no quita la posibilidad de proponer una lectura completamente distinta, que podría remitir directamente a la política deleuziana del devenir-revolucionario. He aquí nuestra lectura, más estoica que epicúrea, digamos: plantado o petrificado ante el muro que él mismo erige con la falta de pueblo, Rousseau se vuelve hacia sí mismo y descubre en el límite interior de su “yo global” la “insistencia” de una multitud de “yo locales” o de “pulsiones parciales” como un *pueblo* en “gran locura”; y luego, a fuerza de creencia, le devuelve al mundo la misma “gran locura” que encuentra en su yo. Es decir que descubre en el límite exterior del pueblo fragmentado el “extra-ser” de un *pueblo* de minorías o de “objetos parciales”, instalándose sobre la superficie metafísica que pone en contacto los yo locales del adentro con las minorías del afuera, las pulsiones parciales del yo que se ausenta con los objetos parciales del pueblo que falta (a propósito de este último punto puede leerse un pasaje fundamental sobre Freud en *Diferencia y repetición*, libro en el cual Deleuze llama “extracción” a la operación que rebautizará “lectura” en *La imagen-tiempo*: “Freud había mostrado de manera definitiva cómo la sexualidad pregenital consistía en pulsiones parciales extraídas del ejercicio de las pulsiones de conservación; tal extracción supone la constitución de objetos ellos mismos parciales funcionando como tantos otros focos virtuales, polos siempre desdoblados de la sexualidad”²⁹).

¿No hay en este Rousseau el mismo optimismo que Deleuze señala en Émile Zola, y sobre todo en *La bestia humana*? “El optimismo socialista de Zola –escribe el filósofo– quiere decir que ya es el proletariado lo que pasa por la fisura. [...] Como si la fisura sólo atravesara y alienara el pensamiento para ser de esta manera la posibilidad del pensamiento, aquello a partir de lo cual el pensamiento se desarrolla y se recupera. Es el obstáculo al pensamiento, pero también la morada y la potencia, el lugar y el agente” (LS385-386). Poniéndose ante el pueblo “fisurado”, impotente para unificarse, Rousseau también “fisura” y vuelve impotente para pensar a su pro-

29 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 134.

pio yo pensante; pero en esta fisura del adentro Rousseau descubre el pueblo de múltiples yo moleculares no unificables ni englobables en “la gran locura”, con el cual se identifica como único “agente” del pensamiento para recuperar la posibilidad de pensar. En pocas palabras, se trata aquí de un devenir-loco, o mejor aún de un devenir-pueblo del pensador en persona: Rousseau “se hace pueblo”, como dice Gramsci de Maquiavelo. Pero como sucede en todo devenir, Rousseau no deviene pueblo sin que el propio pueblo devenga otra cosa. Allí se encuentra la posibilidad de poder descubrir o hacer advenir un pueblo en el mismo lugar en el que constata su falta: invención de un pueblo en “gran locura” o en “trance” (IT285, a propósito del tropicalismo de Glauber Rocha), de múltiples pueblos minoritarios, ya no unificables ni totalizables. Así en Rousseau, tal como en Zola, ya es el pueblo lo que pasa por la fisura...

El doble devenir entre el yo y el pueblo: tal es la definición más simple y más exacta de lo que Deleuze llama “devenir-revolucionario de las personas” por oposición a la “revolución”. Y esto es lo que describe en las páginas más importantes, a nuestro parecer, de *La imagen-tiempo*, consagradas al cine de Youssef Chahine:

Alejandro... ¿por qué? [Iskanderija... lih?, 1978] expone una pluralidad de líneas entremezcladas, anunciadas desde el principio, siendo una de ellas la principal (la historia del muchacho), teniendo las demás que ser impulsadas hasta cruzarse con la principal; y *La memoria* [Hadduta misrija, 1982] ya no deja subsistir una línea principal, y persigue los hilos múltiples que desembocan en la crisis cardíaca del autor concebida como tribunal y veredicto interior, en una suerte de “Yo... ¿por qué?”, pero donde las arterias del adentro están en contacto inmediato con las líneas del afuera. En la obra de Chahine, la pregunta “por qué” toma un valor propiamente cinematográfico [...]. ¿Por qué? es la pregunta del adentro, la pregunta del yo: pues si el pueblo falta, si estalla en minorías, yo soy un pueblo en primer lugar, el pueblo de mis átomos, como decía Carmelo Bene, el pueblo de mis arterias, como diría Chahine [...]. Pero ¿por qué? es también la pregunta del afuera, la pregunta del mundo, la pregunta del pueblo que se inventa faltando, que tiene una oportunidad de inventarse planteándole al yo la pregunta que éste le planteaba: Alejandro-yo, yo-Alejandro. Muchas películas del tercer mundo invocan la memoria [...]. No es una memoria psicológica como facultad de evocar recuerdos, ni tampoco

una memoria colectiva como la de un pueblo existente. Es [...] la extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro, la cuestión del pueblo y la cuestión privada, el pueblo que falta y el yo que se ausenta, una membrana, un doble devenir. [...] La memoria [...] gana en profundidad y en lejanía lo que no tiene en extensión. [...] Comunicación del mundo y del yo, en un mundo parcelario y en un yo roto que no cesan de intercambiarse. [...] Las arterias del pueblo al que pertenezco, o el pueblo de mis arterias... (IT287-288).

La “memoria” es la perversión del presente existente en pasado insistente y futuro adviniente, es la legibilidad de la imagen visual, la univocidad del ser o la instauración de la superficie metafísica, en resumen, la creencia en este mundo.

“¡Que dos, tres, muchos Vietnam florezcan en la superficie del globo!”

A propósito de la literatura, Deleuze escribe: “Precisamente, no es un pueblo llamado a dominar el mundo. Es un pueblo menor, eternamente menor, tomado por un devenir-revolucionario. Quizá sólo exista en los átomos del escritor, pueblo bastardo, inferior, dominado, siempre en devenir, siempre inacabado”.³⁰ En este doble devenir entre el yo y el pueblo, ya no es el gorrión-Lenin el que hace el llamado a la unificación popular de todos los pájaros del mundo entero, sino un gorrión-Guevara que se dirige a todos los pájaros del mundo entero, igual que su predecesor ruso, pero llamando al florecimiento de “*dos, tres, muchos Vietnam*” en la superficie del mundo. Y es Jean-Luc Godard en *Cámara-ojo*, uno de los episodios del film colectivo *Lejos de Vietnam* (1967), quien retoma en el cine este famoso eslogan guevarista representando él mismo el papel de un Che. *Cámara-ojo* está compuesta de tres elementos distintos: las imágenes visuales de “aquí”, donde se ve de frente a Godard ha-

30 Gilles Deleuze, “La littérature et la vie”, *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 14. [Vers. cast.: *Crítica y clínica*, Anagrama, 1997]

ciendo que opera una gran cámara Mitchell; las imágenes visuales de “otra parte”, donde se ven diversos combates que suceden en el mundo; y la banda sonora, donde se escucha a Godard hablando en *off*. Las imágenes de “aquí” y las de “otra parte” se alternan bajo la forma de un campo-contracampo, como si Godard, quedándose “aquí”, viera “otra parte” a través de su cámara-ojo, mientras que el acto de habla en *off* mide o hace medir la distancia entre “aquí” y “otra parte”. Ahora bien, si en su acto de habla Godard mide la distancia entre “aquí” y cada “otra parte”, es justamente para crear ante sí un conjunto de imposibilidades. Crea en primer lugar la imposibilidad para el pueblo francés de unirse o de fundirse con el pueblo vietnamita, subrayando cuán lejos está Francia de Vietnam: “Me parece difícil –dice Godard en la banda sonora– hablar de bombas mientras no se las reciba en la cabeza”. Tal como las bombas caen verticalmente sobre las cabezas de los vietnamitas sin ningún desvío (hacia las de los franceses), los dos pueblos caen ellos mismos verticalmente sin nunca encontrarse con el otro, a la manera de la lluvia epicúrea. Luego Godard pasa a medir distancias en el propio seno de la población francesa, particularmente la distancia entre la clase obrera y él mismo, y esto para captar al pueblo francés en su fragmentación, en su estallido, incluso en su falta:

Yo, cineasta que filma en Francia, estoy completamente separado de una gran parte de la población, en particular de la clase obrera. El público obrero no va a ver mis películas. [...] No nos conocemos porque yo estoy en una prisión cultural, y él, obrero de la Rhodiaceta, en una prisión económica. No nos interesamos mutuamente de otro modo que por un sentimiento de “generosidad”. Entre yo y él existe el mismo corte que entre yo y Vietnam, o que entre él y Vietnam.

El paralelismo está por todos lados, el pueblo no existe en ninguna parte. Si Godard evoca aquí la cuestión de la “generosidad” (sinónimo de lo que se llama “solidaridad” en el lenguaje socio-político), no es porque encuentra allí la posibilidad de anular las distancias y de unificar todas esas minorías en un Todo-pueblo, sino porque desde su perspectiva es justamente ella la que nos aleja de la medición correcta de las distancias y la que no cesa de vendernos barato la esperanza fácil, ilusoria, de la unidad popular, e incluso de la revolución.

Pero si de esta manera Godard crea ante sí mismo su imposibilidad de *ser* Vietnam, es precisamente para que lo fuerce a *devenir* Vietnam:

Lo mejor que puedo hacer por Vietnam es dejar que nos invada –antes que intentar invadir Vietnam a través del sentimiento de generosidad– y se dé cuenta del lugar que ocupa en nuestra vida de todos los días, por todas partes. Hay que comenzar por crear un Vietnam en uno mismo, como dice el Che Guevara: “Crear dos, tres, otros Vietnam”. Puede aplicarse a uno mismo: crear un Vietnam en uno mismo. Entonces, si uno está en Guinea, es contra los portugueses. Si uno está en Chicago, es por los negros... Crear en nosotros un Vietnam. En Francia, por ejemplo, son las grandes huelgas que hubo en la Rhodiaceta de Besançon o Saint-Nazaire, que son cosas profundamente ligadas a Vietnam. Un obrero de la Rhodiaceta debe extraer lecciones de la lucha de Vietnam del Norte cuando lucha con su sindicato. Y mi propia lucha es la lucha contra el imperialismo económico y estético del cine americano. Y finalmente la lucha es más o menos semejante.

He aquí un Godard guevarista, y no leninista. Si el pueblo está en una infinidad de minorías y falta, es cada uno de nosotros, cada “yo”, lo que deviene pueblo, y esto en la medida en que el pueblo mismo deviene otra cosa: Vietnam-yo, yo-Vietnam. Si Godard deviene Vietnam, si crea en sí mismo un pueblo vietnamita, es al mismo tiempo que el propio pueblo vietnamita deviene otra cosa, en el sentido de que lleva adelante de aquí en más una “lucha contra el imperialismo económico y estético del cine americano”, que evidentemente no *es* en absoluto la misma lucha que se lleva adelante realmente en Vietnam. Ante la imposibilidad de establecer la “línea general”, cada uno traza su propia línea de fuga, a no ser que se caiga en una “Internacional de los buenos sentimientos” (Althusser).

“El asunto privado es inmediatamente político”, esto es lo que implica el llamado guevarista a la creación de una infinidad de Vietnam en la superficie del mundo. Y no quiere decir para nada que “todo es político”. Por el contrario, sólo el asunto privado puede constituir lo inmediato-político, la política sólo puede comenzar cuando uno se vuelve sobre sí mismo, y esto porque es en primer lugar en el yo donde uno encuentra un pueblo. ¡Qué extraña es esta

política, en efecto, comparada con la del gorrión-Lenin o la de sus pájaros *indignados*³¹! En Hitchcock una gaviota jamás diría: “Yo, gaviota que planea alto en el cielo sobre la Bodega Bay, estoy completamente separada de una gran parte de la población, en particular de los cuervos. Ellos no vienen a ver mis giros en el aire. No nos conocemos, porque yo estoy en una jaula marítima, y él, cuervo, en una jaula terrestre. Entre yo y él existe el mismo corte que entre yo y Vietnam, o que entre él y Vietnam...”. Para los pájaros hitchcockianos, la política no se encontrará jamás en sus respectivas jaulas, no comienza hasta que salen para unirse en un “nosotros” sintetizante o sintetizado. A propósito de la composición sonora para la escena final de su película, en la que se ven innumerables pájaros reunidos bajo un resplandor crepuscular, Hitchcock habla del “silencio electrónico” como de un “ruido del mar oído desde muy lejos”. ¿Por qué “desde muy lejos” y no *desde muy cerca*? Es que el film apuesta a *destacar* la percepción global de un “nosotros” unitario sobre el clamor abigarrado de una multiplicidad de “yo” heterogéneos *pequeño-percibidos* (“Trasladado a diálogo de pájaros –dice Hitchcock– el sonido de ese silencio artificial quiere decir: ‘Nosotros, ya no estamos prestos a atacarlos, pero nos aprestamos. Somos un motor ronroneando. Pronto vamos a arrancar’). Lo que hace salir a cada pájaro de su jaula de modo tal que entre en la producción de una unidad popular con los otros es la toma de distancia. La política guevarista anula esta distancia externa, productora del valor-pueblo como una plusvalía, y oye los pájaros de *muy cerca*, incluso en su inmediatez absoluta, lo cual permite captar a cada uno en su jaula privada, localmente, y medir las distancias internas entre ellos.

Ahora bien, si pudiéramos instalarnos en la superficie metafísica del film esquivando toda la visión física que intenta dar en su profundidad, ¿no sería posible desprender de *Los pájaros* algo guevarista? En la superficie del film, ¿no desprende cada pájaro su doble incorporal cantando: *el pueblo de mis plumas, o las plumas del pueblo al cual pertenezco...*? Si Mitch y Melanie, en una escena cortada, se interrogan sobre la existencia probable de un gorrión-Lenin en al-

31 Castellano en el original [N. del T.].

guna parte fuera del campo, es porque no encuentran en ninguna parte del campo la “causa” de la revolución ornitológica que se está desarrollando antes sus ojos. Y si no la encuentran, no es porque son seres humanos, incapaces de comprender lo que pasa con los pájaros, sino porque los propios pájaros no saben nada de ella, y su revolución les sucede a ellos mismos como un puro accidente, cuya causa les es completamente extraña, esquiva, perdida, e incluso ausente. ¿Podríamos todavía llamarle “política” a una tal revolución, respecto de la cual no hacemos más que encarnar su efecto sin ser nunca uno mismo la causa? No. Es una revolución *a-política*, en la cual los pájaros, como lo señala Mitch en el film, “*strike, then disappear, and then start massing again*”, abandonándose sin saberlo al “destino” como a la causa externa, divina o cósmica (“*Seems like a pattern, doesn't it?*”, dice también el protagonista).

Nosotros, espectadores guevaristas, debemos preguntarnos: ¿quién estaría en condiciones de plantear la pregunta “por qué” en el film de Hitchcock? Y ya tenemos la respuesta. Sabemos que algunos la plantean efectivamente en el film. Se trata de Mitch, Melanie, o los demás personajes humanos, por supuesto. No paran de preguntarse: “¿por qué yo?”, “¿por qué los pájaros?”, “¿por qué Bodega Bay?”. Y si son los humanos y no los pájaros los que plantean la pregunta, es porque son los que están presos cada uno en una jaula aislada: “los pájaros afuera y el humano enjaulado”. Si es cierto que el film hace que se unan los pájaros al hacerlos salir de sus respectivas jaulas, también es cierto que vuelve parcelario el mundo humano fragmentándolo en espacios cerrados, tales como la lancha, el café, la cabina telefónica, el aula, el coche, la casa, etc. La pregunta “por qué” es ante todo afirmación del destino como causa real. Pero expresa también un rechazo: las personas se niegan, cada uno en su “por qué”, a no poder hacer suya la causa de lo que les sucede. El “por qué” empuja así a cada una de las personas a doblar la causa real en una cuasi-causa, razón por la cual precisamente Deleuze dice que esta pregunta permite trazar una línea de fuga: si el pueblo falta, soy yo un pueblo. Si no puedo ser la causa real, *devengo* una cuasi-causa. *Los pájaros* ya no remite(n) a la teoría del cálculo diferencial leibniziano (producción cine-capitalista de lo extra-ordinario a partir de los ordi-

narios), sino más bien a la teoría de lo que Deleuze llama “pura física de las superficies”, según la cual “se manifiesta la exigencia de una doble causalidad: los acontecimientos de una superficie líquida remiten por un lado a las modificaciones intermoleculares de las que dependen como de su causa real, pero por otro lado a las variaciones de una tensión llamada superficial, de la que dependen como de una cuasi-causa, ideal o ‘ficticia’” (LS115).

Retomemos en esta nueva perspectiva del film el ejemplo de la escena en que Melanie, encerrada en la buhardilla, es atacada por los pájaros. Recordamos que a propósito de la banda sonora para esta escena, Hitchcock dice: “Más que un sonido de un solo nivel, había que obtener una ola amenazadora de vibraciones, con el fin de tener una variación al interior de ese ruido, una asimilación del sonido desigual de las alas”. ¿No hay sin embargo algo que ya sobrepasa o esquiva la producción cine-capitalista de una plusvalía de amenaza extraordinaria a partir de un conjunto de vibraciones ordinarias? Presa del vértigo, Melanie literalmente *se pierde*, al punto de ni siquiera poder consumir o gozar de la “amenaza” que se produce (uno diría, en efecto, que Hitchcock hace trabajar a los pájaros con el único fin de obsequiarle toda la plusvalía que producen a Melanie, o más bien a Tippi Hedren, su actriz favorita...). Enclaustrada en una cámara de eco donde resuenan las vibraciones más dispares, ya no logra pensar nada, sólo se pregunta *a pesar de eso y tanto más por eso*: “¿Por qué yo?”. Y es precisamente allí donde reside toda la oportunidad de la protagonista. Es este “¿por qué yo?”, puesto ante lo impensable, lo que le permite volverse hacia sí misma y descubrir la multiplicidad de sus yo locales o de sus pulsiones parciales como un pueblo insistente en la superficie-límite interior de su yo global de aquí en más fisurado, quebrado (“la presencia al infinito de otro pensador en el pensador [...] quiebra todo monólogo de un yo pensante”). Pero atención, diría Deleuze, estamos recién a medio camino del recorrido que conduce a nuestra protagonista hacia su salvación. Al mismo tiempo que *para* sí misma, ella plantea la misma pregunta *para* los pájaros: “¿Por qué los pájaros?”. La pregunta, planteada esta vez como la del afuera, obliga a Melanie

a oír *de muy cerca* todos los estremecimientos de las alas y de las plumas, y esto poniéndolos en contacto inmediato con los yo locales o las pulsiones parciales que descubre en sí misma (“las arterias del adentro están en contacto inmediato con las líneas del afuera”). Así la protagonista deviene ella misma un pueblo ornitológico, haciendo advenir o extra-ser en la superficie-límite exterior (afuera absoluto) de los pájaros, el pueblo de múltiples vibraciones moleculares o de múltiples objetos parciales. Sólo se deviene un pueblo si el pueblo mismo deviene otra cosa, sólo se deviene revolucionario si la revolución misma deviene otra cosa... Al oír la ola sonora de cerca, es decir, en la proximidad tanto más inmediata por cuanto que uno está apresado en una “jaula” cerrada y estrecha, ya no se sabe si lo que se manifiesta es el tumulto exterior de objetos parciales o el clamor interior de pulsiones parciales. Ya no se sabe si es la palabra del adentro que se encarna o el cuerpo del afuera que habla... O más bien, uno sabe muy bien que es precisamente allí que el clamor sonoro y el tumulto visual entran en contacto inmediato, y que es allí que se instaura la superficie metafísica de la película como una membrana de dos caras heterogéneas, de las cuales una constituye la superficie interior del yo-Melanie (el inconsciente), y la otra la superficie exterior de los pájaros (el cuerpo sin órganos). He aquí el modo en que la protagonista hitchcockiana es ya siempre guevarista, está comprometida en un doble devenir con los pájaros: cada vez que es engullida por una marea ornitológica, la contraefectúa en la superficie incorporal y la pervierte en adentro y afuera.

“El pueblo de mis sonsignos, o los opsignos del pueblo al que pertenezco, ¡oh, psicodelia!”

“No es el hombre que canta –dice Deleuze con Parnet– [...] es el hombre que deviene animal, pero justo al mismo tiempo que el animal deviene musical o puro color, o línea sorprendentemente simple: los pájaros de Mozart son el hombre que deviene pájaro porque el pájaro deviene musical. [...] Todo lo que deviene es una pura

línea [...]”.³² La “ola amenazadora” de *Los pájaros*, contraefectuada en la superficie, deviene dicha “pura línea”, línea puramente abstracta. Si esta última es llamada también “línea de fuga”, es porque permite esquivar el presente pervirtiéndolo en pasado y futuro: se fuga y se hace fugar la producción de la plusvalía de amenaza, del lado de los pájaros, y su consumo del lado de Melanie, al oír el clamor de múltiples yo locales en el límite interior de todo monólogo del yo global, y al leer al mismo tiempo el tumulto de múltiples plumas moleculares en el límite exterior de toda producción molar de los pájaros. Todo sucede como si Melanie, guevarista, hiciera de su pregunta “por qué” un bastón con el cual golpea en la superficie del film-alfombra hitchcockiano para hacer emerger los polvos puramente ópticos en el derecho y los puramente sonoros en el revés.

Los pájaros se esparce(n) en el viento de una cuasi-causa..., y hemos aquí otra vez ante la famosa “situación puramente óptica y sonora”, opuesta en Deleuze a la “situación sensorio-motriz”, es decir, la de producción cine-capitalista. A propósito de *Six fois deux* (1976), serie de emisiones televisivas realizadas por Godard, el filósofo dice:

Estamos tomados en una cadena de imágenes, cada uno en su sitio, siendo cada uno en sí mismo una imagen, pero también en una trama de ideas que actúan como consigna. Desde entonces, la acción de Godard, “imágenes y sonidos”, toma dos direcciones. Por un lado, restituir su plenitud a las imágenes exteriores, hacer que no percibamos menos, hacer que la percepción sea igual a la imagen, hacer que se devuelva a las imágenes todo lo que ellas tienen; lo cual ya es una manera de luchar contra tal o cual poder y sus estampas. Por otro lado, deshacer el lenguaje como asidero de poder, hacerlo tartamudear en las ondas sonoras, decomponer todo conjunto de ideas que se pretenden “justas” para extraerle “justo” ideas.³³

Contra las “estampas” constantes de los poderes, tanto sobre nuestros cuerpos como sobre nuestros cerebros, los guevaristas del cine, tal como Godard o Melanie, luchan a bastonazos y no a

32 Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues*, Champs Flammarion, 1996, pp. 88-89.

33 Gilles Deleuze, “Trois questions sur *Six fois deux*” (1976), *Pourparlers*, p. 63.

martillazos o a aletazos. Para esquivar las estampas no se elevan al cielo de las altas ideas ni se hunden en la tierra de las imágenes profundas, sino que se instalan en la “altura media”, es decir, en la superficie medianera del lenguaje y de las imágenes, para levantar allí una polvareda de “sonsignos” y “opsignos” (IT13). ¿No se trata justamente de estos bastonazos guevaristas cuando a propósito de William Burroughs Deleuze habla de la siguiente manera acerca del “ametrallamiento de la superficie para transmutar el apuñalamiento de los cuerpos”?:

No se puede renunciar a la esperanza de que los efectos de la droga o del alcohol (sus “revelaciones”) puedan ser revividas y recuperadas por sí mismas en la superficie del mundo, independientemente del uso de las sustancias, si las técnicas que determinan la alienación social son convertidas en medios de exploración revolucionarios. Burroughs escribe sobre este punto páginas extrañas que dan cuenta de esa búsqueda de la gran Salud, nuestra manera propia de ser piadosos: “Piensen que todo lo que se puede alcanzar por vías químicas es accesible por otros caminos...” Ametrallamiento de la superficie para transmutar el apuñalamiento de los cuerpos, oh psicodelia (LS189)?

Los guevaristas del cine se arman cada uno con una ametralladora. Si los poderes no cesan de estampar las imágenes visuales de tal manera que se perciba de ellas siempre menos, Godard las ametralla para devolverles todos los opsignos que contienen en sí mismas. Si los poderes no cesan de estampar las palabras con el fin de hacerlas pasar por discursos justos, Godard las ametralla para extraerles simples sonsignos. En cuanto a Melanie, si *Los pájaros* la ataca(n) a picotazos punzantes, en respuesta la (los) ametralla, contraefectuando en la superficie incorporal todos los apuñalamientos que sufre profundamente en su cuerpo y en su cerebro. En los guevaristas del cine, lo que inventa un pueblo es la ametralladora, su detonación que resuena como el grito de un pueblo que se inventa mientras falta. Si como suele decirse la revolución sólo se realiza a través de una lucha armada (eliminación física de todos los idiotas), el devenir-revolucionario de las personas reside también, de una manera totalmente distinta, en una lucha armada no menos encarnizada. Pero lo que hay de “psicodelia” en las luchas armadas guevaristas no es simple-

mente el clamor interior de los sonsignos ni el tumulto exterior de los opsignos, sino la extraña facultad de lectura que se pone allí en marcha, facultad que consiste en hacer entrar en un doble devenir a esas dos multitudes “heautónomas” (IT₃₂₉) para constituer un pueblo plano de las superficies.

El pueblo de mis sonsignos, o los opsignos del pueblo al que pertenezco... He allí aquello de lo que Deleuze habla como de un pueblo de “zombies” a propósito de *L'amour à mort* (1984) de Alain Resnais, película que comienza por la muerte aparente de la cual el protagonista resucita, y que termina con la muerte definitiva en la cual vuelve a caer:

De una muerte a la otra, escribe el filósofo, lo que se pone en contacto es el adentro absoluto y el afuera absoluto, un adentro más profundo que todas las napas de pasado, un afuera más lejano que todas las capas de realidad exterior. Entre las dos, en el entre-dos, uno diría que son zombies los que pueblan por un instante el cerebro-mundo. [...] Entre las dos caras de lo absoluto, entre las dos muertes, muerte del adentro o pasado, muerte del afuera o porvenir, las napas interiores de memoria y las capas exteriores de realidad van a mezclarse, a prolongarse, a cortocircuitar, a formar toda una vida móvil, que es a la vez la del cosmos y la del cerebro, y que lanza relámpagos de un polo al otro. He aquí que los zombies cantan una canción, pero es la de la vida (IT₂₇₁₋₂₇₂).

Ante el impasse constituido por una doble imposibilidad heterogénea, la de hacer pueblo y la de no hacerlo, yo devengo pueblo, pero exactamente al mismo tiempo que el pueblo deviene un pueblo de zombies. Es ese pueblo plano, puramente audio-visual, sin espesor corporal, lo que insiste en el cerebro y sobreviene al mundo. Ésta es la razón por la cual la pareja “crítica y clínica” es tan cara a la filosofía de Deleuze que le da título a uno de sus libros. No se deviene revolucionario sino al devenir “médico de uno mismo y del mundo”,³⁴ médico cuya oreja crítica ausculta el clamor de los zombies puramente sonoros en el límite interior del cerebro,

34 Gilles Deleuze, “La littérature et la vie”, *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 14.

y cuyos ojos clínicos palpan el tumulto de los zombies puramente ópticos en el límite exterior del mundo. Pero lo más importante reside en el “y” entre la crítica y la clínica, pues la crítica para Deleuze no tendría ningún sentido si no deviniera inmediatamente clínica a través de ese “y” que hace cortocircuitar las dos prácticas sintomatológicas. Los zombies se ponen a cantar la vida y se dan vida cantándola solamente cuando la clínica los resucita en su legibilidad y los hace poblar la “superficie del globo”. Ésta es la razón por la cual nosotros, guevaristas del mundo entero, tenemos una necesidad absoluta de creer en este mundo.

Conclusión

¿Por qué el cine político nació al borde del mar?

“O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão!”

En 1991, dos años después de la caída del Muro de Berlín, Gilles Deleuze publicó su última colaboración con Félix Guattari: *¿Qué es la filosofía?* El libro puede ser considerado como una respuesta a la tesis, entonces corriente, del “fin de la Historia”. En el capítulo titulado “Geofilosofía”, los filósofos sostienen que existe siempre la “razón” de la revolución, proponiendo buscarla más en la contingencia geológica que en la necesidad histórica: la revolución procede de la tierra, que se desterritorializa y se reterritorializa en sí misma y por sí misma.

De la tierra dicen Deleuze y Guattari que “no es un elemento entre los demás, aúna todos los elementos en un mismo vínculo” (QPh82).¹ Los elementos de la Naturaleza son todos componentes de la tierra, entre los cuales resalen sin embargo dos en particular: el componente celeste y el marítimo. Estos corresponden, según los filósofos, a las dos formas principales de revolución:

En los Estados imperiales, la desterritorialización es de trascendencia: tiende a llevarse a cabo a lo alto, verticalmente, siguiendo un componente celeste de la tierra. El territorio se ha convertido en tierra desierta, pero un Extranjero celeste viene a refundar el territorio o a reterritorializar la tierra. En la ciudad, por el contrario, la desterritorialización es de inmanencia: libera a un Autóctono, es decir a una potencia de la tierra que sigue un componente marítimo y que pasa ella misma por debajo de las aguas para refundar el territorio (QPh83).

1 La mención a QPh remite a *Qu'est-ce que la philosophie?* (Les Éditions de Minuit, 1991), con el número de la página. [Vers. cast.: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, 1997]

La revolución trascendente o vertical, comparable al *rayo*, se realiza cuando un *individuo* extranjero viene a identificarse con el componente celeste de la tierra, mientras la revolución inmanente u horizontal, comparable al *tsunami* a su vez, se hace cuando una *masa* autóctona se incorpora al componente marítimo.

Deleuze y Guattari señalan que la revolución inmanente tuvo lugar dos veces en la historia universal, en Grecia antigua y Europa moderna, y que la instauración revolucionaria de un nuevo modo de producción viene siempre con la de la constitución política correspondiente. Si la potencia celeste de la tierra, en las revoluciones trascendentes, se reterritorializó cada vez sobre un “palacio” imperial y sus “stocks”, la potencia marítima se reterritorializó “sobre el ágora y las redes mercantiles” en las Ciudades griegas antiguas, y sobre la asamblea nacional y el capitalismo en los Estados europeos modernos (QPh83). En Grecia antigua, en donde el tsunami desterritorializó los productos convirtiéndolos en mercancías, los artesanos y mercaderes formaron una sociedad de “amigos” rivales, en la cual cada “ciudadano” podía pretender –o, presentarse como el amigo de– cualquiera objeto (QPh14). En Europa moderna, en donde el tsunami desterritorializó el trabajador y el dinero convirtiéndolos respectivamente en “fuerza de trabajo” y “capital-dinero”, los obreros y capitalistas formaron “democracias” nacionales (QPh94).

“No existe nada de positivo en América Latina a no ser la miseria”

La creación de una nueva Atenas es uno de los temas más recurrentes en el cine. Desde Boris Barnet (*By the Bluest of Seas*, 1936) hasta Jacques Demy (*Las señoritas de Rochefort*, 1967), desde Jean Renoir (*The Woman on the Beach*, 1947) hasta Éric Rohmer (*Pauline en la playa*, 1983), toda la historia del cine se desarrolla como formación geomorfológica de una península con múltiples ciudades costeras.

Serguéi Eisenstein y Jean Grémillon, por ejemplo, no comparten una misma *táctica* de luchas revolucionarias: si el primero sigue la táctica de *clase contra clase*, el segundo sigue la de *frente popular*.

Esto no impide sin embargo que haya una *estrategia* común a los dos cineastas marxistas: ambos van a rodar al borde del mar por filmar la potencia marítima de la tierra en su proceso de reterritorialización sobre un nuevo medio (modo de producción) y un nuevo pueblo (constitución política). La ciudad portuaria de Odesa es para Eisenstein lo que es la isla bretona de Ouessant para Grémillon. En este sentido se puede considerar *Los pájaros* (1963) como una variedad americana de *El acorazado Potemkin* (1925) o de *Gradiens de phare* (1929). En la película de Alfred Hitchcock, que se desarrolla en la ciudad costera californiana Bodega Bay, los pájaros autóctonos, tales como los gaviotas, cuervos y gorriones, entran en masa en un devenir-tsunami. Una marea de pájaros se incorpora al componente marítimo de la tierra y forma un nuevo pueblo transespecífico inmanente, liberándose del viejo *nomos* ornitológico trascendente. En la famosa conversación con François Truffaut, Hitchcock señala que en la película se trata también de “invertir el viejo conflicto entre los hombres y los pájaros” de manera que “los pájaros [estén] afuera y el humano [esté] enjaulado”.² La desterritorialización de los pájaros se hace en función de una reterritorialización de los hombres. Así toda la película es atravesada por la dinámica cartográfica de la tierra y los territorios.

Glauber Rocha también va al pueblo costero bahiano Itapuã para rodar su primer largometraje, *Barravento* (1962). Sin embargo, en esta película que marca la aparición del *cinema novo* brasileño, ya no se trata de *representar* retrospectivamente un proceso revolucionario pasado, como en Eisenstein, sino de *presentar* y estudiar la “miseria” presente, observable en una Atenas moderna existente. Teniendo la playa como su escenario principal, toda la película se desarrolla como una serie de campos-contracampos entre el mar y una comunidad de pescadores, y analiza lo que hay *entre* los dos. Un doble vínculo pone en contacto la comunidad y el mar: la red de pesca y el candomblé (sobre todo, el culto de Iemanjá, asimilada a la Santa Virgen y venerada a la vez como la reina del mundo oceánico y como la madre de todos los otros *orixás*, divinidades de la Natura-

2 Hitchcock/Truffaut, p.243.

leza). Tirando juntos de la red en la playa y bailando juntos al mismo ritmo en el *terreiro* (casa de candomblé) comunal, los pescadores establecen entre ellos relaciones sociales horizontales sin jerarquías (la horizontalidad toma una forma *lineal* en un caso y una forma *circular* en el otro). La potencia marítima de la tierra afecta también las técnicas de combate. Cuando los personajes se pelean, practican capoeira. Ésta, como sabemos, es un arte marcial afro-brasileño, caracterizado por la posición baja de los combatientes y por los movimientos horizontales de las piernas. Todas las acciones ofensivas del capoeira son mini-tsunamis que barren, y no son golpes fulminantes verticales, a diferencia del karate, por ejemplo.

Está la miseria sin embargo dentro de tal sociedad horizontal: es un patrón blanco extranjero quien posee la red de pesca; y el candomblé, fruta del sincretismo impuesto por el clero portugués, funciona como “opio del pueblo”, es decir, como *complemento* ideológico a la explotación (“Aceptan la miseria, el analfabetismo y la explotación, con la pasividad característica de aquéllos que esperan el reino divino”, apunta el texto inaugural de la película). La miseria procede de una paradoja, propia de las sociedades capitalistas: el dinero, convertido en capital-dinero, se reterritorializa sobre los medios de producción (la red de pesca y el culto sincrético, en la película), a través de los cuales –y sólo a través de los cuales– los trabajadores se incorporan a los movimientos desterritorializantes de la tierra. De tal paradoja es de la que se trata cuando Rocha dice: “Debemos afrontar nuestra realidad profundamente dolorosa, debemos hacer un estudio del dolor. No existe nada de positivo en América Latina a no ser el dolor, la miseria; es decir, lo positivo es justamente lo que se considera negativo”.³ En la situación negativa ya pasa la potencia positiva...

En la historia del cine político, *Barravento* es una de las primeras películas que declararon explícitamente que ya no existía ningún lugar para la conciencia de clase. No es una toma de conciencia la que permitiría a los pescadores resistirse a la miseria.

3 Glauber Rocha, “O transe da América latina, Entrevistam Federico de Cárdenas e René Capriles” (1969), *Revolução do cinema novo*, Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 140.

El héroe, que acaba de regresar de Salvador, capital del Estado de Bahía, es el único personaje iluminado de la película. Es un Lenin *nordestino*, cuyas tentativas de infusión política en la población resultan sin embargo inoperantes, condenadas a la impotencia. A la conciencia o al partido reemplaza el “barravento”, definido en el inicio de la película como “momento de violencia, cuando las cosas de tierra y mar se transforman, y cunado en el amor, en la vida y en el medio social ocurren súbitas mudanzas”. La palabra “barravento” designa, en la tradición del candomblé, un cierto ritmo acelerado o la ansiedad que domina a las *filhas de santo* antes de la llegada de un *orixá*, pero en la película no se reduce a sus entendimientos religiosos, metafóricos, sino que se entiende literalmente: la borrasca, la ráfaga. El barravento no es marítimo ni celeste, sino es un tercer tipo de potencia desterritorializante, que sigue el componente *aéreo* de la tierra. El barravento es de inmanencia como lo es el tsunami. Una bocanada de barravento se levanta sólo en una Atenas ya fundada. Si los pescadores no *son* revolucionarios, lo *devienen* en el momento cuando la tierra entra en trance bajo el barravento (de ahí viene el título del tercer largometraje de Rocha, *Tierra en trance* [1967]).

“La filosofía se reterritorializa sobre el concepto”

¿*Qué es la filosofía?* tiene por tema central a la filosofía, como lo indica el título. ¿Por qué la revolución está en discusión en un libro sobre la filosofía? Para Deleuze y Guattari, la filosofía es una práctica que consiste en “asumir el relevo” de la revolución inmanente, como el barravento asume el del tsunami (mientras en la revolución trascendente es la religión la que asume su relevo). “Física, psicológica o social, la desterritorialización es *relativa* mientras atañe a la relación histórica de la tierra con los territorios que en ella se esbozan o se desvanecen [...]. Pero la desterritorialización es *absoluta* cuando la tierra penetra en el mero plano de inmanencia de un pensamiento” (Qph85). Es la relatividad necesaria de la desterritorialización física la que nos pone a *pensar*, es decir, a crear un plano

metafísico en el cual se llevan al infinito o se impulsan a lo absoluto los movimientos inherentes al proceso revolucionario.

¿Cuál es la relatividad de un tsunami físicamente realizado? En un texto sobre la literatura americana, Deleuze escribe:

Los peligros de la “sociedad sin padres” han sido a menudo denunciados, pero no hay otro peligro sino la vuelta del padre. Respecto a esto, no se puede separar la quiebra de las dos revoluciones, la americana y la soviética, la pragmática y la dialéctica. [...] La Guerra de Secesión ya suena el doble, como lo hará la liquidación de los Soviets. Nacimiento de una nación, restauración del Estado-nación, y los padres monstruosos vuelven con galop, mientras los hijos sin padre vuelven a morir.⁴

En cada una de esas variedades de la revolución inmanente moderna, una marea de masas autóctonas sigue la componente marítima de la tierra, se confunde en un gran movimiento de des-territorialización inmanente, y forma un tsunami de “hijos sin padre” universal *allí mismo* en un caso y *en migración* en el otro. Sin embargo, el tsunami, en ambos casos, acaba por dejar volver a los “padres” (el Estado-nación y el Capital) dentro mismo de la sociedad fraternal e igualitaria. Ahí viene la filosofía: cuando una revolución inmanente se efectúa en la profundidad física o corporal, la filosofía viene a *contraefectuarla* en la superficie metafísica o incorporal para sacar de ella el devenir-tsunami de los autóctonos en estado puro. En tal perspectiva los coautores de *¿Qué es la filosofía?* dicen incluso que la revolución constituye el “conjunto de condiciones casi negativas” de la filosofía: sin la revolución, la filosofía “permanecería indeterminada, incondicionada”, pero la filosofía consiste en experimentar “algo que se escapa” de la forma presente de la revolución (QPh106).

Hemos visto que Deleuze y Guattari definen la revolución, que sea trascendente o inmanente, como reterritorialización de la potencia telúrica sobre un nuevo modo de producción y una nueva constitución política. A propósito de la filosofía hablan de una re-

4 Gilles Deleuze, “Bartleby, ou la formule”, *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 113. [Vers. cast.: *Crítica y clínica*, Anagrama, 1997]

territorialización de todo otro orden: “La filosofía se reterritorializa sobre el concepto” (QPh97). Y a esto añaden: “La creación de conceptos apela en sí misma a una forma futura, pide una nueva tierra y un pueblo que no existe todavía” (QPh104). Asumiendo el relevo de la revolución inmanente física y contraefectuándola en la superficie metafísica, la filosofía se reterritorializa sobre –es decir, crea– un nuevo concepto de tierra y un nuevo concepto de pueblo.

En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari no sólo *tratan* de la filosofía sino también la *practicán* al mismo tiempo. Cuando afirman ellos que la razón de la revolución se halla en la tierra, desterritorializante y desterritorializada, y que hay una revolución inmanente cada vez que la componente marítima de la tierra encuentra a una masa autóctona, están sí mismos en una práctica filosófica y apelan a una nueva tierra y un nuevo pueblo, creando los conceptos. Cuando sostienen que la revolución inmanente se realizó dos veces en la historia universal, los filósofos precisan que “no se puede decir que el capitalismo a través de la Edad Media sea la continuación de la ciudad griega” (QPh92-93). ¿Por qué subrayan así la discontinuidad histórica entre las dos revoluciones? ¿Por qué insisten en que la segunda no tuvo lugar sino “en función de razones siempre contingentes” (QPh93)? No lo hacen sólo por rechazar el discurso escatológico post-historicista y afirmar que “no hay más historia universal que la de la contingencia”, sino también y sobre todo por apelar a la potencia telúrica marítima, que condiciona cada revolución horizontal y se pone al mismo tiempo como su límite exterior absoluto.

“Demasiado pronto, demasiado tarde”

Todos los grandes cineastas tienen cada uno en su filmografía una película cuyo título valdría para todas las películas suyas: *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith, *La línea general* (1929) de Eisenstein, *The Quiet Man* (1952) de John Ford, *La gran ilusión* (1937) de Renoir, *La tierra tiembla* (1948) de Visconti, *Vértigo* (1958) de Hitchcock, *F de Falso* (1973) de Welles, *Buenos días* (1959) de Ozu, *Toda la memoria del mundo* (1956) de Resnais, *Yo, un negro* (1958) de

Rouch, *Viaje al principio del mundo* (1996) de Oliveira, etc. En el caso de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, sin duda alguna es el título de la película realizada en 1980-1981 en Francia y Egipto: *Trop tôt, trop tard* (Demasiado pronto, demasiado tarde). La expresión tiene su origen en la carta del 20 de febrero de 1889 de Friedrich Engels a Karl Kautsky, en la cual el primero comenta los manuscritos de *La lucha de las clases en Francia en 1789* (1889) del segundo (Kautsky fue un discípulo de Engels). En la película de Huillet y Straub, al fin de la primera parte, parte dedicada a la Revolución francesa, la voz de Huillet recita en *off* el pasaje en cuestión de la carta: “Bienestar para todos sobre la base del trabajo’ aún exprime de manera demasiado definida las aspiraciones de fraternidad de la plebe de aquel tiempo. Nadie podía trasladar lo que se quería, antes de que Babeuf le diera forma concluyente, mucho tiempo después de la caída de la Comuna de 1792. Si la Comuna llegó demasiado pronto con sus aspiraciones de fraternidad, Babeuf a su vez llegó demasiado tarde”.

Demasiado pronto, demasiado tarde empieza con un travelling circular, rodado desde el borde de una coche, que hace unos diez giros de la plaza de la Bastilla en París, integrándose a la circulación automóvil en torno a la Columna de Julio, cuya verticalidad está cuidadosamente puesta fuera del cuadro. A esta imagen se superpone la voz de Huillet, que cita otro pasaje de dicha carta:

Será claro [...] que la burguesía era demasiado cobarde [...] para defender sus propios intereses; que a partir de los acontecimientos de Bastilla, los plebeyos debieron asumir todo el trabajo para la burguesía [...]; pero que esto no habría sido posible sin que la plebe atribuyera a las reivindicaciones revolucionarias de la burguesía un sentido que no era contenido en éstas mismas, es decir, sin que impulsara igualdad y fraternidad a tal extremidad que el sentido burgués de estas consignas se invirtió totalmente [...]; y, como siempre —es la ironía de la historia—, la concepción *plebeya* de los lemas revolucionarios constituyó la palanca más potente para realizar su contrario, a saber: concepción *burguesa* de la igualdad (ante la ley) y de la fraternidad (en explotación).

Aquí Engels define la Revolución como una desterritorialización *relativa* o relativizada, en la cual las aspiraciones plebeyas de igualdad y fraternidad se reterritorializaron sobre una “igualdad ante la

ley” y una “fraternidad en explotación”. La potencia telúrica marítima, incorporada a la marea plebeya autóctona, se reterritorializó sobre un Estado democrático y su sistema capitalista.

Como sabemos, en 1796, es decir dos años después de la caída de la Comuna insurreccional de París el 9 de termidor, Gracchus Babeuf organizó con sus amigos el movimiento sedicioso llamado “Conspiración de los Iguales”, con el fin de proseguir la Revolución para fundar una “República de los Iguales”, cuya constitución habría debido basarse en la abolición total de la propiedad privada. Lo que es particularmente interesante en el comentario engelsiano es que éste presenta el movimiento babuvista como un acto filosófico o aéreo, que creó un concepto de la desterritorialización *absoluta*, llevada por la masa plebeya durante el proceso revolucionario. ¿No nos pone esto a decir que Babeuf llegara *demasiado pronto* llegando demasiado tarde? Asumiendo el relevo de la Revolución, la conspiración babuvista se reterritorializó sobre un nuevo concepto de pueblo y pide a un pueblo que faltaba (y falta siempre): los Iguales. Es en este sentido en el que podemos dar la razón a los historiadores que consideran el babuvismo como el primer germen de los movimientos comunistas.

Y la película de Straub y Huillet, ¿qué hace cuando muestra la plaza de la Bastilla de nuestro tiempo, haciendo oír al mismo tiempo la voz que evoca lo que pasó en el mismo lugar en 1789, a saber, el tsunami que desterritorializó una prisión vertical del antiguo régimen trascendente, convirtiéndola en una “plaza” horizontal bajo el nuevo régimen inmanente? ¿No podríamos decir que la cámara de Straub y Huillet también llegue demasiado pronto llegando demasiado tarde? *Demasiado tarde*, con respecto a la toma de la Bastilla: la potencia marítima de la tierra está hoy completamente relativizada en una marea de coches, cuyos flujos circulan en perfecta conformidad con las reglas democráticas y capitalistas. *Demasiado pronto*, con respecto a una nueva toma de la Bastilla por venir: hablando de las “aspiraciones” como yacentes *siempre ya* en la marea plebeya autóctona, la voz de Huillet pone la cámara en posición de un “médico de la civilización” nietzscheano (QΦηιο8), que diagnostica o *esquizoanaliza* el devenir-tsunami potencial de la plebe en la plaza de la

Bastilla de hoy. En resumen, si la imagen visual de la plaza de la Bastilla es del presente *existente*, la voz de Huillet viene a *pervertirla* (o *subdividirla*) en dos imágenes *insistentes* (o *subsistentes*), una de las cuales es del “demasiado tarde” (pasado posterior) mientras la otra es del “demasiado pronto” (futuro anterior).

En la historia del cine político, Huillet y Straub son entre los primeros que ya no filman las aguas. Cuando van a Sicilia, ya no rodan al borde del mar sino en las montañas, y a la falda del Etna en particular. Con su primera película realizada en 1963 (*Machorka-Muff*), Huillet y Straub llegaron a la tierra demasiado tarde para filmar los tsunamis ya realizados, y demasiado pronto para testimoniar la llegada de un nuevo tsunami; y además, son demasiado realistas para permitirse poner en imágenes un tsunami pasado o futuro. Cuando la pareja de cineastas habla de “ciencia-ficción” a propósito de su propia obra, no se trata por nada de la representación imaginativa de una revolución por venir (de tipo *El planeta de los simios: (R)Evolución*, realizado por Rupert Wyatt en 2011), sino de la puesta en síntesis disyuntiva del acto de habla filosófico (ficción) con la presentación directa de la tierra, que sea poblada o desierta (ciencia). Dicho de otro modo, su ciencia-ficción política no atañe al fantasma sino al delirio.

Eisenstein habló de la “no-indiferente Naturaleza”. Si la Naturaleza es no-indiferente en Straub y Huillet, lo es de otra manera que en Eisenstein, Grémillon o incluso Rocha. En las páginas de *La imagen-tiempo* dedicadas al cine de Huillet y Straub, Deleuze escribe: “No creo en los grandes acontecimientos ruidosos, decía Nietzsche. [...] Hay que mantener a la vez que la palabra crea el acontecimiento, lo alza, y que el acontecimiento silencioso está cubierto por la tierra. El acontecimiento es siempre la resistencia, entre lo que el acto de habla arranca y lo que la tierra sepulta” (IT332-334). El acto de habla viene a entrar en disyunción inclusiva con la tierra y apela al tsunami puro, que yace sepultado debajo de la tierra como una corriente silenciosa. Y esto no ocurre sólo dentro de cada película, entre la palabra y la imagen, sino también en la relación de cada película con el mundo. Si el cine político es desde siempre un cine geológico o geográfico, el de Huillet y Straub es un *geocine* de

nuestra época, el cual consiste en resistirse a la miseria del tsunami relativizado y hacer *leer* (y no *ver*) en la superficie de la tierra la marea revolucionaria subterránea de modo estratigráfico. El acto de habla filosófico deviene político, cuando hace leer lo absoluto invisible en lo relativo visible, lo positivo en lo negativo, como decía Rocha. En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari afirman: “El artista o el filósofo son del todo incapaces de crear un pueblo, sólo pueden llamarlo con todas sus fuerzas. Un pueblo sólo puede crearse con sufrimientos abominables [...]. Pero los libros de filosofía y las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento que hace presentir el advenimiento de un pueblo” (QPh105). En el cine de Huillet y Straub sopla bien un barravento, y cada película suya *es* un barravento, pero ya no es tempestuoso, tormentoso, vociferante. Es un barravento suave, sereno, susurrante, que no puede más que acariciar la superficie de la tierra, asfixiantemente adoquinada y asfaltada, y que así hace sentir sin embargo la posibilidad que la tierra nos conserva de entrar en un devenir-tsunami, de tomar *la plaza* de la Bastilla.

Apéndice 1

Deleuze y los japoneses¹

“Se dice que los japoneses no perciben como nosotros”

Lo que sorprende de Gilles Deleuze es la existencia de los “japoneses” como un personaje conceptual en su filosofía. Deleuze habla de los japoneses como otros filósofos hablan de los griegos. Y cuando habla de los japoneses, remite siempre a una misma cuestión: la del “horizonte”. Para el filósofo francés, los japoneses son un pueblo que sabe percibir el horizonte y percibir(se) en el horizonte.

En la famosa rúbrica “G comme Gauche [izquierda]” de *El abecedario de Gilles Deleuze*, telefilme producido por Pierre-André Boutang y rodado en 1988-1989, el filósofo responde a su interlocutora, Claire Parnet:

No ser de izquierda es un poco como la dirección postal: partir de sí mismo, la calle donde se vive, la ciudad, el país, los demás países, cada vez más lejos. Comienzas por ti mismo y en la medida en que eres privilegiado, que vives en un país rico, piensas: “Bueno, ¿cómo hacer para que la situación dure?” [...] Ser de izquierda es lo contrario. [...] Se dice que los japoneses [...] no perciben como nosotros, perciben primero el contorno. Entonces dirían: el mundo, el continente, Europa, Francia [...], la calle Bizerte, yo. Es un fenómeno de percepción. Uno percibe en primer lugar el horizonte y percibe en el horizonte. [...] Ser de izquierdas es saber que los problemas del tercer mundo están más cerca de nosotros que los problemas de nuestro barrio.

1 Intervención en la jornada de estudios “French Theory en Japón”, organizada por el Colegio Internacional de Filosofía, bajo la responsabilidad de Gisèle Berkman, Jérôme Lèvre y Yuji Nishiyama, en la Casa Heinrich Heine de París, el 19 de marzo de 2016. Traducción del francés de Adriana Romero-Nieto (publicada en *La Temppestad*, no. 136, julio de 2018), con modificaciones del autor a la luz de la traducción del japonés de Fernando Wirtz (inédita).

En *El pliegue*, libro dedicado a la filosofía leibniziana, cuando Deleuze habla del origami como el arte “propio de los japoneses”, aparece la misma idea (Leibniz es conocido por haber estudiado el Oriente). En este arte de doblar papel, se da una hoja de papel como horizonte común de todas las formas potenciales, de modo que dependiendo del pliegue, cada vez se obtenga una forma diferente.

Los japoneses están presentes también en *Estudios sobre cine*, donde se puede leer aquel pasaje que se refiere al pensamiento de Dôgen, maestro zen del siglo XIII:

El tiempo es [...] la forma inalterable llenada por el cambio. El tiempo es “la reserva visual de los acontecimientos en su exactitud” [*dixit* el monje japonés]. Antonioni hablaba del “horizonte de los acontecimientos”, pero observando que para los occidentales el término es doble, horizonte banal del hombre, horizonte cosmológico inaccesible y siempre alejándose. De ahí la división del cine occidental en humanismo europeo y ciencia ficción americana. Él sugería que esto no les ocurre a los japoneses, que no se interesan en la ciencia ficción: un mismo horizonte que enlaza lo cósmico y lo cotidiano, lo duradero y lo cambiante, un solo y mismo tiempo como forma inmutable de lo que cambia (IT28).

Si Deleuze cita las palabras del cineasta italiano, lo hace porque la oposición que éste establece entre los occidentales y los japoneses en torno a la cuestión del horizonte corresponde perfectamente a la idea que expone en su tesis de dos sentidos opuestos de la dirección postal. Los occidentales no conocen el “tiempo” más que en su forma subordinada al “movimiento”, en la medida en que siguen siendo dualistas y separan el cambio cotidiano de la duración cósmica, mientras que los japoneses entienden el tiempo en su forma pura y directa, en la medida en que son monistas y perciben la propia cotidianidad como lo que persiste a través de la sucesión de estados cambiantes.

“Kurosawa y Mizoguchi son cercanos a nosotros”

La relación que Deleuze tiene con los japoneses en su trabajo sobre el cine no concierne sólo a algunas páginas que tratan de la cues-

tión del “tiempo”, sino que influye en *todas* las páginas de los dos volúmenes de *Estudios sobre cine*, desde el principio hasta el final. Deleuze diría que sin los japoneses, su “teoría del cine” de ninguna manera habría podido ser concebida ni practicada tal y como lo es efectivamente en su díptico.

Al abrir el primer volumen, en las primeras líneas del prefacio, el filósofo precisa qué *no es* su estudio: “El presente estudio no es una historia del cine. Es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos. [...] Es como una clasificación de Linneo en historia natural o, más aún, como un cuadro de Mendeléyev en química” (IM7). Sin embargo, una vez que uno comienza a leer ambos volúmenes, de inmediato se da cuenta de que la discusión se desarrolla en un orden completamente cronológico: va de Griffith a Syberberg, pasando por Hitchcock, o de Eisenstein a Straub y Huillet, pasando por Rossellini. Y en una entrevista, el propio filósofo (re)presenta su trabajo en términos historiográficos: “El cine no es narrativo por naturaleza: se vuelve narrativo cuando toma por objeto el esquema sensorio-motor. A saber: en la pantalla, un personaje percibe, experimenta, reacciona. Esto implica muchas suposiciones: el héroe está en tal situación, reacciona ante ella, y siempre sabrá cómo reaccionar. Ello presupone una cierta concepción del cine. ¿Por qué se volvió norteamericano, hollywoodense? Por una sencilla razón: Estados Unidos era el dueño de ese esquema. Todo se acabó con la Segunda Guerra. De pronto, ya nadie cree firmemente que haya alguna posibilidad de reaccionar ante esas situaciones. La posguerra supera a la gente. Y va a llegar el neorrealismo italiano a presentar a gente en situaciones que ya no se pueden prolongar en reacciones, en acciones. Si ya no hay reacciones posibles, ¿quiere decir que todo va a ser neutral? No, en absoluto. Habrá situaciones ópticas y sonoras puras que engendrarán formas de comprensión y de resistencia de una manera completamente nueva. Y ése será el papel del neorrealismo, la *nouvelle vague*, el cine norteamericano rompiendo con Hollywood”.²

2 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 167-168. [Vers. cast.: *Conversaciones*, Pre-Textos, 1995.]

En *Estudios sobre cine*, Deleuze llama “cine clásico” al cine que se basa en el esquema sensorio-motor, y “cine moderno” a aquel de situaciones ópticas y sonoras puras. El primer volumen se dedica al cine clásico, el segundo al moderno; y en el último capítulo del primer volumen, el autor habla de la “puesta en crisis” del cine clásico ante los desastres de la Segunda Guerra Mundial. El orden cronológico no se respeta sólo al nivel filogenético del cine conjunto, sino también al nivel ontogenético de la obra de cada cineasta: a través de los dos volúmenes, los análisis monográficos abarcan, por ejemplo, desde *Nana* (1926) hasta *Almuerzo sobre la hierba* (1959), en lo que respecta al trabajo de Jean Renoir, o desde *La edad de oro* (1930) hasta *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), en lo que respecta al de Luis Buñuel. Al retomar una fórmula de Nietzsche, el filósofo incluso dice que “nunca es al comienzo cuando algo nuevo, un arte nuevo, puede revelar su esencia, pero lo que él era desde el comienzo no puede revelarlo sino en un recodo de su evolución” (IT61). Si entonces *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* se encadenan siguiendo la “evolución” del cine, ¿cómo pretende el autor que se trate de una “historia natural”? ¿Qué le permite decirlo? Es el cine japonés o, más precisamente, el cine de los japoneses.

¿Quién hace el cine de los japoneses? Deleuze sólo cita a un cineasta como autor del cine de los japoneses: Yasujiro Ozu. Si bien es cierto que el filósofo analiza las obras de Akira Kurosawa y Kenji Mizoguchi en el primer volumen, en realidad no los considera autores de cine de los japoneses:

A Eisenstein le fascinaba la pintura paisajística china y japonesa, porque veía en ella una prefiguración del cine. Pero aún en el propio cine japonés, de los dos autores más cercanos a nosotros, cada uno privilegió uno de los dos espacios de acción. [...] El paralelo Kurosawa-Mizoguchi es tan corriente como el de Corneille y Racine (invertido ahora el orden cronológico). El mundo casi exclusivamente masculino de Kurosawa se opone al universo femenino de Mizoguchi. La obra de Mizoguchi pertenece a la pequeña forma, tanto como la de Kurosawa a la grande (IM261).

Ahí Deleuze retoma la distinción que ha establecido anteriormente entre la gran forma (S-A-S') y la pequeña forma (A-S-A') de

la imagen-acción, pero no necesitamos conocer al detalle en qué consiste esta distinción. Lo que importa es notar que para el filósofo, Kurosawa y Mizoguchi son cineastas “ceranos a nosotros”, es decir, a los occidentales, al punto de que se los compara con figuras capitales del teatro clásico francés. Construyen espacios de acción que corresponden a los que concibió Eisenstein, cineasta occidental, a partir de la pintura japonesa. Para Deleuze, las obras de Kurosawa y Mizoguchi no atañen al cine de los japoneses. Sucede lo mismo con Kon Ichikawa, cuya *La venganza de un actor* (1963) está citada en el segundo volumen como una de las “dos grandes películas de travestis [que] heredaron [la] inspiración” de Tod Browning, y *Asesinato* (1930) de Hitchcock como la otra (IT98).

De los cuatro cineastas japoneses que aparecen en *Estudios sobre cine*, sólo Ozu está considerado como autor del cine de los japoneses. Deleuze habla de su obra en el primer capítulo de *La imagen-tiempo*. Recordemos que *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* tratan respectivamente del cine clásico y del moderno y que la puesta en crisis del primero, debida a la Segunda Guerra Mundial, constituye el partaguas de ambos tomos. Sin embargo, un cineasta activo desde la época del cine mudo, es decir, desde mucho antes de los campos de exterminio y las bombas atómicas, hace su aparición en las primeras páginas del segundo tomo, junto a los cineastas del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* francesa.

Deleuze entabla así comentarios sobre el trabajo de Ozu:

Aunque desde un comienzo acusó la influencia de ciertos autores norteamericanos, Ozu construyó en un contexto japonés una obra que fue la primera en desarrollar situaciones ópticas y sonoras puras (aunque llegó bastante tarde al cine sonoro, en 1936). Los europeos no lo imitaron sino que lo alcanzaron por sus propios medios, pero ello no impide a Ozu ser el inventor de los opsignos y los sonsignos (IT22-23).

Para inventar el cine moderno, cine de situaciones ópticas y sonoras puras, no le fue necesario a Ozu haber pasado por la Segunda Guerra Mundial ni por la puesta en crisis del cine clásico, cine del esquema sensorio-motor, lo cual se debe a que, según el filósofo, trabajaba en un “contexto japonés”. En cambio, sólo el cine que se desarrolló en un “contexto” no japonés, es decir, europeo

u occidental, conoció un “recodo de [su] evolución”, o sea, la transición histórica del clásico al moderno, y esto sin imitar el cine de Ozu, cuya existencia, hasta los años setenta, la mayoría de los cineastas occidentales ignoraban. Esto explica cómo el cine de los japoneses, cine desarrollado en un “contexto japonés”, permite a Deleuze afirmar que su distinción entre “clásico” y “moderno” no es de orden histórico ni evolutivo, sino puramente taxonómico, a semejanza de la tabla periódica de los elementos construida por Dmitri Mendeléyev.

“Incluso la muerte y los muertos son objeto de un olvido natural”

Deleuze toma muy en cuenta la estrecha relación entre el trabajo de Ozu y el cine estadounidense de su tiempo. De tal manera que subraya algo paradójico: a pesar de que recibía la influencia de un cine fundado en el esquema sensorio-motor, o incluso, *gracias a* esa influencia, el cineasta japonés desarrolló un cine de situaciones ópticas y sonoras puras. El filósofo cita un bello ejemplo:

[En el cine de Ozu] el montaje-cut puede culminar en el procedimiento “un plano, una réplica” tomado del cine norteamericano. Pero en este caso, por ejemplo el cine de Lubitsch, se trataba de una imagen-acción que funcionaba como índice. Mientras que Ozu modifica el sentido del procedimiento, que ahora testimonia la ausencia de intriga: la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que *es* un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste *dice* (IT23).

Por “índice” Deleuze entiende la pequeña forma de la imagen-acción (Ernst Lubitsch está clasificado en la misma categoría que Mizoguchi). Pero aquí tampoco es necesario entrar en detalles, basta con tener en cuenta el hecho de que el filósofo apunta, con toda la razón, que el plano-réplica es un procedimiento inventado originalmente por el cine norteamericano en beneficio de la imagen-acción, sensorio-motora. Si Ozu operó un *desvío* de ese proceso hollywoodense, de tal manera que se sirvió de él para crear las imágenes óp-

ticas y sonoras puras desde los años treinta, lo pudo porque, según Deleuze, el “contexto japonés” se lo permitió. No obstante, precisemos un punto: no es exacto hablar de “montaje-cut”. En el cine de Ozu, el montaje nunca es simplemente *cut*, contrariamente a lo que nuestro filósofo asegura al referirse a los estudios del japonólogo estadounidense Donald Richie; al contrario, desde la época del cine mudo, sigue un principio visual muy estricto que consiste en establecer un “equilibrio compositivo” entre los dos planos empalmados,³ lo que no evita sin embargo que a Ozu se lo llame el “inventor de los *opsignos* y de los *sonsignos*”, sino todo lo contrario.

Ozu es un autor del cine de los japoneses en la media en la que trabaja en un “contexto japonés”. Lo que es particularmente interesante es que Deleuze explique ese misterioso “contexto japonés” al preguntarse justamente cómo es que la Segunda Guerra Mundial se vivió en ese “contexto”:

3 Yuharu Atsuta, director de fotografía de Ozu desde *¿Qué ha olvidado la señora?* (1937), manifiesta: “Por ejemplo, dos personas están jugando tenis. Si queremos filmarlas en campo-contracampo, normalmente dejamos la cámara siempre de un mismo lado respecto a la trayectoria de la pelota intercambiada, lo que da la impresión de que ésta hace el movimiento de va y viene entre las dos personas que están frente a frente. Pero aquí hay un problema: en la pantalla una raqueta se va a ver forzosamente más grande que la otra ya que ésta última, en contraste con la primera, está más lejos de la cámara. Si efectivamente se produce un cruce de miradas, será en detrimento del equilibrio compositivo entre los dos planos empalmados en campo-contracampo. Para que en la pantalla las dos raquetas se vean del mismo tamaño, tienes que filmar a ambos personajes, uno del lado derecho y el otro del lado izquierdo. Así, obtienes la misma composición pictórica en ambos planos, pero esta vez es en detrimento de las miradas cruzadas. Para Ozu, lo que importa no es la cuestión de saber si las miradas se cruzan o no, sino más bien saber si los dos planos conectados conservan entre ellos un equilibrio compositivo. Supongamos que hacemos un campo-contracampo entre un hombre y una mujer que se hablan frente a frente, filmando a cada uno en primer plano. Si la cámara mantiene la misma distancia respecto a ambos, habría un desequilibrio compositivo entre los dos planos producidos, ya que el rostro del hombre se vería más grande que el de la mujer. Por ejemplo, Shin Saburi es un actor cuyo rostro es muy grande, ésta es la razón por la que durante el rodaje del campo-contracampo de él y Michiyo Kogure en *El sabor del té verde con arroz*, pusimos nuestra cámara a una distancia de 0.91 metros con respecto a él, mientras que a 0.76 metros con respecto a la actriz” (Yuharu Atsuta y Shiguhiko Hasumi, *Ozu Yasujiro Monogatari [La historia de Ozu Yasujiro]*, Chikuma Shobo, Tokyo, 1989).

En el cine de Ozu no existen en absoluto lo relevante y lo ordinario, situaciones-límites y situaciones banales, unas produciendo un efecto o insinuándose en otras. [...] En el cine de Ozu todo es ordinario o banal, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural. [...] Hay un tiempo para la vida, un tiempo para la muerte, un tiempo para la madre, un tiempo para la hija [...]. Esto es lo que piensa Ozu: la vida es simple, y el hombre no cesa de complicarla “agitando el agua durmiente”. [...] Y si después de la guerra la obra de Ozu no experimenta en absoluto el declive que a veces se ha anunciado, es porque la posguerra viene a confirmar ese pensamiento pero además lo renueva, reforzando y desbordando el tema de las generaciones opuestas: lo ordinario estadounidense repercute en lo ordinario del Japón, choque de dos cotidianidades que se expresa hasta en el color, cuando el rojo Coca-Cola o el amarillo plástico irrumpen brutalmente en la serie de los tintes lavados, inacentuados, de la vida japonesa. Y como dice un personaje de *El gusto del sake*: ¿si hubiera sido al revés; si el sake, el samisén y las pelucas de geisha se hubieran introducido de repente en la banalidad cotidiana de los norteamericanos...? (IT24-25)

Si el Japón hubiera ganado la guerra, ¿no vivirían acaso los norteamericanos su día a día según lo cotidiano japonés, bebiendo sake, tocando el samisén y vistiendo como geishas? En verdad, Ozu en *El otoño de la familia Kohayagawa* (1961), película anterior a *El gusto del sake* (1962), a lo discreto pone esta hipótesis a prueba cuando un joven soldado estadounidense espera a una chica japonesa en la entrada de su casa, silbando una balada tradicional japonesa, como si dejara escapar sin querer algo de su boca...

Para los japoneses todo es banal, ordinario, y nada es relevante, extraordinario. La Segunda Guerra Mundial, que causó tantas destrucciones y muertes en Japón como en Europa, no es la excepción: los japoneses no la vivieron como un acontecimiento sobresaliente, notable, sino como un acontecimiento banal, ordinario, entre otros: un tiempo para la guerra... Si es verdad que algo cambió con la guerra, el cambio ocurrió *en* la banalidad cotidiana; y la banalidad cotidiana no cambió por sí misma o, lo que es lo mismo, no se convirtió más que en otra banalidad cotidiana. Y en *Estudios sobre cine* se aplica esto al cine de Ozu mismo. Si la Segunda Guerra Mundial constituyó un acontecimiento límite para los cineastas

occidentales, obligándolos a abandonar la concepción clásica del cine y pasar a una nueva, moderna (“*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch...*”), este no fue el caso del cineasta japonés, quien nunca diría: Rodar una película después de Hiroshima es un acto de barbarie... Para él la misma guerra fue un acontecimiento completamente banal, ordinario, que de ninguna forma afectó su concepción del cine. Si bien es verdad que algo cambió con la guerra, el cambio se efectuó *en su cine*. Dicho de otra manera, la guerra no hizo caer el cine de Ozu en el “declive que a veces se [había] anunciado”, es decir, en un cine sensorio-motor, lo que de hecho provocó una gran hostilidad hacia su cine en muchos críticos japoneses, sobre todo de izquierda, que veían en la falta de “reacciones” o “acciones” de la población civil una de las principales causas de la autocracia de los militares japoneses durante la guerra.

Para Deleuze los japoneses son, entonces, quienes saben percibir la banalidad cotidiana como horizonte inalterable y percibir en ese horizonte todo aquello que cambia. El cine de Ozu está hecho de esa percepción japonesa, de ahí que Deleuze lo considere como un autor japonés, autor del cine de los japoneses. Así como la banalidad cotidiana es más grande que todo cambio, el cine de Ozu es más grande que la Segunda Guerra Mundial. Habría que decir lo mismo sobre la relación entre lo histórico y lo taxonómico en la constitución misma del díptico deleuziano: así como el cine de Ozu supera a la guerra, la taxonomía supera a la historia. Dicho de otra manera, así como los japoneses perciben todo cambio en el horizonte inalterable de la banalidad cotidiana, de la misma manera Deleuze percibe todo desarrollo histórico del cine en el horizonte inalterable de su cuadro taxonómico. El filósofo francés, quien sabe bien que es occidental (no deja de decir “nosotros”), entra así en un devenir-japonés al estudiar el cine.

Pero ¿Deleuze busca devenir-japonés solamente en sus *Estudios sobre cine*? ¿El devenir-japonés no constituye, desde el principio, su preocupación permanente? ¿Aquello que él nombra “japoneses” no es acaso lo mismo que en otros lugares él llama el “pueblo por venir”?

Apéndice 2

¿Nuestro mundo será un día godardiano? (sobre el proyecto godardiano de socialización de la moneda-imagen)¹

“No somos curados de lengua”

El libro de Mark Alizart, *Criptocomunismo*, parte de una constatación: “La sociedad de información es pobre en información. [...] No intercambiamos más que una información ‘pobre’ en información [...], al lado de la cual existe una información ‘rica’ en información.”²

La información *compleja* no cesa de acumularse en el arte, la ciencia o la filosofía, pero lo que circula en nuestra sociedad es siempre la información *simple*, incluso con todos los aparatos informáticos de que disponemos hoy. Nuestro mundo todavía no conoce la verdadera “revolución informacional”. Es esta constatación la que conduce a Alizart a concebir una nueva formación social, basada en las técnicas de la *blockchain* y capaz de hacer circular la información compleja *monetizándola*.

Jean-Luc Godard hace una constatación semejante. Pero la relaciona con una derrota política del cine. En *Entrevista entre Serge Daney y Jean-Luc Godard*, película que realizó en 1988 en el marco de la preparación de sus famosas *Historia(s) del cine* (1988-1998), el cineasta recapitula las vicisitudes históricas del cine de la manera siguiente: dado que el cine era el “único arte que partía de lo *visual*

1 Conferencia internacional “Images et pouvoirs, ou le tissu des médias. Perspectives France-Japon”; sábado 18 de mayo de 2019, Maison franco-japonaise, Tokio, Japón.

2 Mark Alizart, *Cryptocommunisme*, PUF, París, 2019, pp. 51-53.

y que era *popular* a la vez”, los cineastas tenían un cargo político inédito, el de subvertir el *pueblo hablante* en un *pueblo vidente*;³ sin embargo, en cuanto llegó el cine sonoro, ellos renunciaron a asumirlo; después, surgieron unos “sobresaltos” tales como el neorrealismo italiano o la *nouvelle vague* francesa, pero no fueron nada más que minorías resistentes. Godard concluye: “Algo era posible, si la gente tuviera dificultad para llamar las cosas por sus nombres. [...] No somos curados de lengua.”

Para Godard, la imagen se distingue del habla por su doble riqueza, en información y en energía. Como muchos otros cineastas, Godard se adhiere a la definición dada por Manoel de Oliveira de la imagen: “saturación de signos magníficos que se bañan en la luz de su ausencia de explicación”.⁴ De un lado, la imagen lleva en ella una multitud de moléculas semióticas; y, del otro, muestra todos estos microsignos en su estado de pura potencialidad, o sea, en su plenitud de fuerzas virtuales, *implicadas*, puramente prospectivas.

En cuanto al habla, Godard la considera como una forma de información pobre en información y vacía de energía: el habla no lleva más que un número limitado de macrosignos; y, los *explica* articulándolos en una unidad semántica determinada, donde toda virtualidad es excluida.

Para contornear mejor la perspectiva godardiana, se puede prestar atención suplementaria al hecho de que en ésta la imagen no es considerada como “transparente” respecto a su objeto.⁵

3 Esta idea godardiana de la política cinematográfica hace recordar lo que dice Jonas Mekas a propósito del film de vanguardia de Jack Smith *Flaming Creatures* (1963): “Jack Smith vivía a la deriva en tal realidad. Estaba tan obsesionado por ella que tenía que filmarla absolutamente. Y lo hizo con sus amigos. La película no tenía nada que ver con la política. Su realización no vino de ninguna necesidad política. Sólo después, es decir, una vez que fue exhibida, la película se volvió política” (Jonatham Rosebaum, “Tenants of the House: A Conversation with Jonas Mekas”, *Film: The Front Line* 1983, Arden Press, 1983).

4 “Godard et Oliveira sortent ensemble” (*Libération*, 4-5 de septiembre de 1993), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tomo 2, 1984-1998, edición de Alain Bergala, Cahiers du Cinéma, París, 1998, p. 270.

5 Cf. Emmanuel Alloa, “Transparency: A Magic Concept of Modernity”, en *Transparency, Society and Subjectivity. Critical Perspectives*, editado por Emmanuel Alloa y Dieter Thomä, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2019. Alloa apunta que la

Su doble riqueza, informativa y enérgica, no viene de una presentación de las cosas en transparencia. En la película con Daney, Godard afirma, en efecto, que la imagen no es sino “una nueva manera de llamar las cosas por sus nombres”. Así como el habla, la imagen es un “nombre” que dar a una realidad. Pero, en contraste con el nombre-habla, que *integra* o *sintetiza* cada realidad en macro-signos, el nombre-imagen la *diferencia* o *analiza* en microsignos.

En resumen, para Godard, la imagen es una forma de información incomparablemente más informativa y enérgica que la forma-habla. De ahí, por ejemplo, esta observación que hace, en la misma película de entrevista, a propósito de la barbarie nazi: “No se mostró los campos. La gente más o menos habló de ellos, pero no los mostró, aunque era la primera cosa que mostrar.” La idea del cineasta es clarísima: si se dejó que los nazi mataran a 9 millones de personas, lo hizo porque es sólo el habla la que se circulaba en la sociedad de entonces; y, si la imagen hubiera estado en circulación, se habría podido invertir el curso de las cosas.

El habla no moviliza a la gente. No *alimenta* la acción, no hace sino decir los *precios* de cosas. El habla es una *moneda muerta*, moneda que sirve para “interpretar el mundo” pero que no induce a “transformar el mundo”. Para Godard, la imagen, al contrario, puede ser una *moneda viviente*, cuya abundancia informativa no se reduce a la comunicación de precios o a la comunicación *tout court* (ya que toda “comunicación” es la de precios), y cuya plenitud enérgica se dispone siempre a actualizarse, empujándonos a la destrucción del mundo existente y a la creación de un nuevo.

El cine habría podido y debido hacer circular la *moneda-imagen* en la sociedad y hacer venir así a un pueblo vidente. Habría podido y debido imponerse como un nuevo *banco central*. Pero, según Godard, son los cineastas mismos los primeros en haber traicionado este proyecto político del cine, restableciendo la convertibilidad de imagen en habla, e incluso restaurando el semental de habla. Así murió el pueblo vidente a poco de nacer.

“transparencia” es una ideología propia de la supuesta era “postideológica” y que consiste en “poner en escena la ausencia de puesta en escena” (p. 37).

El cine estableció su nueva alianza con el pueblo hablante existente al fin de los años 1920, es decir, en el preciso momento del Crash de Wall Street. En *Letter to Jane*, película realizada en 1972 bajo el shock Nixon (el fin del semental de oro y del sistema Bretton Woods), Godard y su colaborador Jean-Pierre Gorin dicen:

Antes del sonoro, el cine mudo tenía una base de partida materialista. El actor decía: soy (filmado), por lo tanto pienso. Después del sonoro, hubo un New Deal entre la materia filmada (el actor) y el pensamiento. El actor se puso a decir: pienso (que soy un actor), por lo tanto soy (filmado). [...] Cada actor del cine mudo tenía su propia expresión, y el cine mudo tenía verdaderas bases populares. Al contrario, cuando el cine hablará como el New Deal, todo actor se pondrá a hablar la misma cosa.

En su convertibilidad “rooseveltiana” en habla, las imágenes se redujeron a “hablar la misma cosa”, es decir, a expresarse sólo en términos de precios. Sin embargo, según Godard, esto no quiere decir que el proyecto cinematográfico de instauración de la moneda-imagen haya sido completamente anulado. El proyecto se reactivó desde *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini (1945), en el interior mismo del cine sonoro, lo cual necesitó una nueva estrategia: hacer “tartamudear” al cine sonoro para sabotear su mecánica de conversión de imagen en habla. Los partisanos del proyecto, Godard era uno de ellos por excelencia, velaban para que el propio cine “tuviera dificultad para llamar las cosas por sus nombres”.

Acuñaada y reacuñaada sin parar en las pantallas del mundo entero y ante los ojos de toda la gente, la moneda-imagen jamás conoció sin embargo la menor circulación en sociedad. Todavía no existe el pueblo que vea tartamudeando. Nos contentamos siempre con la moneda-habla. El proyecto político del cine está así en el impasse absoluto. Y, por lo que yo sé, ningún cineasta, incluido Godard, tiene la menor idea de cómo despejar la situación.

“El pueblo godardiano seguirá un nuevo circuito R-I-R”

Mark Alizart diría: los cineastas se equivocaron de campo de batalla. Llevaron su lucha en la superestructura, aunque su verdadero campo de batalla era la estructura de base. Dejaron así totalmente intacto su verdadero adversario: el capitalismo o su *moneda-dinero*.

En efecto, desde el punto de vista de la estructura de base, los cineastas se contentaban siempre con presentar su producto de imagen como una mercancía entre otras. El propio Godard no dejaba de hablar del cine como un “pequeño comercio”. Si los cineastas intentaban imponer el cine como banco central, lo hacían sólo contra la “lengua”, banco emisor de la moneda-habla, y jamás contra la Reserva Federal y sus homólogos internacionales.

¿La moneda-imagen podría abolir la moneda-habla sin abolir la moneda-dinero al mismo tiempo? ¿La circulación superestructural de la moneda-habla no es determinada por la circulación infraestructural de la moneda-dinero, incluso subordinada a ésta?

El dinero es una forma de información tan pobre como el habla en información, y tan rica sin embargo como la imagen en energía. La moneda-dinero es una moneda enérgica pobre en información (a semejanza del ATP en bioquímica), y a este título constituye la moneda infraestructural de nuestra sociedad capitalista.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *El Anti-Edipo* (1972), apuntan que en el sistema capitalista, la moneda-dinero no deja de escindirse en dos tipos de flujo, a saber: de un lado, en flujo de capital, bajo la forma de medio de financiamiento; y, del otro, en flujo de intercambio, bajo la forma de medio de pago o de poder de compra.⁶ Para retomar las fórmulas de Marx, el flujo de capital se traduce en D-M-D', fórmula según la que el dinero aparece como formando parte del capital, el cual se valoriza sin fin a través de su transformación material continua, de dinero en mercancía, de mercancía en dinero, de dinero en mercancía de nuevo, y así sucesivamente; en cuanto al flujo de intercambio, él se expresa en

6 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, nueva edición ampliada, Paidós, Barcelona, 1985, p. 236.

M-D-M, fórmula según la que el dinero aparece como constituyendo el “equivalente general”, el cual permite intercambiar una mercancía por varias mercancías diferentes, como lo hace el proletario, el cual no posee nada más que su fuerza de trabajo para vender y necesita sin embargo comprar una panoplia de medios de existencia.⁷

Se divisa la pobreza de la moneda-dinero en información cuando se capta ésta en el circuito de intercambio M-D-M. La moneda-dinero como medio de pago es una estructura de macrosignos, signos aritméticos que representan a los valores de cambio de objetos-mercancías. El dinero aparece aquí como paralelo al habla. En la representación por dinero, así como en la representación por habla, se empobrecen masivamente las informaciones del objeto, reduciéndolas a una delgada realidad calculable o contable. Y es de este paralelismo dinero-habla del que se trata cuando Godard afirma que “el guión viene de la contabilidad” en su película titulada *Guión del film Pasión* (1982).

En cuanto a la riqueza de la moneda-dinero en energía, ella se manifiesta cuando se la capta en el circuito de capital D-M-D', o sea, bajo su forma de medio de financiamiento. Si el poder de compra es una potencia de reproducción, y, en este sentido, una potencia *impotentada* en términos de producción, el financiamiento es una potencia de producción en su estado puro, potencia de destrucción y creación. En otros términos, si la moneda-dinero como poder de compra se limita a “interpretar el mundo”, ya no es así cuando la moneda-dinero adquiere su forma financiera, es decir, cuando aparece como una masa de fuerzas prospectivas: ella se muestra, esta vez, bien capaz de “transformar el mundo” y efectivamente no cesa de transformarlo actualizándose, lo cual nos hace hablar de “acumulación original *continua*” del capital. A este respecto, Deleuze dice algo importante en uno de sus cursos de la época de publicación de *El Anti-Edipo*:

7 Cf. Kosuke Oki, “*Tomi*” *naki jidai no Shihonshugi* (Capitalismo de la época sin “riqueza”), Gendai Shokan, Tokio, 2019, pp. 59-62 (sobre la fórmula D-M-D') y pp. 73-76 (sobre la fórmula M-D-M).

No hay que concebir un hombre poderoso [...] como alguien que tiene más dinero en su portafolio que un obrero. [...] Su potencia no viene de un poder de compra más grande, viene de eso que él maneja y determina: la dirección del flujo de financiamiento. Seguro que él tiene un poder sobre el flujo de poder de compra de sus obreros, pero lo tiene porque, ante todo, es dueño de un flujo de financiamiento.⁸

Volvamos a nuestro tema. Hemos visto que los cineastas se comportan como si bastara atreverse con la moneda-habla para socializar la moneda-imagen. ¿Qué significa esto con respecto a la dualidad diferencial que acabamos de ver de la moneda-dinero? Esto significa que los cineastas reconocen la moneda-dinero sólo en su aparición en el circuito de intercambio, y que ignoran su otro lado, aunque es de este otro lado en el que ella ejerce su poder de destrucción y creación sobre la sociedad.

Según Deleuze y Guattari, es el flujo de capital el que delimita la movilidad del flujo de intercambio y, por esto, gestiona a su manera todo *lo social*, es decir, todo el proceso de reproducción de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción. Si las cosas pasan así en la estructura de base y la realidad superestructural es determinada, como dice Marx, por la infraestructural, entonces ¿no deberíamos decir que la dominación persistente del habla como moneda superestructural atañe, ella también, al poder de organización de la moneda-dinero como capital? Es el “capital-dinero” el que organiza la reproducción de un pueblo doblemente impotentado, pueblo que no sabe más que hablar al nivel superestructural y no conoce más que el poder de compra al nivel infraestructural.

Maurizio Lazzarato, en *La fábrica del hombre endeudado*, libro publicado primero en francés en 2011 y ya clásico, saca de la teoría deleuzo-guattariana de la moneda-dinero un programa para reactivar la revolución proletaria: “Así como el capital debe transformar el dinero [...] en capital, el proletariado debe transformar el flujo de poder adquisitivo [de compra] en flujo de subjetivación

8 Gilles Deleuze, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 260.

autónoma e independiente, en flujo de interrupción de la política del capital”.⁹

El filósofo italiano realza aquí el aspecto revolucionario de la convertibilidad de la forma muerta en forma viviente de la moneda-dinero. Pero, si mantenemos la *misma* sustancia monetaria que es el dinero, ¿cómo podemos impedir que el flujo de subjetivación autónoma proletaria se convierta en un mero flujo de financiamiento capitalista, incluso desde su aparición? ¿No es justamente tal conversión la que efectivamente sucedió en la historia con las tomas de control proletarias de los medios de producción, las cuales se convirtieron todas en capitalismo monopolísticos de Estado, y la que está concretándose hoy bajo forma de conversión neoliberal de cada obrero en micro-empresa? Precisamente aquí está la apuesta política fundamental del proyecto cinematográfico de instauración de la moneda-imagen.

La imagen se distingue del dinero por su riqueza informativa. Si la moneda-dinero es una moneda enérgica *pobre* en información, la moneda-imagen es una moneda enérgica *rica* en información. Si la moneda-dinero alimenta nuestras actividades productivas, lo hace siempre *canalizándolas*, por su pobreza en información, en un número limitado de direcciones homogenizadas. La moneda-imagen, al contrario, puede mobilizar nuestras productividades *abriéndolas*, por su riqueza en información, hacia una multiplicidad de direcciones heterogéneas. ¿No es tal apertura la que determinaría el flujo de subjetivación autónoma proletaria dotándolo de poder de “interrupción de la política del capital”?

¿Nuestro mundo será un día godardiano? ¿El pueblo sabrá un día ver? El pueblo vidente vendrá cuando la moneda-imagen haya barrido la moneda-dinero. Este pueblo godardiano ya no seguirá el circuito de intercambio M-D-M, ni incluso el de capital D-M-D’, sino un nuevo circuito R-I-R’, según el cual se convierte una realidad en imagen para producir múltiples y nuevas realidades heterogéneas: producción de *plus-realidad* por medio de la moneda-imagen puesta

9 Maurizio Lazzarato, *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*, Amorrortu, Buenos Aires, 2013, pp. 96-97.

en circulación. Y el cine se mostrará entonces como banco central “distribuido”¹⁰ o, por retomar la expresión de Mark Alizart, como “banco *verdaderamente* popular”,¹¹ en el sentido de que tendremos todos capacidad para emitir moneda-imagen, es decir que seremos todos cineastas. El pueblo vidente será un pueblo productor autónomo en la medida en que será su propio banquero.

La moneda-imagen no será otra que esta “máquina” de la que habla Norbert Wiener: “La máquina es un dispositivo que local y temporalmente parece resistir a la tendencia general de aumento de la entropía [de información]. Mediante su capacidad de tomar decisiones, puede producir a su alrededor una zona local de organización en un mundo cuya tendencia general es la contraria”.¹² ¿No es de tal máquina anti-entrópica de la que se trataba cuando Godard retomó, como el título de uno de los episodios de *Historia(s) del cine*, la definición dada por André Malraux del arte: “moneda de lo absoluto”?

10 Cf. Alexander R. Galloway, *Protocol. How Control Exists after Decentralization*, The MIT Press, 2004.

11 Alizart, *op. cit.*, p. 103.

12 Norbert Wiener, *Cibernética y Sociedad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1958, p. 33.

Apéndice 3

¡Cosos del mundo entero, únanse!

No tienen para perder más que sus rostros.

El cine dorsal de Sadao Yamanaka

“¿No me filma de frente, este imbécil?”

Sadao Yamanaka (1909-1938), contemporáneo de Yasujiro Ozu y autor de 26 películas realizadas entre 1932 y 1937 en Kyoto (de las cuales sólo tres subsisten hasta hoy),¹ quien perdió la vida en el frente chino a la edad de 28 años, es uno de los primeros cineastas que supo filmar todo bajo su aspecto de “*machins choses*” (“Cosos, cosas”, el título de una canción de Serge Gainsbourg).

Cuando los críticos y los historiadores² hablan del arte de Yamanaka, lo hacen a menudo contrastándolo con el de Daisuke Ito, cineasta conocido sobre todo por haber contribuido a fundar el género de capa y espada en los años 20. Señalan en Yamanaka “liviandad”, “simplicidad”, “versos rimados”, “sonoridad flotante”, etc., totalmente lo opuesto al cine de Ito, en el cual apuntan “pesadez”, “exageración”, “prosas”, “sentido profundo”, etc. Con la aparición de Yamanaka al principio de los años 30, el cine japonés conoció un pasaje decisivo: de lo extraordinario a lo ordinario, de la “una-imagen-justa” al “justo-una-imagen”, de las cosas notables a las cosas-cosas. Si incluso después de semejante pasaje el cine implica algo extraordinario o notable, lo produce sólo a partir de las cosas filmadas bajo su aspecto ordinario.

1 Son: *Sazen Tange y la vasija de un millón de ryos* (Tange Sazen Yowa Hyakuman Ryo no Tsubo, 1935), *Soshun Kochiyama* (Kochiyama Soshun, 1936) y *Humanidad y balones de papel* (Ninjo Kami-Fusen, 1937).

2 Ver *Kantoku Yamanaka Sadao* [Cineasta Sadao Yamanaka], editado por Nobuo Chiba y publicado en *Jitsugyo-no-Nihon-sha* en 1998. Este libro-recopilación contiene todos los escritos en torno del cine de Yamanaka publicados en Japón.

La cuestión de las cosas-cosos es inseparable de la cuestión de la modestia. En Yamanaka todo transcurre como si el cine en persona le dijera: “Soy demasiado tímido para permitirme tener un cuerpo arrogante, resplandeciente de imágenes extraordinarias. Lléname de imágenes ordinarias, de cosas-cosos. Dame un cuerpo modesto, que va bien con mi naturaleza...” (fig. 1). De allí la necesidad fundamental en el cineasta de *filmar de espaldas*. En un libro biográfico,³ Kanjuro Arashi cuenta una anécdota a propósito del rodaje de *Genta Coast Sleeping with a Dagger* (*Iso-no-Genta Dakine no Nagadosu*, 1932), primera película realizada por Yamanaka, en la cual interpretó a Genta, el personaje principal:

Desde las nueve de la mañana estaba listo, con el rostro perfectamente maquillado, en el comedor de los estudios. Ese día el rodaje se hacía en el exterior. Pero nunca me vinieron a buscar. Al ponerse el sol perdí la paciencia y fui al lugar del rodaje. Yamanaka me pidió que espere más. A las diecisiete horas fue mi turno. Disculpándose, me dice: ‘*Señor, ¿tendría usted la gentileza de pegar su espalda contra la cámara y luego avanzar lentamente?*’. Al escuchar la cámara rodando detrás de mí, me fui furioso y me dije: *¿No me filma de frente, este imbécil? ¿Por qué me ha dicho entonces que me maquille?*

Para comprender su furia, basta con saber que el actor era la estrella de la época y que era su propia productora (Arashi Kanjuro Productions) la que producía la película. He aquí la *inversión* que llevó adelante desde su primera película. ¿Qué puede ser una estrella filmada de espaldas, sino un “coso” entre otros?

Para Yamanaka, la creación cinematográfica consiste en filmar todas las cosas de espaldas e inscribirlas así sobre un único y mismo plano de composición: el de las cosas-cosos. Dicho de otro modo, quien quiera participar en el universo-cine debe tener la modestia de dejarse filmar de espaldas y de devenir así un coso entre otros. Una tal modestia aparece por ejemplo en la apertura de *Soshun Kochiyama* (1936), en la cual Ichinojo Kaneko

3 Ro Takenaka, *Kikigaki Ara-Kan Ichidai* [La vida de Kanjuro Arashi contada por él mismo], Tokuma-bunko, 1985.

(Kan'emon Nakamura), uno de los dos protagonistas, da una vuelta por los puestos del mercado para cobrar rentas. Cada vez que Kaneko se acerca a un puesto, entra al plano de espaldas sin nunca volver el rostro hacia la cámara, de manera que se integra a la masa que se aglomera de espaldas frente al puesto. Lo mismo ocurre en la escena en la cual se cruza por primera vez con el otro protagonista, el epónimo de la película (Chojuro Kawarasaki). Un plano medio muestra a los dos de espaldas, sentados sobre un banco uno al lado del otro (*fig. 2*). Incluso los héroes no se mostrarán de frente sino después de estar bien integrados a la comunidad dorsal de las cosas-cosos.

Nakamura y Kawarasaki son las estrellas bicéfalas de la Zenshin-Za, compañía teatral de tendencia comunista que colabora con Yamanaka en tres películas: *Village Tattooed Man* (*Machi no Irezumimono*, 1935), *Soshun Kochiyama* y *Humanidad y balones de papel* (1937). Al final de la última, los dos actores vuelven a encontrarse espalda a espalda en campo-contracampo. Una serie de planos muestra a Matajuro Unno (Kawarasaki) y a su esposa en las tinieblas en el interior de su vivienda miserable. Unno está estirado, inmóvil, sobre el *tatami* en segundo plano, la espalda negra vuelta hacia la cámara, mientras que su esposa, de pie en primer plano, filmada de perfil, saca de su *kimono* un cuchillo con el objetivo de suicidarse con el marido (*fig. 3*). En paralelo, otra serie muestra a Shinza (Nakamura) batiéndose a duelo sobre un puente en la noche (*fig. 4*). Allí también, al estar la cámara situada detrás de Shinza, no se ve más que su espalda blanca bajo la luz de la luna. Así, se establece un campo-contracampo dorsal entre los dos héroes en el momento preciso en que cada uno se encuentra en un punto crítico de su vida. Para Nakamura y Kawarasaki siempre se trata de entrar en resonancia espalda a espalda y nunca de entrar en rivalidad cara a cara. Y esta idea de inscripción *dorso-niveladora* ya está presente en los títulos de apertura de *Humanidad y balones de papel*, en los cuales los nombres de actores se yuxtaponen simplemente unos a otros horizontalmente sin la menor rostrificación jerarquizante.

“¿Por qué se llama entonces ‘vasija de un millón de ryos’?”

En *Sazen Tange y la vasija de un millón de ryos* (1935) el protagonista, interpretado por Denjiro Okochi (otra gran estrella), repite un gesto curioso. Cada vez que la dueña del salón de tiro con arco, interpretada por Kiyozo, famosa cantante de la época, se pone a cantar tocando el *shamisen* (instrumento de cuerdas), Sazen corre hacia el *maneki-neto* (gato de la buena suerte) de porcelana que está en un rincón y le hace dar la espalda (fig. 5). Lo hace cada vez que aparece el rostro de la cantante. Precisamos: tal gesto no corresponde a ninguna costumbre tradicional japonesa. El protagonista parece querer compensar la inmodestia de las escenas de canto siempre filmadas de frente. Ahora bien, en *La vasija de un millón de ryos*, no solamente el gato de porcelana vuelve la espalda a la cámara; también y sobre todo la vasija que da nombre a la película, que nunca se muestra de frente. La vasija no tiene rostro; no hay ninguna “imagen justa” capaz de mostrarla como valiendo un millón de ryos. Si aparece en casi todos los planos de la película, la vasija no es ni más ni menos que una simple mancha negra sobre la pantalla. No es *una vasija justa*, sino *justo una vasija*: un “coso” entre otros.

¿Por qué se llama entonces “vasija de un millón de ryos”? Es que lo era antes de que la película haya comenzado. Del trabajo de Yamanaka se decía a menudo que introdujo *modernidad* en el cine de capa y espada cuyas historias se desarrollan generalmente en las sociedades feudales *premodernas*. ¿Qué significa esto? En una sociedad feudal el dinero está siempre firmemente guardado en el interior del castillo del soberano, y por eso mismo constituye un bien simbólico que preserva el poder únicamente en manos de éste. ¿Qué puede ser una “vasija” en una sociedad premoderna? Es *el* recipiente en el cual está almacenado el dinero. He aquí por qué es llamada “vasija de un millón de ryos”. La historia de la película comienza por efecto de un *acontecimiento*, la salida de la vasija y del dinero fuera del castillo. ¿Qué pasa cuando la vasija y el dinero salen del castillo y comienzan a vivir en una sociedad civil? Ocurren tres cosas. En primer lugar, la vasija deja de ser la “vasija de un millón

de ryos” y deviene una vasija ordinaria, una vasija-coso. En segundo lugar, el dinero deja de ser un bien simbólico y circula deviniendo dinero ordinario, dinero-coso. Y en tercer lugar, la vasija y el dinero, así devenidos cosos, vuelven a encontrarse estableciendo su relación en tanto que mercancía y capital. El acontecimiento originario de la película no es otra cosa que la instauración de una economía de mercado en la pantalla.

En este sentido, es interesante saber que para el papel de una pareja de cartoneros en *La vasija de un millón de ryos* y para el papel de una pareja de subastadores en *Soshun Kochiyama*, el cineasta contrata a los mismos actores cómicos: Yonosuke Toba y Minoru Takase. En Yamanaka, siempre son ellos los que organizan el encuentro originario entre cosa-coso (cosa desterritorializada) y dinero-coso (dinero descodificado). En *La vasija de un millón de ryos* son los primeros en comprar –a un precio vil, evidentemente– la vasija después de su salida del castillo, como si desde siempre hubieran estado al acecho frente a la puerta. En *Soshun Kochiyama* no se trata de una vasija sino de un cuchillo, que también tenía un valor simbólico fijo cuando era llevado por un *samurai*, pero que deviene un cuchillo-coso una vez que un joven granuja lo roba para meterlo en las subastas, donde Toba y Takase lo hacen encontrarse con una suma de dinero-coso, estableciendo su relación mercancía-capital (*fig. 6*).

El valor-precio dado al cuchillo en este primer encuentro no puede ser más que provisorio. Como nos lo hace notar Shiguéhiko Hasumi, crítico de cine, en su texto escrito en 1985 en ocasión del “redescubrimiento” del cine de Yamanaka, el cuchillo va a “rendir” cada vez que vuelve a la pantalla. Lo mismo para la vasija, que realiza plusvalías a lo largo de todo el film. Los cosos, cosas ordinarias, se transforman así en mercancías siempre más extraordinarias, siempre más valorizadas. Pero hay sin embargo una diferencia fundamental entre los dos casos. El cuchillo sólo vive su vida de mercancía, que consiste en el aumento de su valor de cambio, aumento a través del cual se valoriza el dinero-capital (D-M-D’). Mientras que la vasija parece vivir una doble vida; por un lado, una vida de mercancía, en la cual contribuye a la auto-valorización del dinero-capital, y por otro, una vida de puro coso, en la cual se valoriza en sí

misma, es decir que multiplica su propia potencia entrando en cada reaparición en relación de resonancia o de “rima” con una nueva cosa-coso que encuentra en sus alrededores.

En *Soshun Kochiyama* el cuchillo circula entre las manos de varios personajes, aumentando su valor de cambio de 3 ryos a 300 ryos. Pero, como en el caso de la vasija, el cuchillo tenía también antes de que comenzara la historia de la película un cierto valor fijo. En principio se lo había dado el jefe de Estado a un jefe local, que después se lo dio a Daizen Kitamura, uno de sus samuráis vasallos. En tanto que sus transmisiones tienen lugar siguiendo la jerarquía feudal premoderna, el cuchillo queda fijado a su valor simbólico. Pero esto no es más que la prehistoria de la película, y el acontecimiento originario de la historia rompe de una vez y para siempre el lazo “justo” del cuchillo con su valor simbólico fijo. Es Hirotaro, el joven ladrón mencionado más arriba, quien hace salir al cuchillo del sistema feudal y lo vuelve un cuchillo-coso, listo para transformarse en cuchillo-mercancía en cuanto se encuentre con el dinero-coso.

“Una moneda de oro puede rimar con otras cosas”

La vasija está irreversiblemente apresada en el mercado. Da testimonio de esto la impotencia del soberano y de sus vasallos en su tentativa encarnizada por recuperarla y devolverla al castillo. La vasija vive en relación de fuerzas asimétrica entre los movimientos de la desterritorialización capitalista y los de la reterritorialización reaccionaria. Pero este conflicto entre las vanguardias capitalistas y los últimos partisanos feudales sólo constituye una superficie ruidosa, bajo la cual la vasija respira otra vida, silenciosa.

En *La vasija de un millón de ryos*, un plano de conjunto inolvidable muestra a un niño pequeño de espaldas, Yasukichi, sentado en una galería suavemente soleada, y vuelto hacia el pequeño jardín en el segundo plano (*fig. 7*). Acaba de enterarse de la muerte de su padre. En el mismo plano, al lado del niño, se ve también la vasija en cuestión, dispuesta con un aire tan desamparado como el de él y filmada aproximadamente en la misma escala. La vasija entra así silenciosamente en resonancia *espalda a espalda* con el pe-

queño niño. Ya no se trata aquí de la auto-valorización del capital a través del aumento del valor de cambio de la vasija-mercancía, sino de la auto-valorización de la propia vasija (vasija-coso), en la cual ésta adquiere una nueva potencia material componiéndose con el niño-coso al nivel puramente óptico. Filmadas ambas de respaldas en un mismo plano una al lado de la otra, las dos cosas-cosos heterogéneas constituyen una comunidad tácita encontrando su “noción común” óptica.

Radical, el cineasta empuja incluso a la moneda-dinero a que viva su vida de puro coso. En una secuencia de *La vasija de un millón de ryos*, las monedas de oro sirven de *menko* (cartas para jugar) para los niños que juegan al fondo de una callejuela, como si se tratase de un *juego de dinero*, entendido en el sentido literal de las palabras. Sazen le da una moneda de un ryo a Yasukichi, con el fin de que éste pueda comprarse *menko*. Pero el pequeño huérfano no compra y se pone a jugar usando la propia moneda como *menko*. Este *desvío* provoca una gran envidia en uno de sus compañeros (que nos enteraremos más tarde es hijo de un usurero) que corre hasta su casa y vuelve a jugar con seis grandes monedas de diez ryos. Al final de la secuencia, Yasukichi sale ganador con todas las monedas en la mano. El niño invirtió un ryo y acabó obteniendo 60 ryos. Sin ningún intercambio de mercancías, el dinero produce dinero (D-D’).

Y es en el curso mismo de esta operación literalmente financiera en el que las monedas emiten su resplandor sonoro de puro coso. En el texto ya citado, remitiendo esta secuencia a aquella del doble suicidio de *Humanidad* y *balones de papel*, Hasumi escribe:

Somos sorprendidos por la moneda de oro que cae del hábito del *ronin* [N. del A.: samurai desempleado, Matajuro Unno] provocando una sonoridad tan seca como la de un *menko*. Y somos igualmente sorprendidos por el hecho de que esta sequedad sonora rima perfectamente con el resplandor mate del cuchillo brillando en la mano de la esposa de Matajuro. Esta moneda de oro [...], puesta así en una relación de rima óptico-sonora, conduce fatalmente a los esposos al suicidio. Tal rima de un sonido y de un resplandor vuelve a encontrarse en *La vasija de un millón de ryos* cuando el tintineo de las monedas de oro que sirven de *menko* se pone en relación con la luz mate del cielo crepuscular, reflejada sobre la superficie del arroyo al borde del cual pasa andando

pesadamente Yasukichi [...]. El genio de Sadao Yamanaka está justamente allí: sabe filmar literalmente el hecho de que una moneda de oro puede rimar con otras cosas.⁴

Componiéndose con la luz reflejada y con el cuchillo al nivel puramente óptico y sonoro, las monedas se afirman en su naturaleza de puro coso y se desligan doblemente de su función dineraria: dejan de servir de dinero-capital, sin volver sin embargo a ser dinero como bien simbólico. En Yamanaka, incluso la moneda, que es en la economía de mercado la “mercancía especial” que funciona como el “equivalente general” de todas las otras mercancías (Marx), se inscribe así en una comunidad de cosas-cosos en la cual no deja de aumentar su propia potencia, multiplicando sus nociones comunes óptico-sonoras con las otras cosas-cosos.

Si “otro mundo es posible”, lo es solamente a partir de la naturaleza del cine, arte de las cosas-cosos, arte dorsal. Tal sería el eslogan altermundialista modestamente propuesto por Sadao Yamanaka a través de sus películas, tan criticadas por sus contemporáneos por ser justamente “demasiado cinematográficas” y “poco humanas”. Yamanaka dirigió su combate sobre dos frentes diferentes al mismo tiempo; para él no se trataba en absoluto de ir a buscar la posibilidad de otro mundo en una operación reaccionaria de recodificación premoderna, cuya versión fascista se encontraba en pleno curso en la sociedad japonesa de su época. Sus luchas contra el capital no consistían en una *subversión* futurista, ni en una *conversión* reaccionaria, sino en una *perversión* inmediata de la modernidad. Contraefectuando en el plano óptico y sonoro puro la sociedad moderna entera, Yamanaka hizo surgir la comunidad autónoma de las cosas-cosos, que está siempre ya ahí como el revés del mundo en que éstas aparecen como constituyendo un “inmenso arsenal de mercancías” (Marx).

4 El texto de Hasumi, indispensable para toda introducción seria al cine de Yamanaka, y retomado en *Kantoku Yamanaka Sadao* (op. cit.), desgraciadamente sólo está publicado en japonés. Respondemos nosotros por la traducción de este pasaje citado.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

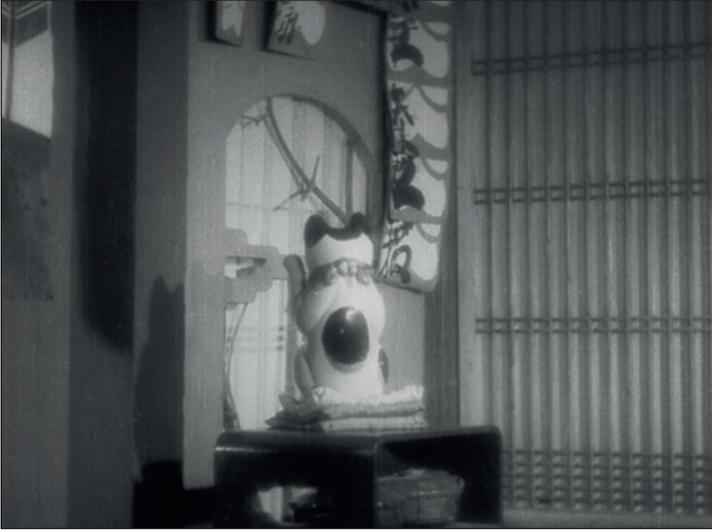


Figura 5



Figura 6



Figura 7

Apéndice 4

Sobre el acto de creación.

Conversación con Diego Sztulwark

Diego Sztulwark: En tu libro *Cine-capital* afirmás que la creación auténtica depende de unas condiciones de “imposibilidad”. Me interesa mucho esta reflexión: permite pensar cómo surge una potencia. Aunque tus ejemplos suelen pertenecer a la creación artística, creo que pueden ser útiles para pensar también el reverso de lo político. De hecho, creo que al menos en la experiencia latinoamericana, la creación artística y el reverso de lo político se tocan al menos en un punto: ambas son experiencias de creación, ambas enfrentan la imposibilidad. En un tu último paso por Buenos Aires afirmaste que la creación debe buscar, incluso voluntariamente, esa imposibilidad creativa. Entiendo esto del siguiente modo: en la medida en que el capital global ofrece posibles prefigurados, instauro algo así como un muro compuesto por diversas ofertas. Ese muro hecho de posibles destituye la experiencia de la creación. Sólo queda elegir, en un mundo de ofertas. Lo que queda, entonces, es la imposibilidad de crear posibles. ¿La “imposibilidad”, como condición de una verdadera creación, apunta hoy a la destrucción de este muro de posibles?

En las conversaciones que mantuvimos entonces, ponías un ejemplo de atravesamiento de “imposibilidad”. Según tu punto de vista los gobiernos de izquierda se presentaban como el conjunto de posibles que toleraba el capitalismo y, por lo mismo, el límite o la imposibilidad respecto de la cual era necesario crear nuevas experiencias. Mi pregunta apunta a pensar esta relación positiva entre imposibilidad y creación. Parto de la intuición según la cual la relación entre ambos términos remite a una instancia de tipo “involuntaria”. Este término –“lo involuntario”– ha sido propuesto por François Zourabichvili a propósito de la política en Deleuze. Leyendo los textos de Deleuze acerca de la creación artística, pareciera

que el filósofo asimila esta experiencia a una cierta voluntad de perder la voluntad. Tanto en *Cine-capital*, como en las conversaciones que mantuvimos, rechazás este camino de lo “involuntario”, que a mí me interesa sobremedida. Quisiera que me ayudes a localizar el lugar que desde tu punto de vista desempeña la voluntad en el proceso formado por el par “imposibilidad/creación”.

Jun Fujita Hirose: Lo que propuse en *Cine-capital* es la idea de doble creación: creás un conjunto de imposibilidades, y este conjunto de imposibilidades te fuerza a crear algo nuevo, una nueva posibilidad. Así hay dos etapas constitutivas en un proceso creativo. La primera creación debe ser una etapa enteramente “voluntaria”. Tenés que tener voluntad para encontrar lo imposible en lo que tienes cotidianamente ante tus ojos. Nuestro mundo está siempre lleno de posibilidades, de tal manera que sin voluntad no encontrás jamás lo imposible. Deleuze dice en el video *L'Abécédaire*: “no existen gobiernos de izquierda”, lo entiendo en el sentido de que los gobiernos, sean neoliberales o progresistas, no nos hablan jamás de imposibilidades sino de posibilidades (creo que lo comprenden perfectamente los españoles que denominaron su nuevo partido político Podemos). Lo imposible, lo insoportable o lo intolerable nunca caerán del cielo por su propio peso. Tenés que “esforzarte” para agotar o barrer todas las posibilidades prefiguradas. Tenés que esforzarte para encontrarte con el mundo bajo el aspecto en que el mundo se te aparece insoportable, agotado. Si querés, se trata aquí de una especie de *conatus* perspectivista.

En cuanto a la segunda etapa del proceso de creación, al contrario, la considero efectivamente “involuntaria”: es lo imposible lo que te “fuerza” a crear. Tenés posibilidad de crear lo nuevo sólo cuando lo imposible te fuerza a entrar en un proceso de creación involuntaria. En este sentido, la creación de lo nuevo opera como un lanzamiento de dados: lo imposible te fuerza a tirar nuevamente los dados.

Dicho esto, si insisto en la naturaleza voluntaria de la primera etapa del proceso creativo y en la naturaleza volitiva de lo imposible, no es para quedarme fiel al pensamiento deleuziano sino para

apuntar a crear una teoría de la práctica: un materialismo histórico. En cuanto a Deleuze, creo que las cosas son más complejas. Por un lado cuando escribe sobre Kafka, Artaud, Francis Bacon o John Mc-Enroe, entre otros, se refiere efectivamente a la creación de lo imposible como proceso voluntario. Pero cuando se refiere a Mayo del 68, por ejemplo, Deleuze parece considerar el carácter involuntario de la percepción de lo imposible. En efecto, escribe junto con Guattari que Mayo del 68 es un “fenómeno de videncia”, en el cual todo sucede “como si una sociedad viera de repente lo que contenía de intolerable y viera también la posibilidad de otra cosa”. Este empleo del “de repente” es una marca vinculada a lo involuntario, aquello que no requiere preparación voluntaria alguna. De allí podríamos concluir que Deleuze se basa en una observación ontológica sencilla (lo que existe, existe) y que esta ontología lo conduce a distinguir dos planos: el de lo privado y el de lo colectivo. En el primero (artístico, literario, filosófico, ético), lo imposible aparece como un fenómeno voluntario; mientras que en el segundo (el de lo social, lo popular y lo político), el proceso creativo es involuntario.

Las cosas se vuelven aún más complicadas cuando Deleuze pone en conexión inmediata lo privado y lo colectivo, lo ético y lo político, planteando que “la dimensión de lo privado es inmediatamente política”. ¿Cómo entenderlo? ¿Está sugiriendo, acaso, que el hecho mismo de que el proceso colectivo no se pueda operar voluntariamente es justo lo que lleva a crear voluntariamente un imposible, o bien un intolerable? ¿Creás voluntariamente una falta de pueblo (pueblo atomizado en una infinidad de minorías) para que esta falta de pueblo te fuerce a crear involuntariamente la posibilidad de un pueblo que viene?

DS: Decís que el mundo nos ofrece posibilidades, incluso demasiadas. Que hay que conquistar una experiencia de ese mundo de posibles como lo que ya no se tolera. De este modo nos convertimos en perseguidores voluntarios de lo imposible. ¿Entonces la voluntad es voluntad de agotar los posibles, o bien son ellos los que en un cierto momento ya no tienen nada que darnos, la experiencia del “agotado” (para seguir usando el lenguaje de Deleuze)? En ciertos mo-

mentos de su obra, Deleuze habla de la creación de “posibles” como de una actividad que se realiza por “necesidad”. Suele explicar esto con una referencia al carácter intolerable que para nosotros alcanza una determinada situación: ¿no permiten estos señalamientos invertir la doble secuencia de la creación que proponés y plantear en el comienzo del proceso creativo el “agotamiento” o “lo intolerable”? Tal vez la tirada de dados funcione como una bisagra o pasaje de lo que ya no se tolera al surgimiento de una voluntad creativa, inicio o nacimiento de una nueva potencia. Si esto fuera así, el carácter involuntario del proceso creativo iría adherido al hecho de que no elegimos qué nos agobia, ni cuál es nuestro umbral de tolerancia; así como tampoco elegimos la situación en la cual nos colocamos ante el atravesamiento de una imposibilidad.

Si se puede pensar de este modo, quizás se pueda sostener –para elaborar ese materialismo de la práctica del que hablás– que la potencia se articula en su génesis con un malestar, más que con una libre elección. Lo voluntario obraría, en cambio, si te entiendo bien, como decisión de atravesar la imposibilidad. Lo que quisiera entender mejor de tu posición es que para vos la búsqueda misma de la imposibilidad sea voluntaria. Creo que en el lenguaje de Deleuze y Guattari esto puede decirse así: secuencia primera, uno no elige sus devenires, sus líneas de fuga, aunque sí decide si va a recorrerlas o no (afirmamos o afirmamos el azar). Quisiera saber si esta posición tiene para vos valor a la hora de pensar cómo nace una potencia.

Al mismo tiempo, me interesa mucho tu lectura de lo que significa la frase de Deleuze “no existe gobierno de izquierda”. Sobre todo, porque permite comprender el papel de las “minorías”. Te agradecería si pudieras profundizar un poco más esta idea de que los gobiernos lo toman todo desde el punto de vista de una potencia adherida a una posibilidad ya creada (“podemos”; “sí, se puede”), y cómo hacer la diferencia con la potencia que crea posibles nuevos. Por último, te pregunto por cómo pensás que ciertas personas o movimientos “buscan” esta imposibilidad. ¿Se decide que un pueblo no existe? ¿O más bien sucede que los devenires concretos se oponen a una representación fijada y unificada de “pueblo”?

JFH: La creación de lo nuevo no es realización de un posible ya existente o prefigurado. Lo que se crea es un nuevo posible. Estoy de acuerdo con vos en plantear en el comienzo del proceso creativo el agotamiento o lo intolerable. Insisto, sin embargo, en la necesidad de crear voluntariamente este comienzo mismo (o grado cero).

Me interesa mucho la ontología deleuziana de las líneas de fuga. Deleuze y Guattari distinguen tres tipos de líneas: línea de fuga (línea nómada), línea molecular (línea migrante) y línea molar (línea sedentaria). E insisten en la primacía ontológica de la línea de fuga. La línea de fuga viene primero. Es cierto que luego esta línea se relativiza o bien se pliega sobre la línea molecular. Y que se deja interceptar o cortar por la línea molar. Y bien, ¿por qué se necesitan tres y no sólo dos líneas? ¿Por qué se necesita la línea molecular, además de la línea de fuga y la línea molar? Preguntémonos de otro modo: ¿por qué es necesario, para esquivar las líneas molares, “relativizar” o “plegar” la línea de fuga sobre a una línea molecular? ¿Por qué no recorremos directamente la línea de fuga en su inmediatez? Quizás porque la línea de fuga, comparada por Deleuze a la de “la ballena blanca en su loca huida”, es “demasiado violenta y demasiado rápida” y nos llevaría a los “seres lentos que somos” a la destrucción, la muerte y la locura. En un futuro muy lejano, dentro de millones de años, aparecerá, quizás, el hombre capaz de vivir la línea de fuga sin relativizarla de ninguna manera. Es lo que Deleuze parece esperar al hablar de un “pueblo por venir”: un pueblo nómada. De allí también la célebre cuestión planteada por Deleuze y Guattari de la “vergüenza de ser hombres”. La creación voluntaria de un sentimiento de vergüenza se lleva a cabo cada vez a través de la composición compleja de una serie de imposibilidades heterogéneas: imposibilidad de vivir la línea de fuga en su inmediatez e imposibilidad de no vivir la línea de fuga; imposibilidad de quedarnos sedentarios en una vida contemporizada con las líneas molares e imposibilidad de vivir sin contraer compromiso con un mínimo de líneas molares, etcétera. La voluntad de potencia va siempre acompañada del peligro mortal. La vergüenza, en este sentido, implica dos caminos creativos bien distintos: el arte y la vida. En el arte, la vergüenza nos fuerza a “trazar” la línea de fuga como posibilidad (“un posible o me ahogo”, como cita Deleuze de Kierkegaard cada vez

que habla del arte). Mientras que en la vida, la vergüenza nos fuerza a “devenir”, a seguir la línea de fuga, a plegarla en una línea molecular. El arte no puede crear un pueblo nómada, aunque sí hace entrever su posibilidad. En la vida, en cambio, uno no puede *ser* nómada, sino realizar un movimiento migratorio hacia el *devenir* nómada.

Para que comprendamos mejor qué es la “vergüenza” deleuziana, sería útil compararla con el “coraje” foucaultiano. En los años ochenta, Foucault empezó a hablar del “coraje de la verdad” o la “práctica de la libertad”. Lo que es interesante en esta discusión es el hecho de que Foucault, a diferencia de Deleuze, no distingue el arte y la vida, y nos invita a cada uno a tener coraje de hacer de su propia vida una obra de arte. En Foucault, no se trata de saber cómo hacer habitable la línea de fuga, plegándola en una línea molecular, sino de saber cómo recorrerla directamente en su inmediatez mortal (y en este sentido me parece que el concepto de “pliegue” no es foucaultiano sino más bien deleuziano). Es por eso que Foucault afirma que es en el suicidio que se cumple la práctica ética. La pregunta de saber cómo uno se puede suicidar como práctica de la libertad es fundamental en el último Foucault. El peligro ya no es el de la destrucción misma, sino el romanticismo. ¿Cómo suicidarse sin caer en un romanticismo? ¿Cómo recorrer la línea de fuga en su movimiento de decodificación, sin recodificarla en una imaginación romántica? ¿Cómo uno puede incorporar su vida a la línea nómada sin representarla en una línea “marginal”, o lo que es lo mismo, sin encerrarse en un “agujero negro” microfascista? Foucault habla de la necesidad de la “dominación de sí mismo” (*enkrateia*) propia a esta práctica ética. Al recorrer la línea de decodificación, tenemos que llegar a dominarnos bien, de tal manera que nos guardemos de caer en todo tipo de recodificación imaginaria, romántica, filo marginal o microfascista. Y, según Foucault, la práctica ética de un individuo incita a los otros a entrar en el mismo proceso ético, fenómeno que el filósofo llama “bio-política” (identificación de la ética y la política).

La “izquierda”, para mí, es sinónimo de la voluntad de potencia. Un gobierno no crea nuevos posibles: sólo puede ser más o menos “poroso” a la creación de posibles por parte de las minorías. La creación de posibles no concierne a los gobiernos sino a cada uno de no-

sotros, a los procesos creativos de posibles de lo que somos capaces cuando creamos un conjunto de imposibilidades. Es la gente, y no el gobierno, quien dice “podemos”, en referencia a nuevos posibles. Es decir: “podemos siempre más”. Y todo lo que puede un gobierno es repetir este poder de la gente, de un modo literal, en el nivel de la representación, tamizando, sin embargo, según el grado de porosidad que alcance respecto de estos nuevos posibles creados y declarados por la gente. Es el grado de porosidad lo que define a un gobierno.

En todo caso, si uno crea voluntariamente un conjunto de imposibilidades a partir del estado de cosas históricamente determinado, lo hace porque este conjunto constituye una fuerza creativa (“distopía constitutiva”, diría Toni Negri), con la cual tira los dados para dar un paso adelante en la construcción ontológica de un pueblo nómada. Así entiendo lo que quiere decir “materialismo histórico” (Negri) o “materialismo aleatorio” (Althusser).

DS: Me da la impresión de que parte de lo que intentamos pensar en este intercambio puede ubicarse en un “entre” respecto de las posiciones que identificás en Deleuze y en Foucault. Si Deleuze distingue “visión de posible” y “devenir” (lo cual implica una cierta transacción, arrastrando el problema de la vergüenza), Foucault intenta la fuga directa (la cuestión del coraje) sometida a un admirable –o temible– autocontrol (asimilando la estética a la existencia), ¿no podemos nosotrxs, asumir un cierto “entre”, adoptando un punto de vista transversal a ambas perspectivas, tomando el “arte”, o el “ver” de Deleuze como un momento de escisión o fisura subjetiva, que interrumpe el continuo que va de un momento subjetivo inicial (búsqueda de la imposibilidad) y un momento final (concreción de un nuevo querer, un querer el devenir o nueva “voluntad de potencia”)? ¿Esta fisura no puede ser pensada como el núcleo mismo de lo involuntario, el punto de articulación entre azar y afirmación (encadenamiento de las sucesivas tiradas de dados)? ¿No es esta fisura un modo de referir a lo que ocurre en todo verdadero encuentro, en la medida en que todo encuentro verdadero nos exige crear relaciones con aquello para lo cual no contábamos con recursos? ¿No es la voluntad de potencia la creación de estas

relaciones? ¿Y no serían el “suicidio” y el “autocontrol” rasgos del jugador llamado a afirmar el azar?

JFH: Lo que tiene el último Foucault (de los años ochenta) en común con Deleuze (y Guattari) es la afirmación de la primacía ontológica de las líneas de fuga con respecto a los dispositivos de poder. Dicho en términos propiamente foucaultianos, es la afirmación de la primacía ontológica de la “relación a sí mismo” (libertad) con respecto a la “relación a los otros” (relación de poder). En el famoso texto titulado “El sujeto y el poder” (1982), Foucault dice: “El poder sólo se ejerce sobre ‘sujetos libres’, y sólo en tanto que ellos sean ‘libres’ –por esto entendemos sujetos individuales o colectivos que están enfrentados a un campo de posibilidades en el cual diversas conductas, diversas reacciones y diversos modos de comportamiento pueden tener lugar–”. Al menos desde el punto de vista de Deleuze (desde el cual escribe por ejemplo el libro *Foucault* y el texto titulado “¿Qué es un dispositivo?”, publicados respectivamente en 1986 y en 1988), Foucault acaba así por “descubrir” la relación consigo mismo como la existencia de la libertad, dentro del corazón mismo de las relaciones de poder. Siempre según Deleuze, Foucault arriba a esta posición luego de atravesar un prolongado período de “impasse”, en el que intentaba sin éxito romper el círculo vicioso entre relaciones de poder y fenómenos de resistencia. Lo que es interesante aquí es el hecho de que el atravesamiento foucaultiano del *impasse* testimonia el carácter voluntario sin el cual el filósofo no hubiera arribado al descubrimiento creativo de la línea de fuga.

Lo importante, creo, es el hecho de que Foucault (en la última clase que dio en el Collège de France en marzo de 1984, sólo tres meses antes de su fallecimiento) propone la práctica de la relación consigo mismo no sólo como una práctica *ética*, en la cual un sujeto individual o colectivo ejerce la libertad en su conducta corporal, sino también –y sobre todo– como práctica *política*, en la cual el sujeto, volviendo visible por medio de su cuerpo el ser mismo de la libertad como verdad común a todos, se dirige a los otros sujetos individuales o colectivos y los incita o los conduce, a cada uno, a entrar en la relación consigo mismo y a ejercer la libertad a partir

de su propio cuerpo. En este pasaje de lo ético a lo político se puede constatar cómo se opera la inversión del proceso: si la práctica ética consiste en esquivar la relación de poder entrando en la relación a sí mismo, la práctica política consiste en incitar a los otros sujetos a entrar cada uno en la relación a sí mismo, dirigiéndose a ellos a través de la red de relaciones de poder. En esta última clase, Foucault dice:

Epícteto se refiere a una forma de vida que no sería simplemente una reforma de los individuos, sino que sería una reforma de un mundo entero. No se debe comprender, de hecho, que el cínico se dirija a un puñado de individuos para convencerlos de llevar una vida diferente de aquella que ya están llevando. El cínico se dirige a todos los hombres y mujeres para mostrarles que están llevando una vida distinta respecto de aquella que deberían llevar. Y por ese camino convoca a la emergencia de otro mundo, abre con esta convocatoria un nuevo horizonte, un horizonte que debe constituir el objetivo de esta práctica cínica.

Creo que el camino que proponés en nombre del “entre” (Deleuze y Foucault) se podría encontrar en esta inmediata inversión *política* del proceso *ético*, en la cual el “cambio en la conducta de los individuos” se constituye –dice Foucault– inmediatamente en un “cambio de la configuración general del mundo”. Así acabamos por volver a la tesis deleuziana del contacto inmediato entre lo privado y lo político, entre lo ético y lo colectivo (o mejor dicho, lo común), incluso entre la ética y la política: la práctica ética de cada quien se vuelve inmediatamente política.

DS: Mi última pregunta apunta a recomponer el acto de creación –no necesariamente artístico– a partir de la consideración ontológica de la potencia y de la convergencia entre vida y política.

Si por potencia hay que entender la aptitud spinoziana de hacer y pensar, de existir y de conocer, la potencia parece darse en relación a lo que venimos llamando un “encuentro”. Quizás el encuentro sea un momento privilegiado para una filosofía de la diferencia, fundada en la relación entre lo actual y lo virtual. ¿Se dirá, por tanto, que el “encuentro” spinoziano debe ser comprendido como el momento de privilegio en el que se crean virtuales y nuevas líneas de actuali-

zación? Creo que Deleuze piensa esto en algún momento como un proceso de “determinación recíproca”.

Esta relación entre virtual y actual vinculada a lo que Deleuze llama *la vida* me recuerda al filósofo argentino León Rozitchner, en cuya obra encuentro otro modo de tratar la misma cuestión, subrayando el encuentro a partir del cuerpo como sensualidad: el encuentro produce al cuerpo. También para él hay determinación recíproca, sólo que Rozitchner incluye explícitamente el problema de la violencia.

Parece que estamos de acuerdo en afirmar que el problema político se juega hoy día en torno al neoliberalismo como juego de estabilización dinámica, y pueril, consistente en ofrecer “posibles predeterminados” bajo la orientación restringida de la valorización capitalista, opacando (y explotando) el juego muy diferente de la diferencia creativa por medio del cual los encuentros activan la determinación recíproca de las virtualidades de los cuerpos.

Concreto entonces ahora sí mi pregunta: ¿cómo pensar que el acto de creación sea voluntario o intencional cuando es la propia voluntad, o intención, la que se encuentra trabajada por una alteración oscura que concierne al cuerpo y a sus virtualidades? ¿No surgen, en cambio, los posibles de la naturaleza involuntaria de los encuentros y de decisión de subjetivar los posibles que los encuentros engendran? ¿La voluntad del pintor de Deleuze, que lleva sus clichés hasta la catástrofe no refleja una intención de auto-supresión, en camino al encuentro con las fuerzas del “afuera”? O, para preguntar lo mismo a propósito de un ejemplo de tu libro sobre cocina y filosofía, según el cual el cruce del tomate y la sal permite actualizar virtuales inexpresados en los cuerpos tomados por separado (¡el tomate salado!): ¿acaso el tomate “quiere” devenir salado?

JFH: Estoy de acuerdo con vos cuando decís que la creación en Deleuze es concebida como proceso que atraviesa los siguientes tres momentos consecutivos: el encuentro entre cuerpos, la determinación recíproca de las virtualidades de los cuerpos, y la constitución de un nuevo cuerpo superior. Al mismo tiempo, sin embargo, mi lectura de Deleuze me obliga a añadir que este proceso debe implicar

una ruptura o un salto, que se halla entre el primer y el segundo momento, lo que me lleva a hablar de la “voluntad”.

A tu pregunta: “¿Acaso el tomate *quiere* ser salado?”, intentaré responder con un sí (el tomate *quiere querer* ser salado) invitándote a leer conmigo un fragmento de *Lógica del sentido* (1969). A propósito de Joë Bousquet (1897-1950), escritor francés postrado hasta el fin de su vida después de haber sido gravemente herido en el frente durante la Primera Guerra Mundial, Deleuze escribe:

La herida que lleva profundamente en su cuerpo, la aprende sin embar- go, y precisamente por ello, en su verdad eterna como acontecimiento puro. En la medida en que los acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y nos aspiran, nos hacen señas: “Mi herida existía antes que yo: he nacido para encarnarla”. Llegar a esta voluntad que nos hace el acontecimiento, devenir la casi-*causa* de lo que se produce en nosotros, el Operador, producir las superficies y los dobles en los que el acontecimiento se refleja, donde se encuentra incorporal y manifiesta en nosotros el esplendor neutro que posee en sí como impersonal y preindividual, más allá de lo general y lo particular, de lo colectivo y lo privado: ciudadano del mundo. [...] Si querer el acontecimiento es, antes de todo, desprender su eterna verdad, como el fuego del que se alimenta, este querer alcanza el punto en que la guerra se hace contra la guerra, la herida, trazada en vivo como la cicatriz de todas las heridas, la muerte vuelta querida contra todas las muertes. Intuición volitiva o transmutación. “Mi gusto por la muerte –dice Bousquet– que era fracaso de la voluntad, lo sustituiré por un deseo de morir que sea la apoteosis de la voluntad”. De este gusto a este deseo, en cierto modo no cambia nada, excepto un *cambio de voluntad*, una especie de salto sobre el mismo lugar de todo el cuerpo, que troca su voluntad orgánica por una voluntad espiritual, la cual quiere ahora, no exactamente lo que adviene, sino algo *en* lo que adviene, algo por venir conforme a lo que adviene, según las leyes de una oscura conformidad humorística: el Acontecimiento. Es en este sentido en que el *Amor fati* –de Nietzsche– se une con el combate de los hombres libres.

Aquí podemos volver a encontrar las tres etapas constitutivas del proceso de creación: el escritor se encuentra con un cuerpo externo

(una bala de fusil) que no conviene con el suyo, y después, dobla la desconveniencia actual (corporal) con una conveniencia virtual (incorporal), de tal suerte que reemplace aquélla por ésta, y por último, se constituye en un “ciudadano del mundo”. Más detalladamente se puede reconstruir la experiencia del escritor francés tal como la describe Deleuze, de la siguiente manera: *primo*, la bala de fusil le adviene “desde el afuera” (como decís), la herida se efectúa en él según una causalidad divina o cósmica, estructural o sobredeterminativa (efectuación adventicia de un mal encuentro en la profundidad corporal de las cosas); *secundo*, el escritor “contra-efectúa” la herida al identificarse con su casi-causea y forma así por medio del pensamiento –o por medio de la Razón– la idea de lo que es común a la bala y a su cuerpo (formación humorística o racional de una noción común en la superficie incorporal de las cosas); *tertio*, la contra-efectuación del mal encuentro se lleva contra todos los malos encuentros, y el mundo entero aparece así como un gran “plano de consistencia” universal, en el cual no sólo el escritor y la bala de fusil sino todos los cuerpos convienen los unos con los otros “bajo el aspecto de la eternidad” (“perversión” de la despoblación en un pueblo cósmico).

Si la segunda y la tercera etapa se enlazan en una perfecta continuidad, se da, al contrario, una ruptura entre la primera y la segunda. Aquí está todo el problema nuestro: el encuentro no nos lleva necesariamente a formar la noción común correspondiente. La ruptura se puede traducir en la *distancia* que nos separa de nuestra propia herida. Si la herida nos hace señas “problemáticas” (como decís refiriéndote a Rozitchner), éstas se vuelven efectivas sólo cuando les respondemos nosotros. Y por hacerlo tenemos que *esforzarnos*. Si la herida que nos adviene nos hace bien, la voluntad de devenir su casi-causea se activa; pero sólo si alcanzamos el éxito en nuestro esfuerzo por hacerla nuestra. Este esfuerzo de apropiación que hacemos *ante* (y *contra*) la herida es precisamente lo que considero *voluntario* o, si querés, intencional. Se trata de una especie de voluntad de voluntad (un *querer querer*), que remite a lo que llamás “intención de auto-supresión”, en la medida en que es la voluntad de hacer nuestra una voluntad exógena (en el caso del tomate salado: el tomate debe *querer* querer ser salado, ya que la sal no lo *fuerza* a

querer ser salado, sino que produce en él una voluntad de ser salado, que el tomate debe *querer* hacer suya). En la famosa conversación con Toni Negri (“Control y devenir”), Deleuze dice: “Todos, de un modo u otro, estamos atrapados en algún devenir minoritario que nos arrastraría hacia caminos desconocidos *si nos decidiéramos a seguirlo*” (Soy yo quien subrayo).

El término “potencia” recapitula la transición del primer al segundo momento del proceso de creación de la siguiente manera: la herida nos proporciona la voluntad de entrar en posesión formal de nuestra potencia de actuar innata (el primer momento); y esta potencia se vuelve efectiva sólo cuando tenemos éxito en nuestro esfuerzo voluntario por hacer nuestra la voluntad así determinada por la herida (el segundo momento). Y a tal potencia de actuar formalmente poseída se la puede llamar “voluntad de potencia”. En la transición del primero al segundo momento se trata por lo tanto de la cuestión del “devenir-activo”, cuestión fundamental en Deleuze desde *Nietzsche y la filosofía* (1963). A la pregunta de saber cómo pasar de la pasión a la acción, Deleuze ha dado en *Spinoza y el problema de la expresión* (1968) una respuesta; pero en *Lógica del sentido*, publicado un año después, ya abandona esta respuesta spinozista al dar una nueva, estoica más que spinozista, la cual se conservará en todos sus libros posteriores, incluidos aquéllos escritos con Guattari, salvo *L’Anti-Edipo* (1972), en que se desarrolla una especie de leninismo spinozista. La respuesta spinozista consistía en decir que son las afecciones pasivas alegres que experimentamos en buenos encuentros las que nos “inducen” a entrar en posesión formal de la potencia de actuar, y que con la potencia de actuar así formalmente poseída llegamos a ser capaces de formar nociones comunes incluso en los casos de malos encuentros, mientras la respuesta estoica consiste en afirmar que son las afecciones pasivas tristes que experimentamos en malos encuentros las que nos hacen la voluntad de devenir activos, y que devenimos activos al tener éxito en nuestro esfuerzo voluntario por hacer nuestra esta voluntad. De la primera a la segunda respuesta lo que cambia es sobre todo la evaluación de las condiciones de nuestra existencia: si la primera se dio basándose en una evaluación “pesimista”, según

la cual el número de buenos encuentros posibles se limitaba a su mínimo, la segunda se concibe en base a una evaluación “trágica”, según la cual ya no se puede contar con el advenimiento de ningún buen encuentro. Lo interesante es que este cambio se produjo en Deleuze en torno al Mayo del 68, donde apareció una nueva subjetividad colectiva a la cual el capitalismo respondió con su reestructuración neoliberal, a partir de la flexibilización del tipo de cambio a principios de los años setenta.

A nuestra potencia de actuar se la puede calificar de “virtual” sólo cuando por virtual entendemos “innato”. Del mismo modo se puede hablar de la “actualización” de la potencia sólo cuando por actualizar entendemos “poseer formalmente”. En *Spinoza y el problema de la expresión* Deleuze lo explica: “Lo innato es activo; pero precisamente, no puede llegar a ser actual a no ser que encuentre una ocasión favorable en las afecciones que vienen desde el afuera, afecciones pasivas. [...] Basta que el impedimento sea eliminado para que la potencia de actuar pase al acto y que entremos en posesión de aquello que nos es innato”. La potencia creadora nos es innata, la tenemos “de derecho” (como poseemos nuestra “esencia”); pero sólo se activa cuando entramos en posesión formal de ella. Lo digo porque me parece mejor que se reserve el término “virtual” para hablar de otra cosa que la innatitud de la potencia. Yo diré: es la idea de lo que existe *virtualmente* la que creamos por medio de la potencia de actuar, formalmente poseída. En las últimas líneas de *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze escribe: “La voluntad de potencia sólo hace volver lo que es afirmado: ella es quien convierte lo negativo y quien reproduce la afirmación al mismo tiempo”. Y esta frase remite a otra en *Spinoza y el problema de la expresión*: “La noción común es siempre la idea de algo positivo”. En el encuentro con un cuerpo externo que no conviene con el nuestro, en la medida en que entramos en posesión formal de nuestra potencia de actuar innata (identificación con la casi-causea del encuentro), llegamos a *poder* afirmar una conveniencia *virtual* de esos cuerpos (formación de la noción común correspondiente) y convertir –o, más bien, “pervertir”– en ésta la des conveniencia *actual* (contra-efectuación del encuentro).

Dicho esto, Deleuze argumenta también que cuando uno contra-efectúa su propia herida, lo hace siempre ante (y contra) *todas* las heridas, de tal suerte que se constituye inmediatamente en un “ciudadano del mundo” (el tercer momento del proceso de creación). En *Spinoza y el problema de la expresión* se puede leer:

Supongamos ahora cuerpos que convienen cada vez menos, o que son contrarios: sus relaciones constitutivas no se componen ya directamente, sino que presentan tales diferencias que toda semejanza entre esos cuerpos parece excluida. Sin embargo, hay aún similitud o comunidad de composición, pero *desde un punto de vista cada vez más general* que, en el límite, pone en juego la Naturaleza entera. Debe tomarse en cuenta en efecto el “todo” que esos dos cuerpos forman, no directamente el uno con el otro, sino con todos los intermediarios que nos permiten pasar del uno al otro. Como todas las relaciones se componen en la Naturaleza entera, la Naturaleza presenta desde el punto de vista más general una similitud de composición válida para todos los cuerpos.

Es un pasaje fundamental para comprender lo que entiende Deleuze por *ciudadanía del mundo*. Si Bousquet contra-efectúa la herida mortal producida en su cuerpo y la *representa* así en su aspecto virtual, llega a poder hacerlo sólo cuando hace suyo el punto de vista del mundo entero, desde el cual todos los cuerpos convienen en una gran “disyunción inclusiva” universal. Es en este sentido lo que Deleuze dice del escritor francés, que al contra-efectuar su herida particular, la traza como la cicatriz de todas las heridas del mundo o como la de un mundo herido entero. Y así volvemos a la fórmula kafkiana del libro *La imagen-tiempo*: “El asunto privado es inmediatamente político”. Es en la inmediatez del combate *político* por afirmar el “sobrevivir” de un pueblo cósmico virtual al mundo actualmente despoblado donde libramos, cada quien, un combate *ético* por devenir un “hombre libre”. En el capítulo dedicado al cine político “moderno” se puede leer también: “Comunicación del mundo y del yo, en un mundo parcelado y en un yo roto que no cesan de intercambiarse”. Creo que es de tal “doble devenir” (yo-mundo, mundo-yo) de lo que habla Rozitchner al decir que el cuerpo se produce en el encuentro.

