

*Jun Fujita Hirose*

# **Cine-capital**

Cómo las imágenes devienen  
revolucionarias



*Jun Fujita Hirose*

# Cine-capital

Cómo las imágenes devienen  
revolucionarias

Traducción  
Sebastián Puente



COLECCIÓN  
**NOCIONES  
COMUNES**

Fujita Hirose, Jun

Cine-capital : cómo las imágenes devienen revolucionarias. - 1a ed. -

Buenos Aires : Tinta Limón, 2014.

96 p. ; 20x14 cm.

Traducido por: Sebastián Puente

ISBN 978-987-3687-00-6

1. Filosofía. 2. Cine. 3. Ensayo. I. Puente, Sebastián, trad. II. Título  
CDD 190

Traducción del francés: Sebastián Puente

Diseño de cubierta: Juan Pablo Fernández

Imagen de tapa: *S/N 1*, de Ney Márquez

1a. edición: Tinta Limón Ediciones, 2014



© 2014, del texto, Jun Fujita Hirose.

© 2014, de la edición Tinta Limón.

[www.tintalimon.com.ar](http://www.tintalimon.com.ar)

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

# Índice

I. ¿Por qué las imágenes rechazan el trabajo?	7
II. ¿Cómo el cine-capital financieriza las imágenes?	29
III. ¿Cómo las imágenes devienen revolucionarias?	49



## Capítulo I ¿Por qué las imágenes rechazan el trabajo?

*La repetición no cambia nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla: esta célebre tesis de Hume nos lleva al corazón del problema.*

Gilles Deleuze

*El arte no es el producto del ángel sino la afirmación que todos los hombres son ángeles.*

Toni Negri

### “Pájaros del mundo entero, uníos!”

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).<sup>1</sup> 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” (P117).<sup>2</sup> 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

1. Las menciones a IM e IT remiten respectivamente a *Cinéma 1: L'image-mouvement* y *Cinéma 2: L'image-temps* (Editions de Minuit, Paris, 1983 et 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, Paris, 1988), con el número de la página. [Vers. cast.: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, 1989.]

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 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”.<sup>3</sup> 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 *Vent d'est* (1969): “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. Esa 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 plata-

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



forma, se dirigía a todos los pájaros diciéndoles: ‘Pájaros del mundo entero, uníos. No tienen para perder más que sus plumas’”.<sup>4</sup> Hitchcock tiene 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 efectivamente 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. Esa 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...”<sup>5</sup> El cine no es de naturaleza leninista ni estalinista. Para el cine,

4. Id., p. 248.

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.

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.

### **“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”.<sup>6</sup> 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’”.<sup>7</sup>

Lo relevante se produce en una cooperación de los ordinarios. Desde la acumulación de los ordinarios se produce lo relevante como

6. *Hitchcock/Truffaut*, p. 253.

7. *Id.*, p. 255.

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 plusvalía en la cooperación del amarillo y del azul, puestos en una relación diferencial (P117). 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 filmica de la novela epónima de Emile 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 sobretrabajo 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”.<sup>8</sup> 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

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.]

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 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” fílmica, 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 movilizadada en el proceso de invención de una nueva especie 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*”.<sup>9</sup> En la fábrica cinematográfica, el *montaje* o su cadena funcionan como 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

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

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.

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

Supongamos que eres un pequeño gorrión que vive en San Francisco. Un día, durante tu paseo matinal por la ciudad, descubres sobre un muro un afiche que te interpela: “El señor Alfred Hitchcock busca pájaros ordinarios para su nueva película”. Te dices: “¡Vaya, finalmente es mi turno! Antes no se buscaban más que pájaros extraordinarios como las águilas, los halcones, etc.”. Sacas tu teléfono celular y marcas 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 tú. Ven al rodaje, que tendrá lugar en Bodega Bay en una semana”. Cuando llegas al lugar del rodaje a las nueve de la mañana ya hay una multitud de pájaros tan ordinarios como tú. Un asistente del director te dice: “Sé tu mismo. Haz de gorrión y nada más. Sobre todo no hay que parecer feroz. Si necesitáramos pájaros feroces, los hubiéramos hecho venir. No es el caso. ¿De acuerdo?”. Haces entonces de gorrión 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 cruzas en la calle con un amigo que te dice: “¡Acá está mi gran actor! ¡Vi la película! ¡Estuviste formidable!”. Te preguntas de qué habla. Como tienes un cerebro muy pequeño, ya no recuerdas lo que hiciste hace tres meses. Pero poco a poco te vuelve a la memoria y te dices: “¡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...”. Decides entonces ir a ver la película al cine cercano a tu casa. Comienza la película y te quedas pasmado. ¡Te encuentras extremadamente feroz en la pantalla! Entonces te dices dos cosas al mismo tiempo. Por un lado, te dices: “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 dices: “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 terminas 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, uníos!”). ¿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”.<sup>10</sup> En la conversación con Truffaut da un ejemplo: “(...) durante el ataque de las gaviotas sobre el pueblo, cuando

10. *Hitchcock/Truffaut*, p. 246.

Melanie Daniels se refugia en la cabina vidriada”, es “como un pájaro en una jaula”.<sup>11</sup> 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 óptico 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 de la cuestión del “dèjà-vu”, Deleuze se pone a hablar de repente de la relación capitalista entre

11. Ibid., p. 245.



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”,<sup>12</sup> 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

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.]

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.

¿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” (IT104). 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. Este 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 guijarros (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.<sup>13</sup>

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 rohmeriana 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

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

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 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 estas 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 *sobre*producción 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 produzcan el excedente paródico. Sin duda es Paolo Virno quien mejor nos hace notar que esta visión *post-histórica* constituye el síntoma más extendido del “*déjà-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”.<sup>14</sup> 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 despren-

14. Paolo Virno, “El fenómeno del *déjà 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 *déjà vu* y el fin de la historia”, en *El recuerdo del presente*, Paidós, 2003.]

der 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 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 manipularle?*”, 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 por ejemplo 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 descubría 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”.<sup>15</sup> 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

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.]

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 ANPE<sup>16</sup> 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 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” (IT, cap. I). ¿Qué es una imagen óptico-sonora pura? No es otra cosa que una imagen ordinaria en

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

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,<sup>17</sup> 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.

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 se opera bajo una gran influencia del cine americano bien “clásico”. Deleuze nos lo hace notar

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

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 un 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 movilizadada 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”.<sup>18</sup>

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

## Capítulo II

### ¿Cómo el cine-capital financieriza las imágenes?

“Si interpretas 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 participaron 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: “Escúchame 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 interpretas 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 compras el azul y el amarillo, puedes obtener el verde como una plusvalía. El verde se produce en un trabajo del azul y del amarillo en relación diferencial. Sólo pagas el precio de dos colores, pero puedes 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 encuentras con una dificultad económica y ya no tienes suficiente dinero para comprarte dos colores? ¿Cómo puedes obtener el verde, si sólo te compras 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 *sobreactualización* 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. [...] Hemos 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 mentado



y que es efectivamente Madeleine?”.<sup>1</sup> He allí cómo Hitchcock hace trabajar al público en la película. Si Hitchcock anula de este modo la “sorpresa” original de la novela, reemplazándola por un “suspense”, es justamente con el fin de integrar el trabajo del público a la película. Hitchcock inventa así lo que podemos llamar “plusvalía de suspense” –que contrasta con la “plusvalía de sorpresa”– como una forma de plusvalía específica del proceso de valorización “1=2”.

Es el trabajo no remunerado del público lo que vuelve posible el proceso de producción de plusvalía “1=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 “1=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 “1=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 “1+1=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 “1+1=3”. Si nos situamos en el punto de vista de Scottie, protagonista interpretado por James Stewart, su vida aparece perfectamente como un proceso “1+1=3”, en el cual se produce una “sorpresa” y no un “suspense”: él es literalmente *sorprendido* por la verdad revelada al final de la película. Pero lo que cuenta en Hitchcock es el hecho de que todo ese proceso “1+1=3” sólo está allí en tanto que objeto de interpretación para ser entregado al trabajo

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

mental del público. Si Scottie es sorprendido (al nivel del proceso “ $1+1=3$ ”), su sorpresa debe ser inmediatamente interpretada por el público (al nivel del proceso “ $1=2$ ”). En el cine hitchcockiano el proceso “ $1+1=3$ ” 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 “ $1=2$ ”. 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 “ $1+1=3$ ” al proceso “ $1=2$ ”? Lo que Deleuze llama “imagen mental”, ¿no puede ser considerado como imagen-movimiento *financierizada*? “En la historia del cine”, escribe el filósofo, “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 “ $1+1=3$ ”. 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 “ $1=2$ ”, todo el proceso “ $1+1=3$ ” 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 movilizada y puesta a trabajar sin remuneración en la economía financierizada. Esto puede explicarse desde dos puntos de vista distintos, el extensivo 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 Jaques 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" hitchockeana – 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".<sup>2</sup> Si la imagen mentalizada es una de las "dos caras" de la *new economy* cinematográfica, ¿cuál es entonces la imagen que constituye la otra? He allí la cuestión que se plantea Deleuze al inventar

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

el concepto de “figura” en el anteuúltimo 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 “1=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 “1+1=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*]”.<sup>3</sup> La discusión puede recapitularse de la siguiente manera: en *Vértigo*, como en Hitchcock en general, se trata de financierizar todo un proceso “1+1=3” incluyéndolo en un proceso “1=2”; pero si hay algo excepcional en esa película, consiste en que el proceso “1+1=3”, subordinado así al proceso “1=2”, se ralentiza hasta el estancamiento (Truffaut); y si la película está marcada por tal lentitud excepcional, es porque el proceso “1+1=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”. “Ciertamente”, escribe el filósofo, “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 un vértigo, que es propio de la acrobacia ecuacional “1=2” (autovalorización del cine-capital en un falso doble papel interpretado por Kim Novak), pero suscita al mismo tiempo un vértigo

3. p. 207.

totalmente distinto, que se realiza en una crisis del proceso “ $1+1=3$ ” (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 “ $1+1=3$ ”. A menudo se dice incluso lo contrario: al permitirles a los empleados de una empresa comprar acciones de esta en una fecha y a un precio fijados de antemano, este sistema tendría la ventaja de incitarlos a “actuar” (al nivel “ $1+1=3$ ”) para hacer subir la cotización de su empresa en la bolsa (al nivel “ $1=2$ ”). 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: “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 “ $1+1=3$ ” (producción de maíz de alta calidad) sólo es secundaria en relación con la que se realiza al nivel “ $1=2$ ” (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 reproducir 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 “ $1+1=3$ ” conduce a su financierización mental, paródica o *crítica*, cuya sobreproducción o baja tendencial de la tasa de ganancia al nivel del proceso “ $1=2$ ” 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 por ejemplo en Jacques Rivette, 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 esquivo 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 “ $1+1=3$ ” 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 “ $1=2$ ”, 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 expropian 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”.<sup>4</sup> El texto se intitula “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

4. Gilles Deleuze et Félix Guattari, “Mai 68 n’a pas eu lieu”, *Les Nouvelles littéraires*, 3-9 mai 1984, p.75-76, repris dans *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par 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.]

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).

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: “Cuando un país”, escribe el novelista portugués, “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”.<sup>5</sup>

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 expropián los medios de producción a los cine-capitalistas y los desvían según su propia voluntad

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

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” (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 III

### ¿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”.<sup>1</sup> 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 este no es siempre el caso en los demás; hay una masa de pintores que creen ingenuamente que trabajan sobre superficies inmaculadas, donde toda posibilidad quedaría completamente intacta, no gastada ni agotada, y que toda pincelada sería posible, 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

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

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”.<sup>2</sup> Si el jugador americano 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 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

2. Gilles Deleuze, “Les Intercesseurs” (1985), *Pourparlers*, p. 182-183.

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 inconciente”, poblado de una multiplicidad de “yo locales” o de “pulsiones parciales”<sup>3</sup>), 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”,<sup>4</sup> 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 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

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

4. Deleuze et Guattari, “Mai 68 n’a pas eu lieu”, *Deux Régimes de fous*.

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”.<sup>5</sup> 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*”.<sup>6</sup> 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 munuit, 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”.<sup>7</sup> 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

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

del Tercer-mundo es un cine de minoría, porque el pueblo sólo existe 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 último momento de la vida del filósofo?<sup>8</sup> 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.

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

[...] En pocas palabras, un país atomizado, en el cual 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?». <sup>9</sup> 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*”. <sup>10</sup>

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

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

10. Louis Althusser, *L’Avenir dure longtemps*, suivi de *Les faits*, nouvelle édition augmentée, présentée par Olivier Corpet et Yann Moulier Boutang, Stcok / IMEC, 2007, p. 497. [Vers. cast.: *El porvenir es largo*, Destino, 1993.]

“materialismo del encuentro”. Para Althusser el genio de Rousseau 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 rousseauniano, 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 rousseauniano 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? Esta 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”.<sup>11</sup> 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”

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].

hobbesiano en un “comienzo” maquiavélico para quedarse con el último, el pensador ginebrino expone su propio pensamiento a su grado cero. 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 atributiva, sino conjuntiva: se expresa en ‘y’, no en ‘es’.<sup>12</sup> 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<sup>13</sup>).

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.”.<sup>14</sup> 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 (Maquiavelo), 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,

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, Paris, 1969), con el número de página. [Vers. cast.: *Lógica del sentido*, Paidós, 2005.]

14. Althusser, *L’Avenir dure longtemps*, suivi de *Les faits*, p. 497.

no hubieran podido nunca desarrollarse por sí mismas, necesitaban del concurso fortuito de varias causas extrañas que hubieran podido no nacer jamás, y sin las cuales hubiera quedado eternamente en su condición primitiva”.<sup>15</sup> 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”.<sup>16</sup> 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

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

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

otros fenómenos históricos, no es más que un mero “accidente” entre otros, que no tienen más causa que la contingencia? Esta 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”.<sup>17</sup> 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. Esta 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 los 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.

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

Deleuze escribe con Guattari: “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”.<sup>18</sup> 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. Esta 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”.<sup>19</sup>

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 la Primera Guerra

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

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

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”.<sup>20</sup> 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 postsincronizado, 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 *dobra* 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

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

efectuación del comer como un accidente en su cuerpo. 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 como 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 le 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. Esta 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 comedante de sus propios acontecimientos, *contra-efectuación*” (LS176). Mientras que el comer le sucede según su causalidad real, Bousquet lo “contra-efectúa”



siguiendo una cuasi-cusalidad. 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 godardiano–, 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 restricción. 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”.<sup>21</sup> 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 le 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”.<sup>22</sup> 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 planteárselos, o quizás reunirlos en un único problema”.<sup>23</sup> 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 Intercesseurs” (1985), *Pourparlers*, p. 182.

22. Gilles Deleuze et 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”.<sup>24</sup> 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”.<sup>25</sup>

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

25. Gilles Deleuze et 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 instaure 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 videncia”): 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 incorporal, “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 *slogan* 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 desesperencen 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 intitulado “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”.<sup>26</sup> 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 tienen nada que ver con el “agotamiento de lo posible”, tal como lo entiende Deleuze, sino que 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.

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

El agotamiento de lo posible no caerá nunca desde el cielo, no será nunca del orden de un fenómeno histórico, social o económico. El derumbe 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 mantener 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, recortada de su prolongación motriz, entra en relación con una imagen virtual”.<sup>27</sup> 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 incorpóral 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...”.<sup>28</sup> Si es cierto que se deviene revolucionario en un estado de causalidad preconciente, es decir en una lucha por los intereses físicos o corpo-

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

28. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L’Anti-Edipo*, réédition augmentée, Les Éditions de minuit, 1973, p. 35. [Vers. cast.: *El Anti-Edipo*, Paidós, 1985.]

rales, el propio devenir-revolucionario no es esa lucha económica, si no 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.

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) si no 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 *clinamen* 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 *clinamen* 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 (pase 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”<sup>29</sup>).

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

¿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 propio yo pensante; pero en esta fisura del adentro Rousseau descubre el pueblo de múltiples y 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 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: “*Aleandría... ¿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: Alejandría-yo, yo-Alejandría. 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”.<sup>30</sup> 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 *slogan* 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 haciendo 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

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.]

que filma en Francia, dice Godard, 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 estalla 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*<sup>31</sup>! 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

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

*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 alguna 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 ordinarios), 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 esquivo 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 inconciente), 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, joh, 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 [...]”.<sup>32</sup> 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 henos aquí otra vez ante la famosa “situación puramente óptica y sonora”,

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

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”.<sup>33</sup> 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 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

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

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 simplemente 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 “heutónomas” (IT329) para constituir 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 capas 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. Esta 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”,<sup>34</sup> médico cuya oreja crítica ausculta el clamor de los zombies puramente sonoros en el límite interior del cerebro, 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”. Esta es la razón por la cual nosotros, guevaristas del mundo entero, tenemos una necesidad absoluta de creer en este mundo.

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





## Otros títulos de la colección Nociones Comunes

Hegel o Spinoza (2ª ed.)  
de Pierre Macherey, 2014

Cuando el verbo se hace carne.  
Lenguaje y naturaleza humana (2ª ed.)  
de Paolo Virno, 2013

Micropolítica. Cartografías del deseo (2ª ed.)  
de Suely Rolnik y Félix Guattari, 2013

Ambivalencia de la multitud.  
Entre la innovación y la negatividad  
(2ª ed. ampliada)  
de Paolo Virno, 2012

Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria  
de Silvia Federici, 2011

Materialismo ensoñado. Ensayos  
de León Rozitchner, 2011

La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero  
de Jacques Rancière, 2010

Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad  
de Peter Pál Pelbart, 2009

Breve tratado para atacar la realidad  
de Santiago López Petit, 2009

Spinoza o la prudencia  
de Chantal Jaquet, 2008

Generación post-alfa.  
Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo  
de Franco Berardi *Bifo*, 2007

La historia sin objeto. Y derivas posteriores  
de Marcelo Campagno e Ignacio Lewkowicz, 2007

Políticas del acontecimiento  
de Maurizio Lazzarato, 2006