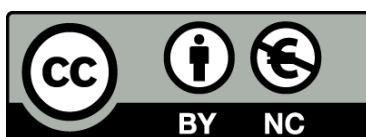




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Repensar la (in)posibilidad del nosotros.
Tentativas en torno a los medios de producción
de subjetividad**

María Luisa Vieta Salomó



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License.**

Universitat de Barcelona, Facultat de Filosofia. Programa de Doctorado: **HDK0C Ciutadania i Drets Humans**. Títol de la tesis: *Repensar la (in)posibilitat del nosotros. Tentativas en torno a los medios de producción de subjetividad*. Director: **José Manuel Bermudo Ávila**. Tutor: **Gonçal Mayos Solsona**. Doctoranda: **María Luisa Vieta Salomó**.

A la memoria de todos y cada uno de aquellos que
por reiterar la vida hubieron —y habrán— de dejarnos.

Resumen

Atendiendo a la cuádruple economía de la realidad social: fuerza, poder, saber y subjetividad, este trabajo de investigación aborda de modo concreto cómo los medios tecnológicos de masas, en especial los de la información y la comunicación que despuntan en occidente a partir del siglo XIX, y que se corresponden con una determinada articulación de poder y saber, transforman el régimen de organización social capitalista, la subjetividad que produce y la relación que este y esta mantienen con el campo de relaciones de fuerzas.

Producto de una compleja programación que captura, organiza y distribuye los medios y modos de producción de sensibilidad, la subjetividad hegemónica tiende a erigirse exclusivamente como bastión de control de la estabilidad y dispositivo de actualización del sistema de saber y poder del cual deriva. Fuera de sí misma, es situada en la primera línea de defensa, la más abatida y expuesta, para aplacar y digerir cierto potencial de disolución que le es inherente, por constitución, al régimen social de organización capitalista. Consumar el resultado que a cada momento envía el cuerpo social y del que técnicamente se apropia y reenvía como el suyo individual parece ser su función primordial: entre la identidad y la despersonalización garantizada por los medios tecnológicos de masas dirigidos principalmente hacia el control de la sensibilidad y de los modos de representación.

Ahora bien, hendir el sistema de poder y saber que caracteriza al régimen de organización social capitalista, a través de una práctica de desactivación de la subjetividad hegemónica, siempre y cuando este proceso de (de)subjetivación libere las relaciones de fuerzas de las constricciones que impone la organización social, todavía es posible. Las relaciones de fuerzas no capturadas por el poder ni el saber, en efecto, dislocan la funcionalidad que enerva la tecnología. Sin este desvío que acusa la ruptura, además, sería imposible mantener la subjetividad afuera y abierta (subjetividad transversal). Pues este articula, precisamente, un campo diferencial de distancias, autorreferencial, por el cual la tecnología, y la subjetividad, se ponen al servicio de lo que les es heterogéneo, una perspectiva temporal, en lugar de subyugarse a la organización social.

Introducción.....	9
Objetivos.....	18
Una piedra y un dado —algunas cuestiones más sobre el método.....	19
Institución, subjetividad y producción libidinal	25
Entre sus manos una carta. Preocupaciones de un padre de familia.....	44
Aproximación hacia una consideración transversal de la subjetividad.....	53
Caos y semiótica: relación material-fuerza	75
De forma inesperada.....	91
Invitación a las malas hierbas. El tiempo fugado	97
Conclusiones.....	133
Bibliografía.....	139
Tabla de imágenes	151

Lo intolerable no es ya una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. El hombre «no es él mismo» un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado [...]. Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que sólo puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto, o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser remplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye (Deleuze, 1986: 227 y 229).

Introducción

La investigación que presentamos a continuación se articula según tres direcciones. Sin ningún orden jerárquico, la primera dirección se orienta hacia una práctica del concepto que no se cierre en sí misma ni tampoco alrededor del aparataje conceptual de algunos de los autores trabajados. Se concede prioridad, entonces, a la detección y construcción de enlaces que permitan, por un lado, la circulación no excluyente ni homogeneizadora de los contenidos y, por otro, la apertura del circuito a lo que le es heterogéneo. Sin lugar a dudas, es prioritario poder rescatar ciertas prácticas de pensamiento que se originan en el sistema de organización social capitalista, pero en ruptura con el ejercicio del saber, el poder y la subjetividad dominantes por los cuales se sostiene.

Disuadir cierta tendencia a la especialización de la práctica filosófica que no le es inherente, animada en gran medida por el estado actual de nuestros saberes en general, tanto en lo que se refiere a las cuestiones de la forma y el procedimiento como a las del contenido y los materiales, así como a sus mutuas interrelaciones por las cuales se constituyen ambas polaridades, delinea nuestra segunda dirección. Trabajamos prácticas de pensamiento relativas a la producción filosófica, cinematográfica, literaria, poética, urbanística, psicoanalítica, sociológica, antropológica, etc. Esto implica que toda práctica de pensamiento, si bien se despliega dando lugar a modos de producción diferenciados, emana de un campo de relaciones recíprocas. Ámbito diferencial de carácter metaestable, constituido por fuerzas o potenciales, no de carácter individual ni tampoco representativo, a partir del cual se desencadenan todos y cada uno de los procesos de individuación, comprendido el del pensar.

La tercera y última dirección se hace con todos los medios posibles para explorar las consecuencias que suscitan en ciertas prácticas de pensamiento los diversos modos de encarar y hacer trabajar el ámbito imaginario. Además de con el ámbito simbólico, operamos con una amplia diversidad de regímenes de signos interdependientes. Estimamos urgente, pues, contrarrestar la falta de interés que todavía perdura alrededor de la gigantesca maquinaria capitalista de producción, gestión y distribución de dicho ámbito en las sociedades actuales, a pesar de que los medios de masas audiovisuales siguen siendo los principales productores de subjetividad, según el lugar que les otorga y conviene a la sostenibilidad del régimen de organización social capitalista globalizado.

Por medio del montaje de diversas perspectivas, abiertas en cada capítulo según la articulación conceptual, en y desde una constelación no totalizante, aspiramos a la

problemática que señala el título de la investigación. Unos pocos nombres propios con sus producciones por delante, persistentemente ahí, convocados, sin menoscabo de que no se les nombre o cite en todo momento. E incluso antes de haber sido presentados. La autoría, en el mejor de los casos, se disemina en pequeñas autorías descentradas, gestos diminutos que se relevan, otras muchas veces, colaborando en un proceso colectivo que habita lo que otrora fuera inhabitable. Lo iremos reflexionando, poco a poco, a lo largo de toda la investigación, tal como manifiesta el subtítulo.

El capítulo que abre la investigación, *Institución, subjetividad y producción libidinal*, pretende plantear, en sus interrelaciones, las nociones de institución, subjetividad y producción libidinal. De este modo, embragamos con la teoría de la formación de masas de Sigmund Freud, y su homología con la formación del psiquismo individual, para, seguidamente, de la mano de Elias Canetti, confrontar y corregir ciertas limitaciones de aquella. Con vistas a obtener un enfoque positivo del hecho social y profundizar en los mecanismos de las formaciones sociales de masas, consideramos la relación entre la producción económica, la producción cultural y la producción libidinal, a partir de Theodor Adorno y Max Horkheimer, así como una nueva compleción de poder que no pasa por la sujeción social y que viene posibilitada por el avance tecnológico, con Félix Guattari y Gilles Deleuze. Por si el campo de investigación resultara a duras penas percibido, acudimos a Franz Kafka, cuya capacidad para interpelar, anticipar, detectar y constelar las componentes esenciales del poder que rigen las prácticas más insignificantes no nos deja de sorprender. Así, al tiempo que anudamos, levamos anclas hacia otros ámbitos más específicos del saber (sociología, antropología y urbanismo) que prefiguran sin ambages la extensión de los espacios de control y de los procesos de individuación encorados en nuevas disposiciones consolidadas entre el orden simbólico, el campo de la imagen y las tecnologías.

La conversión ontológica de la realidad, promovida por el sistema de organización social capitalista, trae consigo su fantasmaticación. Este concepto, surgido, en gran parte, de la revisión y complementación de las teorías de Freud y Karl Marx, se mueve alrededor de la consideración de una generalización del fetichismo de la mercancía, sin presuponer, empero, una fuente única de engendro, tal como la esfera económica, significativa u otras, ni una negatividad que le sería inherente. Pretendemos captar la realidad social como proceso permanente de institucionalización y desinstitucionalización, de modo tal que

esta sea siempre el resultado de un proceso de individuación que implica, hoy, simultáneamente, un proceso de subjetivación y de configuración de lo sensible. Con todo, la investigación se ubica más en el ámbito de la mutación ontológica o metamorfosis y menos en el de una ontología de lo dado, la cual excluye aprehender positivamente cualquier hecho social que escape a sus coordenadas. Y, además, prioriza tanto las prácticas de pensamiento, haciendo hincapié en las diferentes relaciones que tienden con los fantasmas que las asedian, como, también, los efectos que podrían inducir. Pues, si bien el capitalismo posee unas capacidades descomunales y variadas para obstruir toda práctica o institución que no pueda subsumir, inusitadamente crea, a su vez, las condiciones por las cuales podrían surgir prácticas que le deroguen. Prácticas, por un lado, desarrolladas en connivencia con la reproducción del régimen de organización social capitalista. Pero, también, por otro, prácticas que crean nuevas realidades, según una transformación de las subjetividades hegemónicas y cuyas producciones contienen germinalmente, solo para quienes se enfrentan con ellas, la capacidad misma de transformación que ha afectado a quienes las producen.

La entrada de Jacques Derrida hace emerger una trama que atraviesa la investigación en su conjunto y que afecta no exclusivamente a la relación entre la escritura y la voz, sino también al vínculo indisoluble que liga aquella al ámbito de la imaginación. Porque las imágenes, como los fantasmas, tienen, a veces, un insospechado don de regresar. —Insospechado porque va preñado de un potencial de apertura, luego, de transformación, que nuestro sistema de poder de masas se empeña en vehicular para acantonar. Nada debe escapar de las garras distributivas gestadas. Asomándonos a correspondencias epistolares, *Entre sus manos una carta. Preocupaciones de un padre de familia* recalca en esta cuestión a través del recorrido que perfila a Freud, desde su amistad con Wilhelm Fliess, que coincide con el mayor despliegue de su creatividad teórica, hasta la institucionalización del psicoanálisis.

Si toda formación institucional precipita diversos procesos de subjetivación, pensar la subjetividad no siendo exclusivamente el resultado de la organización social es lo que tantea *Aproximación hacia una consideración transversal de la subjetividad*. Volvemos a Canetti, resaltando sintéticamente la dinámica de la constelación conceptual que desarrolla. Prestamos especial atención a la relación entre el poder político de masas y la constitución paranoica de la subjetividad, trastocando, sin eliminar ni superar, tanto la

centralidad de la cuestión freudiana de la constitución del sujeto neurótico como la subordinación de esta a una consideración del lenguaje como estructura. Así aterrizamos en Stendhal, para desplazarnos, rápidamente, a otro modo de transversalidad subjetiva, que pasa por Kafka, en el que sí nos entretenemos.

Ya en este capítulo nos volcamos en algunas prácticas de pensamiento (filosófico y artístico), junto a sus correspondencias, que, producidas en el régimen de organización social capitalista, fracturan, suspenden y desvían los medios subjetivos de producción hegemónicos (espirituales y corporales): la opinión y los clichés. Con ello, se inventan nuevos medios de expresión y de una subjetividad de carácter transversal que principiamos a partir de Canetti, según la noción de (prohibición de) metamorfosis y su corolario del yo como espacio. Como proceso de individuación, tanto de la realidad objetiva como de la realidad subjetiva, una y otra no discernibles en su génesis, la metamorfosis libera las relaciones de fuerzas del ejercicio de poder. Que estas relaciones de fuerzas liberadas vuelvan a reunirse en una producción del yo como espacio, antagónica a la subjetivación como posición paranoica, constituye uno de los modos de metamorfosis. La de Stendhal, según Canetti, caracterizada por la producción de espacios de otredad entre los cuales poder desplegar una vida apta para ser vivida. La de Kafka, en cambio, traza otro modo, expuesto en todo momento a su extinción, pues dicha producción no se genera tanto en el yo como espacio o multiplicidad que permite y sostiene la circulación entre los diversos espacios de otredad, sino en la continua ruptura y creación, en bloque, de su misma posibilidad. Las diferentes valoraciones de estos dos modos de metamorfosis creemos que provocan algunas de las principales desavenencias filosóficas entre Benjamin y Adorno, pero también muchas de sus afinidades disonantes.

Desde el momento en que la esfera del lenguaje se pretende trascendente y la sensibilidad se vuelve preponderante en los procesos de subjetivación individuales y colectivos dominantes, el capitalismo, haciéndose con la orientación y aplicación de los avances tecnológicos, se vuelca en el control de la relación entre el ámbito imaginario de la percepción y el ámbito formal del lenguaje. De este modo, la industria que produce al hombre genérico queda firmemente establecida. Los automatismos gestionados por el mercado cultural, desde la imposición de medios y ritmos hasta la preconcepción de un público homogéneo, encaminan las prácticas de pensamiento hacia un ámbito de virtualidad que relega en la apertura de la recepción su posibilidad de actualidad. En este

sentido, tratamos de despejar del modo más concreto posible algunas de las claves que ayudan a aprehender el proceder filosófico que emprende Benjamin a través de la intervención de la literatura de Kafka. Como lugares de tiempo o construcción desde los cuales puede articularse la experiencia, todas y cada una de las producciones que albergan en sí mismas pensamiento, bajo el modo que sea, si bien solo potencialmente, instituyen contraesferas públicas, es decir, focos de bifurcación virtuales a la espera de un pueblo por venir. Porque el pueblo es lo que sigue faltando, en efecto. Y mientras tanto, soportar, peor que mejor, que la política siga pasando por lo cotidiano. Porque no hay público, ahí donde solo puede haber minorías. Transitamos, así, del teatro a la fábrica, y a la casa, porque continúan siendo campos abiertos de batalla.

En *Caos y semiótica: relación material-fuerza*, nos enfrentamos conceptualmente a varios de los huecos, cabos sueltos, buñuelos y descosidos que habían ido formándose en los dos capítulos anteriores. Nuestro empeño consiste ahora en otear una determinada conjunción social de poder, saber y subjetividad por la cual se captura, organiza, jerarquiza y consolida una relación entre el ver y el decir donde no cabe ya cambio alguno. Volvemos al proceso capitalista de fantasmagorización que custodia la producción de la realidad como la reproducción de lo mismo y siempre igual, esto es: como catástrofe. Y a la ciudad, medio asociado a un individuo, cuando ambos están por hacerse o en construcción, a punto de convertir la realidad en imagen, el espacio y el tiempo en mercancía. Como trampantojo, la urbe se constituye en el escenario colectivo onírico cuyas trazas proyectan un nuevo régimen de afectividad y percepción por conquistar, ahí donde el deseo y la promesa parecen acomodar y acorazar los puntos de anclaje de la esclavitud funcional y la subjetivación social. Los nuevos modos de registro visual, la reproducción en prensa y el aumento de velocidad en la mecánica de impresión, adquiridos durante el siglo XIX, transforman los modos de ver, y, fundamentalmente, la relación del ver con el decir: qué (y cómo) nos dice lo que vemos.

Retomar la organización del pensamiento del cuerpo exige detenernos en la figura del *flâneur*, pasando por Edgar Allan Poe, en tensión con Charles Baudelaire, así que se perfilan varios modelos de captura por resonancia forzada, lógicas de composición discursiva, entre el ver y el decir, la imagen y la palabra, favorecidas o no por el régimen social capitalista. Por esta vía nos aproximamos, por lo demás, a dos nociones operativas que hacen uso de la imagen escrita para conmocionar la realidad objetiva y subjetiva, los

símbolos de masa de Canetti, testigos renovados de una lacra que cultiva la especie humana, y solo ella, y las imágenes dialécticas de Benjamin. Con todo, se da la ocasión de arrancarle a Benjamin, desde sus trabajos ligados a Baudelaire y estrechamente vinculados a la transformación de la relación entre lo que se ve y lo que se dice, una muy pequeña etología de signos de vida de la modernidad, complementada con *De forma inesperada*.

El giro a la reinterpretación de Deleuze y Guattari de la teoría de la individuación de Gilbert Simondon, en clave de Henri Michaux, nos permite enfrentar el concepto consigo mismo y relanzarlo hacia lo que le es heterogéneo. Injertado en el entramado conceptual que se ha ido desplegando, el caos opera como desestabilizador y adquiere tintes, incluso, de prestidigitador. Notoriamente, cuando reflexiona conceptos tan itinerantes como el de poder, masa, catástrofe, fantasmagoría o metamorfosis. Pero, también, cuando, inadvertidamente, hace sitio a conceptos fugaces que parecían no haber despegado todavía, como el de velocidad, infinito o territorio. Las relaciones y lances entre los capítulos, de esta manera, se amplían y complejizan, retroactivamente, lo cual provoca cierto grado de dinamismo y desarreglo, al interceptar los recorridos, que les dota de un potencial de atracción capaz de favorecer su apertura. Hacerle sitio al pensamiento, enfocando hacia sus inflexiones, encrucijadas o puntos de bifurcación, ahí donde el grano elemental deja de disimular sus discontinuidades.

Cerramos la indagación con el análisis de una película que reúne al cine con la consideración del pensamiento como hendidura, dotándola de una potencia de dislocación entre la imagen visual y la imagen sonora capaz de revertir la sumisión del tiempo al movimiento, es decir, de hace fugar los modos autoinmunizados de recepción y producción de imágenes cinematográficas. Irremisiblemente alucinado, entre la pantalla y el espectador, con los medios que le son propios a la producción cinematográfica, se desdobra un proceso de producción subjetiva transversal que oscila vertiginoso entre el bautismo y la iniciación. Sin rodeos, pues creemos haber preparado suficientemente el terreno durante los tres capítulos anteriores, nos detenemos, cuidadosamente, en el estudio de la película *Les herbes folles (Las malas hierbas)*, puesta en escena por Alain Resnais. Si bien cada capítulo podría leerse independientemente del resto y sin seguir estrictamente el orden que aquí se ha dispuesto, este último, *Invitación a las malas hierbas. El tiempo fugado*, se urde a modo de embudo, una zona de pasaje, confluencia o

cañería cerebral por la cual van descolgándose, uno a uno, los diversos motivos recurrentes que componen esta investigación. Entre la excepción y la extinción, el hombre genérico sigue resultándonos muy turbador. Y cuanto más nos ceñimos al material cinematográfico para lograr su concreción, más sintético se nos vuelve cada detalle de la imagen que compone esta película. Hasta el punto de devolver cierta legibilidad perturbada al signo, una zona de intercambios donde el color, por ejemplo, se extiende como una enfermedad entre las ruinas que persisten en su olvido.

Junto a los últimos trabajos publicados de Guattari, en relación con la subjetivación psicótica que atraviesa la subjetividad capitalista hegemónica de un régimen social globalizado, los de Deleuze, sobre la imagen cinematográfica, en especial los que acometen la invención de la noción de imagen-tiempo e imagen-cristal, nos han sido imprescindibles para efectuar un análisis concreto del proceso de producción de la imagen de esta película. Vías de exploración que, por y con otros medios, franquea también Michaux y W. G. Sebald, de ahí que se hallen diseminados a lo largo de todo este trabajo, aquí, allá y acullá, con el objetivo de irritar aquello que se ha vuelto demasiado cotidiano para la filosofía. Entre el texto de este último apartado, jaspeamos algunas constelaciones intituladas formadas por un mínimo de dos fotogramas escogidos y no consecutivos de *Las malas hierbas*. Cada una de ellas ostenta lo que no vimos mientras mirábamos, componiendo pasajes hacia otro umbral perceptivo y conceptual.

Para finalizar, hemos optado por citar los textos según traducciones ya publicadas al español. Si durante la investigación se publicó alguna nueva traducción no la hemos incorporado. En los casos en que no existe o no hemos podido dar con una traducción española publicada, de escritos en francés o en inglés, añadimos, junto a la traducción obsequiada por Ana Lanfranconi, y siguiendo sus recomendaciones, la cita en el idioma de publicación.

Objetivos

Abordar concretamente la realidad social como proceso permanente de desinstitucionalización e institucionalización, atendiendo a su cuádruple economía: fuerza, poder, saber y subjetividad.

Analizar cómo los medios tecnológicos de masas, en especial los de la información y la comunicación que despuntan en occidente a partir del siglo XIX, y que se corresponden con una determinada articulación de poder y saber, transforman el régimen de organización social capitalista, la subjetividad que produce y la relación que este y esta mantienen con el campo de relaciones de fuerzas.

Profundizar en la hegemonía y la importancia de la transformación en el modo de producción de la subjetividad para el control del mantenimiento del régimen de organización social capitalista, instaurado y propagado a escala mundial tras la segunda guerra mundial. Examinar cómo transmigran los espacios de encierro disciplinarios hacia la capitalización y espectacularización del ámbito privado.

Articular la noción de subjetividad transversal, a propósito del análisis de las relaciones que mantiene con el régimen de organización social capitalista, la producción de subjetividad hegemónica, las tecnologías (poder-saber) y las relaciones de fuerzas.

Una piedra y un dado —algunas cuestiones más sobre el método

Los tiempos han cambiado, sobre todo para el pensamiento. Hacerle un sitio sea quizá, hoy, tarea para la filosofía. Retardar, diferir, ralentizar, empalmar e, incluso, precipitar, para empezar de nuevo, eso que está por caer, que se retrasa, que oscila, que no llega, que anuncia su precipitación. Se trata, ante todo, de dislocar lo que es desde lo que no se sabe, desde lo que no sabemos. Sostener la investigación y mantener la escritura alrededor de la construcción de conceptos que aseveran y apelan a una experiencia perturbadora, ha sido el *motto* que ha hecho posible que algo circule o se mueva, en la medida de lo posible, en este espacio de trabajo. Ciertamente, este no se elige, más bien exige e insiste. El ya no saber pensar insta que seamos desplazados, para pensar, a una dimensión potencial que nos dispersa, ahí donde se ventilan los públicos, donde los hábitos, reglas y procedimientos pueden interrumpirse y el aparato de producción filosófica modificarse con vistas a que sus producciones no sean tan rápidamente reapropiadas y estereotipadas por el régimen de organización social capitalista. Tantear la (in)posibilidad del nosotros. Cuando no se sabe pensar y se evita saber pensar. Renunciar a las fuentes habituales de gratificación del saber, a la habilidad y la vanidad que conforman el rol profesional. Porque devenir otro está siempre dislocado en relación con el placer. Mantener otra relación con la impotencia del pensar se vuelve, entonces, fundamental: movimiento de apertura hacia aquello que quiere penetrar y desarreglar los procesos que gobiernan las almas y el manejo de los cuerpos.

Perturbar la libre circulación de los hábitos y de los medios materiales de producción a través del montaje del concepto, esencial al pensamiento filosófico, es ineludible en lo que respecta a la cuestión metodológica, en tanto que las formas de expresión no pueden pensarse sin los tipos de socialización productores de reproducción que instituyen los mecanismos de explotación, dominación y exclusión. La interrupción de los automatismos de la recepción y de la donación de significación recaen del lado del montaje del concepto. Cuanto más logrado está este más asiste al receptor en la necesidad de enfrentarse a establecer conexiones, reparticiones y encuentros que el mismo respalda, a componer con los diversos materiales e intercalar su práctica singular. La articulación entre imágenes y texto, por ejemplo, pretende funcionar como enclave de

distanciamiento. Que el concepto apunte a otros conceptos no es una cuestión añadida *a posteriori* sino consustancial a cierto trabajo filosófico. El concepto envía siempre a otros conceptos y se elabora a partir del engarce mediado de jirones que pueden ser o no de carácter conceptual. Cuanto mayor sea su potencial de interpelar, atraer, arrancar y desubicar a otros conceptos más capacitado estará para cruzar travesías. Hacer del concepto un tablado de lances y relances que incite el pensamiento.

Al comienzo únicamente nos interesaba trabajar ciertas producciones (de Benjamin, Canetti, Deleuze, Derrida, Guattari, etc.) en y por sus inflexiones, envíos y reenvíos para llevar a término una práctica de carácter filosófico en torno a la (in)posibilidad del nosotros y desplegar, al mismo tiempo, algunos repliegues de tiempo sobre sí mismo, tan implicados y apretados que parecía muy difícil poder mínimamente lograrlo. Que la mayoría de los autores hubieran pasado por Kafka facilitaba el ejercicio, pero no ahuyentaba la perpetua incertidumbre de alcanzar, en algún momento del desarrollo de la investigación, una articulación medianamente abierta de los materiales. Instigando el azar para que el azar nos movilizara, contraatacábamos cuando el texto se estancaba y amenazaba con su inconsistencia. Injertar, cortar y pegar, no pegar, desordenar, etc. Así trastocábamos algunos medios y ritmos de producción que sostenían los efectos de sentido que el mismo texto producía, retorciendo los puntos de hundimiento y dislocando los pesos de la articulación. Pues comprobamos que cuanto más se extendía la catatonia más se devaluaba lo escrito, más poder adquirían ciertos fantasmas, y más desesperado se hacía poder o no remontar su sentido. Este recurso funcionaba en una dirección muy determinada, a saber, forzaba empezar de nuevo, aceptar sin indulgencia y con paciencia que aquello no iba a ningún lugar, que valía más descartar.

Desde el principio trabajamos, pues, con y desde relaciones intra y entre materiales para producir nuevas relaciones. Con ello fueron consolidándose, dispersos, pequeños focos magnéticos de atracción que no acaban de funcionar bien en la frecuencia de lo dado, que no cerraban e imploraban el acceso a otros materiales, otros puntos de vista e incluso extraños procedimientos, totalmente arbitrarios, para remontar la impotencia del pensamiento. De esta manera seleccionamos, ampliamos, descartamos, transformamos, recuperamos, reorganizamos, reescribimos, descentramos y complejizamos el material por el cual el pensamiento parecía pasar. La distribución del material en apartados fue siempre muy inestable. Si, por un lado, esto dificultó bastante que el concepto adquiriera

consistencia, por otro, facilitó que sus determinaciones pudieran tomar otras vías, abrirse a otros tratamientos, a otras texturas y sensibilidades, a otros materiales y consistencias. Así se formaron indefectiblemente los tres primeros capítulos. Como un dispositivo técnico que, en el caso de no rechazarse, instiga el pensamiento. Una práctica experimental: hacerle sitio, capturar medios y ritmos de pensamiento, ser arrastrados y distinguidos por ellos.

Que las tecnologías de poder vuelvan insoportables, vanas y mortíferas las distancias que separan la existencia terrenal de la vida, suscita simultáneamente la huida de los medios objetivos que posibilitan la desapropiación de los territorios subjetivos. Como la imagen cinematográfica moderna, los medios de producción filosófica se descodifican y desubjetivizan en un proceso de desterritorialización por el cual se fuerza al pensamiento a consistir en y desde su transformación. Que el sentido sea el resultado de una o varias constelaciones de desplazamientos en los modos de producción de sentido, por las cuales el material trabajado entra en selección, redistribución y ordenación, implica la entrada en liza de los medios de producción, en su indiscernibilidad objetiva y subjetiva. Así sobresalió, cabe la obra de Freud que investigábamos, por ejemplo, una mínima selección de su correspondencia epistolar temprana que orientó el primer apartado de la investigación, precisamente aquella que desplazó su tendencia en torno a otro modo de representar el vínculo entre el mundo y la subjetividad. Las cartas a Fliess, cuyo tratamiento, sin embargo, no alcanzamos a movilizar satisfactoriamente hasta muy entrada la investigación, son testigos de las callosidades sociales que atropellan la formación de la subjetividad, impeliéndola hacia la impotencia y la esterilidad, pero, al mismo tiempo, acusan el desmembramiento que suscita en sus desvíos otras consistencias. Entre el modo de destruir aquello que puede resquebrajar la unidad interna que sostiene a toda institución, en su propia cerrazón, y el modo de destruir aquello que le impide su apertura y destruye para dejar de destruir, se encontraba Freud, entonces. Una vida no se hace de puntos, y mucho menos de puntos suspensivos.

El cuarto capítulo, urdido en paralelo, fue algo distinto, menos frágil e incierto, más constante: a comienzos de esta investigación fuimos tomados por una película. Todos, antes o después, asidos, de algún u otro modo por y para hacerle un sitio en la tesis al pensamiento de esa película. A la imagen y la construcción de una imagen que piensa la (in)posibilidad del nosotros. La potencia e insistencia de lo audiovisual para activar y, en

cierto modo, sostener el interés por una práctica de pensamiento nos ha sido inestimable. Con *Les herbes folles*, encarar seriamente la producción de la imagen y su centralidad en el pensamiento se volvió ineludible. No sabíamos empero cómo trabajar con la imagen, cómo calar la relación entre lo óptico y lo sonoro, cómo impedir que toda ella, en el análisis, se nos escurriera. Tras muchos visionados e intentos no logrados de escritura, cierta frecuencia y redundancia de determinadas imágenes visuales, en primer lugar, y sonoras, posteriormente, así como sus desplazamientos e interferencias nos animaron a desmenuzar y manejar ópticamente¹ la película. De esta manera nos ejercitamos especialmente en pensar no por palabras sino en función de diversos bloques móviles de asociación de imágenes ópticas. Este ejercicio con la imagen, del cual el cuadro desplegable (p. 124-125) constituye solo una pequeña muestra, destrabó cierta inmediatez de la recepción, desimplificándola, con lo cual pudimos atender, finalmente, a la composición de ciertos medios y ritmos que hacen consistir *Les herbes folles*, a las pragmáticas de los modos de subjetivación entorno al audiovisual y el pensamiento y al audiovisual como lugar de tiempo, siempre en construcción, desde el cual abrir la posibilidad de hacer experiencia.

¹ Lo hicimos a través del programa informático freevideotojpgconverter.exe.



Entre el vestido y las enaguas se inmiscuye un tercer elemento que adquiere autonomía para expresar la intensidad de una potencia fantasmal que colma al espíritu y se ejerce sobre el cuerpo para configurarlo. En las grandes concentraciones urbanas, la economía se trenza con la estética y la política con el fin de administrar y organizar los afectos que recorren a la multitud y que la individuán según subjetividades de grupo. En una cultura donde la vista ensombrece a los demás sentidos, entrar en liza por hacerse con las miradas, por la visibilidad, se vuelve requisito para pasar a formar parte del proceso de producción social capitalista. Con Charles-Frédéric Worth embraga un tipo de producción social ancorada en la seducción, los deseos individuales y la participación por la elección cuya única razón de ser es la creación permanente y regulada de la novedad. La alta costura parisina, ampliamente protegida por la ley desde mediados del siglo XIX y promovida por la escenificación publicitaria que teatraliza la mercancía, se vuelve fundamental en el proceso de individuación por el cual la apariencia se convierte en el soporte de la autonomía individual. En el interés por producir otra mujer, la propiedad de la apariencia se hace una con la propiedad del cuerpo, pues esta es una propiedad de aquella —la limpieza se debe al vestido más que al cuerpo (Perrot, 1984: 108). La industria naciente de la confección adquiere así una labor civilizadora. La exposición universal de 1851 exhibe en el Palacio de cristal de Londres la primera crinolina elaborada con varillas de metal. En menos de cinco años, la crinolina, especie de jaula de muy diversos materiales que concede a la mujer su silueta, y que sin duda protesta, inconscientemente, contra la falta de todo tipo de espacio social, invadirá las calles de las principales capitales mundiales, pese a las múltiples incomodidades, inestabilidades y aprendizajes que exige. Andar, sentarse, vestirse, atravesar puertas, subir y bajar escaleras, pasear con alguien, conversar, montar en los transportes, se volvía dificultoso y arriesgado, sin contar con la peligrosidad que acarrea el fuego, los fuertes vientos, las ruedas de los vehículos de transporte, las vallas, salientes, etc. Los constantes ataques que sufrió la crinolina desde la prensa, la ilustración satírica, los movimientos higienistas o los de liberación de las mujeres no impidieron que en un periodo de unos 14 años unas 40000 mujeres de todo el mundo, aproximadamente, murieran por su causa.

Institución, subjetividad y producción
libidinal

Pensar exclusivamente la realidad social como equilibrio de fuerzas consolidado y definido en cada uno de sus roles, según complejos procesos de conformación que subyacen como formas permanentes y permanentemente constituidas, únicamente permite acceder a una visión restrictiva del hecho social que neutraliza toda acción de los elementos que no se ajusten al comportamiento global de una sociedad determinada. Pues, más allá del umbral de estabilidad definido como estructura cerrada, la sociedad no opera subsumiendo sus interacciones elementales a generalidades. Los elementos que integran el sistema social en condiciones de no equilibrio operan de forma muy diferente a como lo hacen en las situaciones de equilibrio, hasta el punto que aquellos pueden propagarse y transformar el curso global de este.² Desde esta perspectiva complejizada que atiende a ambas dimensiones, consideramos la realidad social como multiplicidad de procesos concretos de institucionalización que sustituyen, y de los cuales se derivan, los equilibrios de fuerzas consolidados como medios artificiales que satisfacen indirectamente la tendencia social. De este modo, únicamente el rodeo por la imaginación actualiza las tendencias sociales, con lo cual se impide que estas expliquen la institución. No por casualidad se vuelca el régimen de organización social capitalista en la captura, distribución, organización, jerarquización, dominio y explotación del ámbito de la imaginación. Indirectamente, desde el ámbito del saber que le legitima y, directamente, desde el poder. La importancia que adquiere la imaginación por medio del predominio de la visión es indiscutible,³ no solo respecto de los demás sentidos, sino en la articulación

² Esta cuestión es decisiva para el desarrollo de un pensamiento plural, en tanto que heterogéneo, que no admite su reducción a la unidad clausurada en una homogeneización de lo dado, desde una concepción del pensamiento como construcción y diferenciación de la diferencia permanentes. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers escriben al respecto: “La termodinámica también ha tenido que renunciar a la ilusión de una descripción global homogénea. Los sistemas alejados del equilibrio no admiten función potencial que determine las «geodésicas» en un espacio dado de una vez por todas. El espacio es irreductiblemente múltiple, inseparable de la estructura que lo organiza; las descripciones se dan en términos de evoluciones zonales, de ritmos locales de desarrollo, de diferenciación de espacios organizados por cierto tipo de traslación y de comunicación, de puesta en relación entre espacios disconexos, nociones todas que no implican ya referencia alguna a un punto de vista único, posible sólo para un mundo homogéneo, problema matemático único susceptible de resolución una vez por todas. La naturaleza, multiplicidad de espacios surcados por procesos morfogenéticos, definidos en términos de umbrales de inestabilidad, de competencia, de captura, de dimensiones generadas, de organización espontánea, no es ya la naturaleza que el hombre «espiritual» podía describir negándola, oponiéndose a ella. Sin embargo, no es habitable para el viejo ciudadano de un mundo armonioso, por no ser ya ni centro ni medida única. La ciencia, liberada de la ilusión del nivel fundamental de descripción y del referencial unidireccional, apela a un pensamiento del hombre, libre del fantasma del centro referencial fijo, del lastre de la verdad sobrenatural o cogito fenomenológico” (Prigogine, 1983: 119-120).

³ Aunque desde el siglo XV se conocen procedimientos para la reproducción de imágenes impresas, solo en el siglo XIX se generaliza su uso y se extiende su consumo a todas las clases sociales (Ivins, 1975). A propósito de Stendhal, y en relación a la transformación que la imagen impresa ejerce sobre

de las relaciones sociales y, en especial, en las de las formaciones colectivas que estabilizan su vocación espe(cta)cular, al extirpar de las mismas precisamente aquello que podría trastocar el orden de producción establecido, a nivel objetivo y también subjetivo. Reflexionar acerca de las diversas prácticas que se desarrollan en ruptura respecto de las estrategias que despliega el sistema de organización social capitalista para controlar y organizar el ámbito de la imaginación en su funcionamiento global es el objetivo de esta investigación. Pues sostenemos que la imaginación, en su despliegue contra los poderes establecidos, posee una potencia de metamorfosis que transforma los modos de producción del hecho social, tanto reales como imaginarios, objetivos como subjetivos, físicos como mentales.

La mediación de la imaginación entre las tendencias sociales y la institución, en las situaciones de equilibrio de fuerzas, es analizada por Sigmund Freud en su *Psicología de las masas y análisis del yo*. Pues la renuncia a la satisfacción directa de las tendencias sexuales solo puede compensarse, siguiendo el texto en cuestión, en función de una red de correspondencias, conexiones y envíos que vehiculan la libido. Este circuito imaginario, sin el cual no sería posible transferencia alguna de afecto, constituye, además, una determinada coordinación, jerarquización y distribución que dispone tanto la organización interna de la agrupación colectiva como el sistema de reconocimiento que agrupa a sus miembros, sometiendo a la institución a dos mecanismos psicológicos inconscientes. Uno de sustitución del conjunto de las restricciones a las que debe someterse el yo (ideal del yo) por un mismo objeto ideal o modelo de imaginación y otro de identificación entre sí de los yoes que integran la institución (Freud, 2003: 2592). Al ocupar el lugar del yo, el objeto ideal refleja y corporiza el fantasma o la representación imaginaria “de la presencia visible o invisible de un jefe [...], que ama con igual amor a todos los miembros de la colectividad” (Freud, 2003: 2578-2579). Además, en función

todas y cada una de las facultades del alma, escribe W. G. Sebald: “En sus escritos, Beyle confiesa haber experimentado una gran desilusión cuando, hacía unos años, revisando papeles viejos, se tropezó de improviso con un grabado titulado *Prospetto d’Ivrea* y hubo de admitir que la imagen que había retenido en su memoria de la ciudad bañada por la luz del crepúsculo no era sino una copia de este mismo grabado. Por eso, aconseja Beyle, no se deberían comprar grabados de hermosos panoramas ni panorámicas que se ven cuando se está de viaje, porque un grabado ocupa pronto todo el espacio de un recuerdo, incluso podría afirmarse que acaba con él. Por muchos esfuerzos que hiciera, por ejemplo, no podía acordarse de la maravillosa Madonna de San Sisto que había visto en Dresde, ya que había quedado revestida por el grabado que Müller había hecho de ella; en cambio, los detestables cuadros al pastel de Mengs que estaban en la misma galería, de los que nunca y en ninguna parte había albergado una copia, los recordaba como si los tuviese delante de los ojos” (Sebald, 2010: 12-13).

de un criterio de lo verdadero basado en la distinción de lo imaginario y lo real, Freud establece diferencias formales valorativas entre instituciones. Así, cuanto mayor es la organización de las formaciones de masas, que se corresponde a fines racionales, siempre según nuestro autor, más se atenúa su carácter imaginario, tanto al nivel de los individuos, que no se ven impelidos a deshacerse de sus logros en cuestión de autonomía, al integrarse en la institución, como al de la sociedad o Estado que la integra. La hiperorganizada, altamente especializada y jerarquizada, con una fuerte división del trabajo y de carácter permanente delega, en consecuencia, los lazos afectivos a los fines racionales. Una organización tal respondería, igualmente, a la subjetividad individual. En tanto que esta también es una institución que, centrada en su consolidación, ahoga, selecciona y coordina las multitudes de las cuales resulta a los atributos del individuo que logra hacerse consciente de su inconsciente, por medio de un intrincado proceso de represión, tanto social como individual.⁴

Desde una perspectiva complejizada, que pretende desplegar la génesis y producción de la realidad lejos de los equilibrios de fuerzas dominantes, hacia un campo constituyente previo idealmente a toda forma social (y subjetiva) constituida, se exige, en cambio, una diferenciación conceptual que atañe a dos nociones heterogéneas o de diferente naturaleza, que de ninguna manera acogen las nociones creadas por Freud de una libido cuantitativa y un inconsciente individual, al ser ambas recortadas de un mismo ámbito, considerado en exclusiva como regresivo y represivo. En función de ambas nociones, y en base a la consideración de lo social como ámbito no formal ni individual, podremos entrever cómo puede ser comprendida la realidad social, esto es, la institución como proceso de conformación y no como forma constituida de la organización social. Un fragmento de *Masa y poder* nos da la pauta para atisbar la operatividad de estas nociones,

⁴ “Si el deseo es reprimido se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad: no es que el deseo sea asocial, sino al contrario. Es perturbador [...] y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero [irreductible a una represión deseada] sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas [...]. Para una sociedad tiene, pues, una importancia vital la represión del deseo, y aún algo mejor que la represión, lograr que la represión, la jerarquía, la explotación, el avasallamiento mismo sean deseados [...]. La fuerza de Reich radica en haber mostrado cómo la represión [individual, freudiana] dependía de la represión general [social]. Lo cual no implica ninguna confusión entre los dos conceptos, puesto que la represión general precisamente necesita de la represión [individual] para formar sujetos dóciles y asegurar la reproducción de la formación social, ello comprendido en sus estructuras represivas” (Deleuze y Guattari, 1985: 121-123).

la de fuerza y poder, en relación a dicho campo de relaciones de fuerzas en el cual se despliega el proceso mismo de institucionalización.

La diferencia entre fuerza y poder se puede ejemplificar de manera muy simple mediante la relación entre gato y ratón. El ratón, una vez atrapado se halla sometido a la fuerza del gato: este lo atrapó, lo mantiene apresado, y acabará matándolo. Pero en cuanto empieza a jugar con él, surge un elemento nuevo. Lo suelta y le permite correr un trecho. No bien el ratón da media vuelta y echa a correr, se sustrae a la fuerza del gato, pero no a su poder, pues este puede volver a atraparlo. Si deja que corra libremente, permite también que escape de su esfera de poder; pero en la medida en que está seguro de alcanzarlo, el ratón sigue estando dentro de ella. El espacio que el gato domina, los momentos de esperanza que concede al ratón, aunque bajo una atenta vigilancia, el hecho de no perder el interés por él y su destrucción, todo junto —espacio, momentos de esperanza, vigilancia e interés destructivo— podría ser considerado como la substancia propiamente dicha del poder o, mejor, como el poder mismo (Canetti, 2010: 419).

Bajo un punto de vista tradicional el poder se ha identificado con los centros que lo hegemonizan, como si fuera independiente y autónomo de las circunstancias concretas que determinan la relación entre poder y fuerza. Si bien es cierto que la cita de Elias Canetti puede desorientar, al encarnar el ejercicio de poder en el gato, no podemos dejar de advertir que sin el momento previo del ejercicio de fuerzas dicho estatuto del poder sería imposible, pues la relación de poder y fuerza es constitutiva de aquello que permite el dominio del gato sobre el ratón. En efecto, aquello que entendemos por un poder estable o constituido depende, en última instancia, de todos los elementos que permiten que la relación entre gato y ratón sea dada. Una vez que el ratón escape del ámbito que circunscribe el equilibrio de fuerzas consolidado o espacio de dominio del gato que ha permitido el juego del ejercicio de fuerzas, el poder deja de funcionar. Dicho de otro modo, y siguiendo una concepción plural de las fuerzas y sus relaciones, el poder se encuentra diseminado a partir de relaciones de fuerzas sin las cuales no tendría razón de ser. Hay un campo de relaciones de fuerzas que constituye la relación de poder instituida entre el gato y el ratón, así como la propia constitución del ser gato o ser ratón en dicha relación, según el poder de distribuir en mayor o menor grado el poder de afectar y de ser afectado.

En una entrevista radiofónica conducida por Theodor W. Adorno acerca de *Masa y poder*, Canetti se revuelve frente al contumaz flirteo de aquel con Freud: “sólo habla de masas que tienen un jefe. Freud sólo ve siempre a un individuo que las masas tienen como punto de referencia” (Adorno y Canetti, 1999: 90). Qué duda cabe de que toda psicología colectiva es entendida por Freud según el patrón de la institución de la subjetividad individual o el aparato psíquico. Pues ambas se consolidan, en tanto que caminan hacia la apropiación del yo, sobre la cuadrícula racionalizada que distribuye y encauza la libido, es decir, en el contrato que establecen consigo mismas. Se trata de un tipo de contrato constitutivo y constituyente basado en un mecanismo muy especial: aquel que se niega lo que precisamente le posibilitaría negar, esto es, la alteridad, en tanto que el propio negar le marca el límite o la posición autorreferencial que le posibilita la exclusión. “Desde que hay lo Uno, hay asesinato, herida, traumatismo [...]. Se protege contra lo otro, mas, en el movimiento de esta celosa violencia, comporta en sí mismo, guardándola de este modo, la alteridad o la diferencia de sí (la diferencia consigo) que le hace Uno [...]. Lo Uno como lo Otro [...]. Se viola y violenta, mas se instituye asimismo en violencia [...]. Auto-determinación como violencia” (Derrida, 1997: 86-87).

En la entrevista radiofónica mencionada, Canetti despejaba mínimamente esta problemática, pues el tiempo en antena era escaso y el espacio se veía menguado por un entrevistador muy capaz, pero, tal vez, excesivo en palabras. Como modo de defensa social, el ejército,⁵ según Canetti, a través del fraccionamiento y la organización jerárquica de las relaciones de fuerzas en unidades mínimas abstractas o individuos, fragua, homogeneizando, la multiplicidad de relaciones heterogéneas que son previas y fundamentales para que toda masa pueda eclosionar. Si en cualquier momento puede dividirse al ejército haciendo uso de la orden,⁶ este no es una masa, siendo para Canetti la indivisibilidad una de sus características inherentes e inalienables. La relación entre el líder y la masa, que Freud identifica como esencia de toda agrupación colectiva de

⁵ “[E]l Ejército y la Iglesia [las dos masas artificiales que Freud considera paradigmáticas de cualquier masa] reposan en la ilusión de que el jefe ama por igual a todos los individuos. Pero esto no es sino la transformación idealista de las condiciones de la horda primitiva, en la que todos los hijos se saben igualmente perseguidos por el padre, que les inspira a todos el mismo temor” (Freud, 2003: 2597-2598).

⁶ “[C]reemos imposible llegar a la comprensión de la esencia de la masa haciendo abstracción de su jefe” (Freud, 2003: 2594). “Basta la pérdida del jefe [...] para que surja el pánico [...]. [L]as órdenes dejan de ser obedecidas, no cuidándose ya cada individuo sino de sí mismo” (Freud, 2003: 2582 y 2580), con lo cual el individuo puede volver a recentrarse sobre sí mismo, al quedar la masa abolida.

carácter inconsciente o imaginario, por el contrario, y según Canetti, entreteje una malla de contención o sistema de conjura contra la masa. Siendo así, no es fácil perder de vista que los núcleos de poder dominantes en una sociedad dada son siempre el resultado de procesos complejos de organización, defensa, vigilancia y domesticación de las multiplicidades heterogéneas de fuerzas. Multiplicidades que si bien son continuamente cooptadas por las relaciones de poderes y masas también pueden ser potencias activas y singulares de metamorfosis. En sus *Apuntes*, cuyo espacio constructivo se abre gracias a la heterogeneidad temporal que le atraviesa, dando cabida, sin descartar, a los muchos que piensan y sienten de modo diferente,⁷ Canetti se expresa en relación con Freud en los siguientes términos. “Me importa sobremanera anular parte de la infelicidad que Freud ha provocado” (Canetti, 2008a: 374).

Si en el mejor de los casos lo subjetivo media las tendencias sexuales, a través de una red de conexiones ligadas según fines racionales cuya tarea es la de reemplazar, distribuir y moderar la circulación de la libido, entonces, según Freud, toda práctica o emanación de deseo no cribada por dicha red no puede suponer más que la degradación del colectivo y, derivadamente, de la sociedad que conforma. Lo que viene a decir Freud, por un lado, es valiosísimo: el deseo no sublimado perturba el orden social establecido. Pero, por otro... Aquí es donde situamos el apunte anterior de Canetti. Con todas sus infelicidades. Con todas las nuestras. En efecto, desde que Freud abandona tempranamente su hipótesis sobre la seducción real del adulto al niño, sustituye, en la génesis de la subjetividad, la realidad social por el fantasma individual,⁸ liberando la institución individual de cualquier

⁷ “Mi deseo más grande es ver cómo un ratón devora a un gran gato vivo. Pero antes deberá haber jugado con él un buen rato” (Canetti, 2008b: 30). “Y así, los apuntes se han acabado convirtiendo en una forma. Su capacidad de abarcar no tiene límites. Todo lo que luego falta es importante. El lector se añade él mismo como complemento” (Canetti, 2008b: 21). Nos parece que Alexander Kluge no expresa otra cosa acerca del montaje cinematográfico: “En el medio, dado que es imposible unir las imágenes, queda un espacio hueco y en ese hueco surge una tercera imagen invisible, que es lo real. Yo creo fehacientemente en imágenes invisibles. Aby Warburg no opinaría lo contrario, y Godard, si me escuchara, me alabaría, diría «¡eso es el montaje!»». El montaje no tiene nada que ver con la unión, con la fusión de imágenes. Porque las imágenes son autónomas como las mónadas de Leibniz. Entre ellas existen abismos: hacia arriba y hacia abajo, hacia los costados, se ven horizontes. La bondad de un medio público reside en que los espectadores rellenen esos espacios huecos y realicen el montaje. Cuanto mayor es el contraste entre las imágenes, más fácilmente surge el tercer elemento: la epifanía. Más de una vez me sucedió, durante las charlas posteriores a las proyecciones, que se nombraban imágenes que no aparecían en la película. Las personas me cuentan algo que no está en la película, pero no puedo decir que sea falso, sino que ha sido evocado por el film” (Kluge, 2010: 299-300).

⁸ La hipótesis de la seducción real de los adultos a los niños es abandonada por Freud a finales del siglo XIX, en su texto *Psicología de las masas y análisis del yo* escribe al respecto: “Un síntoma

determinación social. Institución natural, intocable, como también la familia burguesa,⁹ institución de reproducción social que enlaza la psicología individual a la colectiva.

Canetti, en cambio, considera que toda institución resulta, artificialmente, de una determinada construcción social y, además, sitúa en las entrañas mismas del poder tanto el proceso de institucionalización familiar como el de institucionalización del individuo que Freud defiende a ultranza. En la madre,¹⁰ enclave de la gestión y ejecución de las órdenes que ella misma ha obedecido (aguijones) y por las cuales se procura el alivio en su hijo,¹¹ se encuentra el centro de junción que da consistencia y permanencia a la institución familiar y a la formación del individuo, fraguada en las distancias que crea en el temor a ser tocado por lo desconocido. La madre, llevando al extremo el ejercicio de poder, del que se apropia, hace del espacio doméstico un ámbito permanente de control del tiempo que acapara panópticamente el espacio, controlando los ritmos corporales y los más mínimos detalles del comportamiento del niño, en beneficio de una socialización que fabrica el tipo de subjetividades individuales óptimas para ensamblarse en el sistema de poder político de masas. Pues la masa, análogamente a la madre, posibilita el alivio y compensa la mortífera dinámica del régimen social de poder y saber. En lo que Canetti

histérico se funda en una fantasía y no en la reproducción de algo verdaderamente vivido” (Freud, 2003: 2570).

⁹ “La inquebrantable fortaleza de la familia como formación colectiva natural resulta de que en ella es una realidad efectiva el amor igual del padre hacia todos sus hijos” (Freud, 2003: 2598).

¹⁰ “El poder de la madre sobre el niño es absoluto en sus primeros estadios, y no sólo porque la vida de este depende de ella, sino porque ella misma se siente fuertemente impulsada a ejercer todo el tiempo ese poder. La concentración de esta apetencia de dominio en un ser tan diminuto le proporciona una sensación de hegemonía difícilmente superable por cualquier otra relación normal entre seres humanos. La continuidad de este dominio, que le ocupa día y noche, así como el enorme número de detalles en que se manifiesta, le confieren una perfección y una plenitud que no comparte con ningún otro tipo de soberanía [...]. Para la madre, el niño reúne las propiedades de la planta y el animal [...]. En manos de la madre el niño crece como el trigo, y como un animal doméstico ejecuta los movimientos que ella le permite; él, por su lado, la libera en parte del viejo cargamento de órdenes que tan pesadamente gravita sobre todo ser civilizado y, por último, se convierte en hombre, un hombre nuevo y completo por cuya aportación el grupo en el que vive la madre le quedará eternamente agradecido. No hay forma más intensa de poder” (Canetti, 2010: 341-342).

¹¹ Los aguijones son los mandatos, consignas u órdenes (sentencias de muerte) obedecidas que permanecen inalterables y siempre como cuerpos extraños. Cada sociedad crea sus propias estrategias para aliviar la tortura de una acumulación tal de aguijones: ser madre, formar parte de algunas de las muchas masas, ciertas patologías, etc. “Toda orden consta de un *impulso* y un *aguijón*, el impulso obliga al receptor a ejecutarla de conformidad con su contenido; el aguijón permanece en aquel que ejecuta la orden [...]. La nueva situación en la que la orden se desprenda deberá ser casi idéntica a la antigua en la que fue recibida” (Canetti, 2010: 448).

denomina masas de inversión,¹² una práctica de masas institucionalizada basada en la insaciable agresión y eliminación del otro, el individuo, incluso, puede llegar a alcanzar la liberación definitiva de los agujones. En consecuencia, una relevante transformación de los modos y los medios de reproducción del poder ya se está ejercitando.

Pese a que el Estado siga manteniendo el monopolio de la violencia y el derecho siga identificándose con los centros de poder que lo hegemonizan,¹³ sin la activa participación de los que obedecemos no cuajaría nuestra organización social. Sin duda, el maná del poder político contemporáneo radica en hacerse con el deseo, en explotarlo en masa, a través de procesos de institucionalización que integran, no individuos, sino una multiplicidad de relaciones de fuerzas. Componiéndose con los ámbitos perceptivos, funcionales, desiderativos, cognitivos y conductuales, el poder selecciona, conforma y controla todo componente preindividual implicado en las acciones y reacciones humanas. Lo que supone no solo la emergencia de nuevos procedimientos de captura, organización y manipulación del deseo, sino la promoción de la violencia en todos y cada uno de los ámbitos sociales, tanto en los interiores cerrados institucionales donde se efectúa como a lo largo y ancho de la totalidad del campo social.

“[E]l placer solitario que procura el motor cinematográfico al espectador de películas porno, anuncia ya el atajo [...], la desaparición de los intermediarios humanos y la emergencia de una sexualidad relacionada directamente con el objeto técnico, siempre y cuando éste sea motor, vector de movimiento” (Virilio, 2003: 90). Gracias a los avances y la generalización de los medios tecnológicos en el campo de la representación, así como a su impacto, transformación y control tanto de la sensibilidad como del cuerpo individual, el poder político actual, previo a toda consolidación de las formas, se asegura su reproducción en connivencia con las diversas sujeciones sociales. Si la orden de huir es tan fuerte y directa como la mirada (Canetti, 2010: 445) es porque “más allá de la

¹² “[Solo] hay una posibilidad de liberación para todos los agujones, incluidos los más monstruosos, y esta liberación está en la masa [...]. La masa de inversión está constituida por muchas personas que comparten el objetivo común de liberarse de agujones de orden a los que, en tanto que individuos aislados, están expuestos sin ninguna esperanza [...]. Una vez iniciado, el proceso general de liberación de agujones prosigue imparablemente su curso. Hay que tener presente cuánto ha tenido que ocurrir para obligar a los individuos a obedecer y la cantidad de agujones que estos han ido acumulando a lo largo de los años” (Canetti, 2010: 478-479).

¹³ Benjamin mostró esta cuestión en su temprana *Crítica a la violencia*. Cuestionamiento de la democracia liberal burguesa y del modelo de derecho parlamentario en el que se funda. Tras el ascenso del nazismo se hará patente cómo el monopolio de la violencia es canalizado en la única razón que permitía aglutinar a las masas atizadas por el mismo: la guerra.

vigilancia *están las miradas mismas que son captadas por la máquina del poder y organizadas para servirla*. El poder que emerge en el siglo XVII y se instala después de la Revolución francesa no se manifiesta ya en los sujetos de forma directa: les mira mientras ellos intentan verle, les hace ver y así canaliza sus miradas” (Querrien, 1979: 105).

Esclarecer las diferencias y atender a las articulaciones entre estos modos de explotación y dominio, esclavitud maquínica y sujeción social,¹⁴ es, sin duda, nuestra preocupación principal, si no para seguir pensando en desactivar su tremenda eficacia, para poder valorar, como mínimo, la subjetividad implicada en cada práctica institucional específica. Sostenemos que la organización social capitalista opera tanto en y por la normalización de la subjetividad, que implica un proceso de apropiación que recorta la realidad mental según las diversas posiciones sociales que le son dadas ocupar al sujeto individual en el orden social, como en y por el poder que controla en masa el deseo. Dicho con otros términos ya empleados, el capitalismo opera su reproducción no únicamente en el control de los equilibrios de fuerzas, sino también en el de los desequilibrios, que propicia. Así se hace tanto con el ámbito formal como con el ámbito informal, tanto con la realidad (representación) como con la imaginación (movimientos del cuerpo y el alma).

En un pedazo arrancado a una carta, en poco más de unas líneas, Franz Kafka se lo certifica desenvueltamente a Milena Jesenská,¹⁵ a partir de una anécdota del colegio, en la que la esclavitud maquínica y la sujeción social se diferencian y cooperan en la recompensa de producción de un mismo deseo. Deseo “de criatura [...], ese deseo de una muerte «cómoda»” (Kafka, 1999: 133).

¹⁴ Este tipo de poder informal trabaja, en y desde la inmanencia, a lo largo de todo el proceso de institucionalización. Se trata de un control del deseo inconsciente, no individual ni personal, ni tampoco representativo, al que Félix Guattari refiere como esclavitud maquínica. “La esclavitud maquínica no coincide con la sujeción social. La sujeción compromete a personas globales, representaciones subjetivas fácilmente manipulables, la esclavitud maquínica agencia elementos infrapersonales, infrasociales, en razón de una economía molecular del deseo mucho más difícil de «(man)tener» en el seno de relaciones sociales estratificadas” (Guattari, 1977: 93). “L’asservissement machinique ne coincide pas avec l’assujettissement social. Alors que l’assujettissement engage des personnes globales, des représentations subjectives aisément manipulables, l’asservissement machinique agence des éléments infrapersonnels, infrasociaux, en raison d’une économie moléculaire de désir beaucoup plus difficile à «tenir» au sein de rapports sociaux stratifiés” (Guattari, 1977: 93).

¹⁵ La correspondencia entre Jesenská y Kafka se despliega entre 1920 y finales de 1923, cuatro meses antes de la muerte de Kafka.

[Y]o, por ejemplo, en la hora de matemáticas, al ver que el profesor en su tarima hojeaba la libreta de calificaciones y probablemente buscaba mi nombre, comparando la inmensidad de mi ignorancia con ese espectáculo de poder, terror y realidad, y casi soñando de angustia, deseaba levantarme como un espíritu y como un espíritu lanzarme por entre los bancos y con la misma ligereza de mis conocimientos matemáticos desaparecer volando de la vista del profesor, atravesar de algún modo la puerta, rematerializarme afuera y sentirme nuevamente libre en ese aire hermoso, que en toda la extensión del mundo que yo conocía no poseía tensiones comparables a las de esa aula. Sí, habría sido «cómodo». Pero no ocurría así. Me llamaban, me daban un problema, para resolverlo requería la tabla de logaritmos, la había olvidado, pero mentía, decía que la tenía en el banco (porque pensaba que de ese modo el profesor me prestaría la suya), me mandaba otra vez al banco a buscarla, yo advertía con espanto ni siquiera simulado (en el colegio no necesité nunca simular espanto) que la tabla no estaba allí, y el profesor (anteayer lo encontré) me decía: «¡Cocodrilo hipócrita!». Me ponían inmediatamente un cero, y eso en el fondo era muy conveniente, ya que después de todo era una calificación de pura fórmula, y además injusta (yo había mentido, es verdad, pero nadie podía demostrarlo, ¿era una injusticia?), sobre todo no me había visto obligado a revelar mi vergonzosa ignorancia. De modo que en conjunto todo eso era también bastante «cómodo», y demostraba que en circunstancias favorables también podía uno «desaparecer» sin salir de la habitación, y las posibilidades eran infinitas, y hasta se podía «morir» en vida (Kafka, 1999: 133-134).

Como rapto imaginario, el poder produce fantasmas, motivados por el temor a ser extraído de la masa de alumnos para ser individualmente interrogado y públicamente juzgado. Como coerción, la autoridad registra un resultado de nadie¹⁶ que provoca a alguien desaparecer, actualizando, así, un deseo agradable de una muerte cómoda que reparte a cada uno su mísera porción de placer, a cambio de seguir colaborando en esa distribución concreta de relaciones de fuerzas institucionalizadas.¹⁷ Paul Virilio, cerca de Kafka, sitúa

¹⁶ En su genealogía de la escuela primaria francesa, Anne Querrien señala muy acertadamente: “[e]l programa de lo que debe hacerse, el registro que debe llevarse no es sino el doble de una orden recibida por escrito, visible para quien pueda leerla, y que en último término siempre podrá colgarse en la pared. Orden que fija, única, una misma norma para todos, una norma inamovible, en el respeto de la que se proyecta ahora la mirada de los que mandan, una mirada de control y de verificación, todo está bien en la norma. Los gestos y los signos a los que deben conformarse han sido sustituidos por las palabras para regir el universo de la escuela: la escritura ha ganado. Escritura que no tiene nada que ver con la investigación; escritura representación de lo visible, escritura cinematográfica anterior a la presencia de la máquina, video omnipotente” (Querrien, 1979: 120-121).

¹⁷ “El miedo ante la supremacía del prójimo es un tema central en Kafka, y su medio de librarse de ella es volverse pequeño [...]. Uno se hace muy pequeño o se transforma en insecto con el fin de

el fin último del placer que confiere consistencia y cohesión a las masas en la ejecución de un deseo cómodo de desaparecer, de ser liquidado, de no tener que enfrentarse al pensamiento, de conjurarlo. Un deseo que, al mismo tiempo, es también un deseo de participar, con un muerto más, de consolidar, con un muerto más, el buen funcionamiento del poder. No confinado a los espacios de encierro, el poder, además, controla, modera y distribuye las velocidades (intensidades), gracias a los nuevos tratamientos de la visión, la anulación de las distancias temporales y espaciales que transforman el espacio en un campo intensivo y el auge de la instantaneidad anclada en la sobrevaloración de la inmediatez. Armado con los últimos avances de los medios de información y comunicación y de los de transporte rápido,¹⁸ el poder espectraliza (fantasmagoriza) la realidad. La ubicuidad de la imagen audiovisual, vigorizada por el abaratamiento y la miniaturización de los aparatos técnicos que le sirven de soporte, sumada a la transformación generalizada que operan los medios de transporte rápido en la mirada, vuelven residuales y muy manipulables los datos sensibles, además de facilitar el control exhaustivo de la organización del espacio.

La cooptación del espacio selecciona y controla la articulación de las impresiones sensibles, al mismo tiempo que converge con la noción de persona, constructo cerrado que prima el lenguaje hablado sobre el resto de los signos no verbales, eliminando cualquier tipo de subjetividad que no sea individual. La vasta proliferación de los no lugares, “espacios constituidos con relación a ciertos fines (transportes, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios” (Augé, 2004: 89), atestiguan la constitución de unas masas instituidas en la individualidad de una diferencia indiferenciada, al subordinar y prolongar las relaciones orgánicas de la sociedad, identificatorias e históricas, que constituyen el lugar antropológico, en un proceso de individuación anónimo, solitario y equivalente que “sólo tiene que ver con individuos

ahorrarle a los demás la culpa que cargan por no amar y por vejar al prójimo; uno se «desapetece» de los demás, que con sus repulsivas costumbres no cesan de acosarle” (Canetti, 1983: 63).

¹⁸ “La aceleración de las comunicaciones es contemporánea al enorme crecimiento de la movilidad física [...]. Actualmente el turismo es la primera industria mundial en volumen de negocios. El peso económico de las actividades que sostienen y mantienen la función de la locomoción física (vehículos, infraestructuras, carburantes) es infinitamente mayor al que tenía en siglos pasados [...]. [E]l crecimiento de ambos ha sido siempre paralelo [...]. Repitémoslo, el crecimiento de la comunicación y la generalización del transporte rápido participan del mismo movimiento de virtualización de la sociedad, de la misma tensión del salir de «ahí» [...]. Por analogía a los problemas de la locomoción, debemos preguntarnos cuál será el precio a pagar por la virtualización de la información [...]. Aquí, el último soporte es subjetivo” (Lévy, 1999: 23-24).

(clientes, pasajeros, usuarios, oyentes) que no están identificados, socializados ni localizados (nombre, profesión, lugar de nacimiento, domicilio) más que a la entrada o a la salida” (Augé, 2004: 114). De ahí que, hoy, todavía, “[e]l primer consejo, entre benévolo y amenazador, que se da a menudo al emigrado: el de olvidar completamente el pasado, ya que no puede transportarlo consigo, y de hacer una cruz sobre él y comenzar sin más una nueva vida, quisiera infligir autoritariamente al intruso, percibido como ser espectral, lo que él mismo ha aprendido ya desde hace tiempo a hacerse a sí mismo” (Adorno y Horkheimer, 2004: 259).

Como arquetipo de institución homogénea y cerrada en sí misma,¹⁹ la cultura, sometida por completo a la lógica del capital y el mercado, según el imperativo de producir exclusivamente las condiciones adecuadas a la inversión económica, captura la imaginación, estructurando la red de conexiones por las cuales hace circular la libido que confiere consistencia y ordena las prácticas de masas, sometiendo, manipulando y explotando tanto la producción de la percepción como la de la subjetividad, que no revela a la imaginación, sino que se retribuye perfectamente con ella.²⁰ Una misma lógica se dispersa por todo el campo social, desdoblándose y multiplicándose, por proyección horizontal, en un violento proceso de vaciamiento y formalización que penetra la totalidad de las relaciones sociales, por las cuales tanto los elementos preindividuales como los individuos se conforman al sistema global de dominación y explotación capitalista.²¹ La

¹⁹ “Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura. Al subordinar todas las ramas de la producción espiritual de la misma forma al único objeto de cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de todo el día, esa subsunción realiza sarcásticamente el concepto de cultura unitaria, que los filósofos de la personalidad opusieron a la masificación” (Adorno y Horkheimer, 2004: 176).

²⁰ “Durante el tiempo libre el trabajador debe orientarse según la unidad de producción. La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible de los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Esta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, según Kant, debía actuar un mecanismo secreto que prepara ya los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy, el enigma, ha sido descifrado. Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, por la industria cultural, es impuesta a esta por el peso de la sociedad —a pesar de toda racionalización— irracional, esta tendencia fatal es transformada, a su paso por las agencias de negocio industrial, en la astuta intencionalidad de este. Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido anticipado en el esquematismo de la producción” (Adorno y Horkheimer, 2004: 169-170).

²¹ Si ponemos el acento, en cambio, en aquellas producciones culturales no administradas, captamos que sus preocupaciones distan poco de las de ciertas filosofías, tal como reflexiona Adorno en sus trabajos sobre estética y arte. En la producción cinematográfica de Jacques Tati, por poner un ejemplo, las coordenadas espaciales y temporales que determinan las relaciones y posicionamientos de los

industria de la cultura procede según dos operaciones simultáneas: una de totalización, por la cual toda práctica cultural se retribuye únicamente a sí misma, enajenando de este modo la totalidad del proceso social que la produce y que reproduce, y otra totalizante que recorta la realidad según la racionalidad abstracta de la lógica capitalista y produce la subjetivación social hegemónica.

Por un lado, entonces, una determinada distribución imaginaria transfiere que la adaptación al trabajo se realice por la vía de adaptarse al ocio, estructurando la diversión como clave del proceso de socialización del cual deriva una subjetividad de masas autoinmunizada, pues esta diversión es incompatible no solo con cualquier pensamiento crítico sino también con todo atisbo de dolor que pudiera frustrar el divertimento y disparar el pensamiento. Conformismo a ultranza de los sentimientos que no soporta aquello mismo que le constituye y que se prolonga en el curso de su ceguera: me divierto, luego existo. Por el otro lado, sustitución de la realidad por el conjunto de los objetos prefabricados que produce la cultura. Siendo así, la industria cultural domina y manipula la totalidad de la estructura relacional que crea y retribuye las categorías de objeto y sujeto. Circuito infernal e inmortal, apuntalado en la tríada institución, subjetividad y producción libidinal, que ocluye toda alteridad que podría dislocar la dinámica social del eterno retorno de lo mismo como *a priori* histórico que produce e impone el tiempo y espacio descalificados. El fantasma de la diversión eterna, calculado como contraste de la lacra del trabajo asalariado, obedece a una subjetividad de masas residual que actualiza el circuito por el que circula el deseo, exteriorizado en la industria cultural. “La industria se adapta a los deseos por ella misma evocados” (Adorno y Horkheimer, 2004: 178). La adaptación de la industria a los deseos que ella misma evoca exige, cuando la industria se vuelca en innovaciones técnicas, materiales e inmateriales, un vasto conjunto de procesos

componentes que conforman la imagen, y la realidad que producen, están completamente alteradas, lo que viene a horadar y mostrar que el pensamiento, pero sobre todo la percepción y producción de imágenes son el resultado de un proceso de producción. Por otro lado, el proceso de pulverización que efectúa del recurso de la profundidad de campo (perspectiva), mediante la reducción del espesor o anulación de las distancias, espaciales y temporales, trastoca y suspende uno de los mecanismos más manipulado, automatizado y dominante de nuestros aparatos conceptuales y perceptivos, a saber, reconocer objetos y sujetos, otorgarles el estatuto de fundantes, recortarlos sobre un fondo, en función de las delimitaciones impuestas al pensamiento y la sensibilidad. Paradigmática al respecto, su *Play time*, que convierte la ciudad de París, escenario de la película, en el agente de la acción, desplazando al sujeto a un estado de ensueño, o fantasmagoría, que la misma ciudad de París implica. De ahí que el uso del cristal en la arquitectura se extienda incluso a las fachadas de las viviendas, poniendo en evidencia, como en un escaparate, la serialidad que invade la privacidad propia del ámbito doméstico.

diversos de institucionalización, reales e imaginarios, de carácter individual y colectivo/en masa, por los cuales se irán redefiniendo lo que llegarán a ser las nuevas instituciones hegemónicas.²² En relación a la distribución del tiempo, Adorno y Max Horkheimer inciden en una primera caracterización dialéctica y pragmática. Dos caras de una misma lógica capitalista imperante, dos estados de la libido, dos modos de recorrer el espacio social, mental y sensible que aseguran la permanencia y consistencia del entramado social: tiempo libre y tiempo de trabajo.²³

La alianza que mantienen los individuos con los nuevos avances tecnológicos de este siglo ya pasado, que al tiempo avanzan,²⁴ les emplaza en una disimetría radical: cuanto

²² Como insiste Noël Burch en *El tragaluz del infinito*, el cine necesitará más de quince años para lograr que las orientaciones de la superficie de la pantalla, conseguidas a través del montaje cinematográfico, se identifiquen con las del cuerpo del receptor. Esto implica el desdoblamiento del espectador, simultáneamente en su butaca y en el interior de la película. Al resultado de este proceso de institucionalización, que hace del espectador el punto de anclaje de la unidad y continuidad de la película, y que afecta tanto al modo de producción de películas como a la producción de la mirada cinematográfica, se le conoce como el centrado del espectador. Cuando la mirada del actor se dirige ya expresamente al centro del objetivo significa, como advierte Burch, por un lado, que la cámara se ha vuelto ubicua, en tanto que vehicula completamente la mirada del espectador, y por otro, que en el cine de masas el espectador está tomado individualmente. Esta espectacularización del cine, reforzada con la entrada del sonoro, especialmente cuando se limita a sincronizar y subordinar el sonido a la imagen, se basa en la ilusión de que el cine (re)presenta la realidad tal cual es, gracias a la omisión de todo un sistema de selección y organización que elimina toda ambigüedad, no vaya a ser que frustre la identificación, y estandariza tanto al espectador como a la producción.

²³ Sirva a modo de ilustración un fragmento de las *120 Historias del cine* de Kluge. “Un sueño que se daba por perdido / utilidad”: “Dos robinsones en la ciudad de Nueva York; qué suerte poder defenderme de los millones de la masa en el cuadrado en el que vivo. Si no, no podría decir lo que quiero [...]. Así, a pesar de toda la amargura, de la objetiva inconveniencia de la maquinaria de diversión, de la inseguridad de ambos protagonistas en todos los asuntos relativos al establecimiento feliz de sus vidas (a pesar de la difícil tarea de transferir a una relación amorosa la extremadamente dinámica habilidad con que Mary maneja los teléfonos y Jim acaricia las herramientas), a pesar de todo eso lograron ejercitar la DIVERSIÓN CONCRETA [relaciones sexuales], que duró hasta el lunes por la mañana. Entonces comenzó otra vez el trabajo profesional de 1928. Sin embargo, los dos esperan con ansias furtivas la noche, para seguir probando” (Kluge, 2010: 166-167).

²⁴ En el caso de la industria de los medios de comunicación y la de los transportes rápidos, sus innovaciones datan del siglo XIX. Entre uno y otro linaje tecnológico se da una curiosa y complementaria relación, tal y como experimentaron Freud y Kafka. Si Freud no quiso expresarse directamente sobre esta cuestión, al extirparla alegremente para erigir su sistema de pensamiento, tanto él como Kafka sufrieron en carne y alma su participación en comunicaciones epistolares y desplazamientos en tren. La desintegración de las almas en el mundo, provocada siquiera por la simple posibilidad de relacionarse a partir del correo postal, según el diagnóstico de Kafka, es ya imparable, sin menoscabo de que los medios de transporte, que menguan la necesidad de emplearse en el linaje tecnológico de los fantasmas, se desarrollen hasta lo inimaginable. Poniendo en relación recíproca, pero asimétrica, las dos líneas tecnológicas en cuestión, Kafka escribe de nuevo, en otra misiva de principio de los años veinte, a Jesenská. “La sencilla posibilidad de escribir cartas debe de haber provocado —desde un punto de vista meramente teórico— una terrible desintegración de almas en el mundo. Es en efecto una conversación con fantasmas (y para peor no sólo con el fantasma del destinatario, sino también con el del remitente) que se desarrolla entre líneas en la carta que uno escribe, o aun en una serie de cartas, donde cada una corrobora la otra y puede referirse a ella como

mayor es la dependencia de los individuos al linaje tecnológico de los medios de información y comunicación, mayor es la independencia de los fantasmas respecto de ambos. Como la mercancía, el fantasma atrapa algo que desborda los sentidos: visible invisibilidad que se siente allí donde no se siente, aunque, simultáneamente, aparece ante nosotros en la imagen de algo sensible pero inaccesible. En tanto que energía no ligada por la dinámica social capitalista, el ahora del fantasma, tiempo de metamorfosis que se vale y se basta a sí mismo, a diferencia de la mercancía, como reflexiona Jacques Derrida, no pertenece al tiempo de la vida presente, pues no tiene necesidad alguna de existir y su tiempo está dislocado, fuera de lugar, a pesar de que aparezca siempre allí donde precisamente se finge fijar un territorio subjetivo.²⁵ Siendo, además, la disyunción del espacio y el tiempo dados, en el fantasma reside la posibilidad misma, tanto de la reproducción de lo dado, cuando el capitalismo se hace con él por diversos procedimientos, como de la creación de lo nuevo, cuando el fantasma se expresa en la expresión de la ruptura misma de sus cadenas. Analíticamente, pues las diferentes maneras de actuar y de percibir de los fantasmas aparecen solapadas y muy enredadas, podemos intentar establecer ciertas diferenciaciones.

De otro modo, tal y como apuntábamos acerca de la deriva que tomó el trabajo teórico de Freud, se acaba negando, como advertía Jacques Derrida, toda posibilidad de transformación de los procesos de individuación que (re)producen lo dado. Considerar el fantasma de forma homogénea es lo que lógico(teórica)mente condena a Freud a negarse

testigo. ¿De dónde habrá surgido la idea de que las personas podían comunicarse mediante cartas? Se puede pensar en una persona distante, se puede aferrar a una persona cercana, todo lo demás queda más allá de las fuerzas humanas. Escribir cartas, sin embargo, significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito no llegan a su destino, se los beben por el camino los fantasmas. Con este abundante alimento se multiplican, en efecto, enormemente. La humanidad lo percibe y lucha por evitarlo; y para eliminar en lo posible lo fantasmal entre las personas y lograr una comunicación natural, que es la paz de las almas, ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano, pero ya no sirven, son evidentemente descubrimientos hechos en el momento del desastre, el bando opuesto es tanto más calmo y poderoso, después del correo inventó el telégrafo, el teléfono, la telegrafía sin hilos. Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros en cambio pereceremos” (Kafka, 1999: 239-240).

²⁵ “En este momento veo (en visión interior) mi puño lanzado con violencia en su dirección, con precipitación, quince, veinte veces seguidas; lo veo en el extremo de mi brazo tendido, pero largo, largo, largo, un brazo de tres metros de largo, un brazo delgado, y me es difícil reconocer mi pequeño puño infantil. Espectáculo pasmoso. ¿Cólera? Pues no siento ninguna. Esto ha quemado el sentimiento. Esto ha atrapado el lado aún no dinámico sino cinético de la cólera, cuya impresión sensible es escamoteada totalmente. Es lo extraño de ese mecanismo. Excluye la conciencia del sentimiento, para expresarlo. Por eso miro, como extraño, ese espectáculo fracasado y mecánico, preguntándome si no soy tonto al creer interpretar ese film ridículo, en función de una cólera que no puedo saber si existe y que, por otra parte, corresponde a lo sumo a «¡Con tal que no abra!»” (Michaux, 1969: 23).

negar, esto es, a fundar la posibilidad en la imposibilidad o aniquilación de la posibilidad. Pues la racionalidad, cuando no atiende a la alteridad, pero sí al ímpetu feroz de sus fantasmas que mantiene generalmente inconscientes, tiempo ha se ha descubierto como irracional, mito, barbarie, muerte, sin apenas sufrir rasguño alguno. De este modo, la racionalidad se liga a lo patológico en una nueva relación de poder y saber que linda con la degradación, la domesticación y la humillación. En referencia al Freud institucionalizado, nos hace falta otro enfoque conceptual, otro aparato crítico y valorativo, otro modo, menos drástico y sumiso, de relacionarse con los fantasmas, más trabajo a favor y con disonancias.

Se trata, en efecto, de convocar (*beschwören*) espíritus como espectros con el gesto de una conjura positiva, aquella que jura para reclamar y no para reprimir. Pero ¿se puede depender de esta distinción? Pues aunque semejante conjuración resulta acogedora y hospitalaria, puesto que reclama, deja o hace venir al muerto, esta va siempre unida a la angustia. Y, por consiguiente, a un movimiento de repulsión o de restricción. La conjuración no sólo está caracterizada, determinada por añadidura, por una cierta angustia (como indicaría el adverbio *ängstlich*), sino que está condenada a la angustia que ella misma es. La conjuración es angustia desde el momento en que reclama la muerte para inventar lo vivo y hacer que viva lo nuevo, para hacer que venga a la presencia lo que todavía no ha sido/estando ahí (*noch nicht Dagewesenes*). Esta angustia ante el fantasma es propiamente revolucionaria. Si la muerte pesa sobre el cerebro de los vivos, y más aún sobre el cerebro de los revolucionarios, es que debe tener cierta densidad espectral. Pesar (*lasten*) es, asimismo, cargar, gravar, imponer, endeudar, acusar, asignar, prescribir. Y cuanto más vida hay, tanto más se agrava el espectro del otro, tanto más gravosa es su imposición. Y tanto más debe el vivo responder de ella. Responder del muerto, responder al muerto. Corresponder y explicarse, sin seguridad ni simetría, con el asedio. Nada es más serio ni más verdadero, nada es más justo que esta fantasmagoría (Derrida, 2003: 125).

El asedio del fantasma es capturado y desviado cuando los fantasmas, construcciones imaginarias que organizan la realidad y las subjetividades fragmentadas, se deben a las estructuraciones sociales, totalizadoras y totalizantes, individuales o de grupo, y a la captura del deseo que no pasa por aquellas (esclavitud maquínica). Ninguna sociedad se había volcado en tal dantesca producción de fantasmas. Pues sin los fantasmas que produce, la desintegración de las almas (y los cuerpos) se le escurriría al capitalismo de

las manos, siendo este un régimen de organización social basado en un movimiento extensivo e intensivo de (des)reinstucionalización de lo institucionalizado por los anteriores regímenes de organización social.²⁶ Efectivamente, tal y como anuncia Kafka, el linaje tecnológico de los transportes nada puede contra el linaje tecnológico de los fantasmas. Ahora bien, los fantasmas actúan y perciben diferentemente. Fantasmas de base, según una clasificación de Félix Guattari (Guattari, 1976: 177-200), por un lado, y fantasmas transicionales o de asedio que rompen con el modo de actuar y percibir de los anteriores, por otro, acaecen a dúo.²⁷ De ahí que sea el capitalismo el que crea las condiciones de su propia abolición, al instalarse en un campo de estatuto fantasmático, virtual, metaestable, compuesto de relaciones de fuerzas, que no de relaciones de poder, que interviene en cada una de las fases de los procesos de individuación. Más que exigir pruebas, pone a prueba.²⁸

²⁶ “[L]a pulsión capitalista siempre mezcló dos componentes fundamentales: uno destructivo de territorios sociales, de las identidades colectivas y los sistemas de valor tradicionales, que califiqué de desterritorializantes, el otro de recomposición, incluso por medios más artificiales, de marcos personológicos individuados, de esquemas de poder y de modelos de sumisión, si no formalmente similares a los que destruyó, al menos homotéticos desde un punto de vista funcional. Califiqué a este último movimiento de reterritorialización. A medida que las evoluciones desterritorializantes, ligadas al desarrollo de las ciencias, las técnicas, las artes, arrasan todo a su paso, una compulsión de reterritorialización subjetiva se moviliza. Y este antagonismo se agrava tanto más con la expansión prodigiosa de los maquinismos comunicacionales informáticos cuanto que éstos focalizan sus efectos desterritorializantes sobre facultades humanas como la memoria, la percepción, el entendimiento, la imaginación, etc. Cierta fórmula de funcionamiento antropológico, cierto modelo ancestral de humanidad, se encuentra así expropiado en su propio interior. Y pienso que es por no poder enfrentar, de manera conveniente, esta mutación prodigiosa, que la subjetividad colectiva se abandona a la absurda ola de conservadurismo que conocemos actualmente” (Guattari, 2000: 54).

²⁷ “En realidad, cada ser humano es un concierto de diferentes capacidades o elementos [...]. Los seres humanos se componen de fragmentos; [ellos] son fragmentos de ruinas [...]. Cada experiencia, la experiencia de resistir igual que la experiencia de una derrota, construye pequeñas personalidades que coexisten [...]. Estas personalidades coexisten con el hecho que yo no quiero ser esa persona. [Yo] quiero desarrollar una cantidad masiva de capacidades diferenciadoras, para diferenciar lo subcutáneo de los aspectos dominantes. Esto es lo que a Adorno también le parecía bien” (Kluge y Liebman, 1988: 46-47). “In reality, every human being is a concerto of different capacities or elements [...]. Human beings are composed of fragments; they are fragments of ruins [...]. Each experience, the experience of resisting as well as the experience of a defeat, constructs little personalities that coexist [...]. These personalities coexist with the fact that I do not want to be such a person [...]. I want to develop a massive quantity of differentiating capacities, to differentiate the subcutaneous from the dominant aspects. That is what Adorno also found good” (Kluge y Liebman, 1988: 46-47).

²⁸ En este sentido cabría orientar otras dos entradas de los *Apuntes*, tan breves como punzantes, con tanto humor como pesar, en las que Canetti se acuerda y se resiente de Freud. “Si yo fuera Freud, echaría a correr de mí mismo” (Canetti, 2008a: 453). “Él me insta a asestar el golpe decisivo contra Freud. ¿Podré hacerlo, siendo yo mismo ese golpe decisivo?” (Canetti, 2008b: 483).

Entre sus manos una carta. Preocupaciones de un padre de familia²⁹

La conversión, expansión y diseminación del modelo social capitalista, orientado hacia la producción de un tipo de subjetividad capaz de exportarse a todo el planeta, interviene directamente en la elaboración de la estructura social de la sensibilidad, activa y desactiva estados del alma e interviene en todo momento en la producción del cuerpo individual y colectivo, principalmente a partir de las nuevas tecnologías que dan cuenta de una gigantesca red que conecta lo orgánico con lo inorgánico, reavivando y prolongando una libido enganchada a un consumismo insaciable. Sin los automatismos no mediados por lenguajes significacionales (esclavitud maquina), la normalización social, que trabaja, complementa, conjura y se retribuye con ellos, no se sostendría. Pues esta organización hace encajar la sujeción al residuo de una excitación, mediada por la tecnología, con el que alguien o algo se debe identificar, castigando y demonizando el no querer ser la persona que se es, el no querer lo que se quiere. Uno no se aguanta, sino es bajo el yugo de una reterritorialización subjetiva orientada a aniquilar toda heterogeneidad. De ahí que uno cargue al muerto, responda del muerto dejando acosarse por él, porque comprueba, una vez más, que nada había dentro de uno, antes del asedio.

La intervención tecnológica de las relaciones sociales, desde el correo postal a internet, pasando por el teléfono, la radio y la televisión, provoca transformaciones en las relaciones con los demás, con uno mismo y con el mundo. En un sentido general, y solo en tanto que la tecnología está tiranizada por la organización social, todo control semiótico, tecnológicamente mediado, está llamado a multiplicar y desdoblar la relación entre el espacio y el tiempo que interviene y a recrearla bajo el signo de una tupida red fantasmal. Que el estatuto no ontológico de lo fantasmal interceda en la realidad es la gran astucia del capitalismo, pues el fantasma, a su servicio, vehicula y refuerza progresivamente todo dispositivo de institucionalización, según los avatares concretos contra los que colisiona. A través de la amistad epistolar conservada de Freud y Wilhelm Fliess,³⁰ además de algunos textos teóricos del primero, pretendemos concretar y poner

²⁹ Alusión al relato de *Odradek*, de Kafka.

³⁰ En noviembre de 1887, por consejo de Joseph Breuer, Fliess se desplaza de Berlín a Viena para asistir a unas clases sobre anatomía y formas de funcionamiento del sistema nervioso que imparte Freud. Ese mismo mes arranca el intercambio epistolar, iniciado en 1887 y finalizado en 1904, de los

en relación algunos modos heterogéneos de percibir y actuar de los fantasmas en los procesos de institucionalización y desinstitucionalización en los que intervienen. En mayor o menor medida, y con matices, el medio de comunicación postal tiende a hacer del destinatario el soporte de la encarnación de los fantasmas por los cuales se despliega y también se obstruye la potencia de apertura que le es inherente a todo fantasma transicional. De ello se deriva su carácter marcadamente ambivalente, “algo que jamás se puede llevar a cabo desde una posición narcisista” (Mitscherlich y Mitscherlich; 1973: 77).

Las cartas de Freud a Fliess se esfuerzan, ante todo, por remendar la dislocación del espacio y el tiempo provocada por la distancia espacial que separa Berlín de Viena, esto es, por inventar la frecuencia y mantener la continuidad de la relación a pesar de no compartir físicamente un mismo espacio y tiempo. Se trata de una amistad postal que desplaza el contacto directo por la escritura de cartas, de carácter íntimo, cotidiano e intelectual que, si bien se escenifica por escrito en el espacio especular del habla, no subyuga el contenido de la diferencia a la violencia del mito de la presencia plena (Derrida, 2003: 180). Pues esta ficción de lo vivo, en contraste con el entorno social esclerotizado que atiza a Freud (aislamiento intelectual, dificultades para acceder a una cátedra, clientela escasa, etc.), constituye la potencia transicional de la comunicación epistolar. Cuando se le exime de su(s) obligación(es), el yo es dispensado del recentramiento en un único sí mismo abstracto, abriéndose entonces a sus muchos.³¹ “Porque cada uno debe dar lo que tiene, sin miramiento por el otro. Es así como obro yo; la ausencia de obligación en que uno se siente constituye el principal encanto de la comunicación epistolar” (Freud, 2008: 351). La impostura de ser enunciado por y desde

31 a los 48 años de Freud, del cual se conservan unas trescientas cartas y manuscritos que este envió a Fliess, a excepción de tres cartas de Fliess, que datan de 1904, periodo que se corresponde con la descomposición de la relación. El intervalo de 1895 hasta 1901 corresponde al de mayor intensidad en la frecuencia de la correspondencia. Freud le envía a Fliess, según las cartas conservadas, en 1895, 31, 29 en 1896, 37 en 1897, 34 en 1898, 43 en 1899, y 26 tanto en 1900 como en 1901. En 1950 se hicieron públicas, gracias a la edición de Ernst Kris y Anna Freud, una interesada selección de 168 cartas y manuscritos de la correspondencia de Freud a Fliess, intitulada *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*. Afortunadamente, en 1985, apareció la correspondencia completa, *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*, que añadía a la anterior 133 cartas y manuscritos inéditos, editadas por Jeffrey Moussaieff Masson. En total, pues, se han publicado 287 cartas y manuscritos de la correspondencia. La traducción al castellano, *Cartas a Wilhelm Fliess 1887-1904*, por José Luis Etcheverry, apareció en 1994, una segunda edición, en 2008.

³¹ “Cada uno de nosotros es varios, es muchos, es una prolijidad de sí mismos. Por eso, aquel que desprecia al ambiente no es el mismo que por él se alegra o padece. En la vasta colonia de nuestro ser hay gente de muchas especies, pensando y sintiendo de manera diferente” (Pessoa, 1994: 44).

otro, abriéndose así a unos otros, agrieta la quimera del querer decir intencional al que se refiere Derrida, la misma que subyuga la escritura al habla. Corrosión transicional que acaece al irrumpir la multiplicidad en la cual el efecto de sentido de otro se confunde con el propio, al ser primero transferencia de deseo donde ni uno es todavía uno ni otro, otro. A mediados de 1898, enfrascado en *La interpretación de los sueños*, Freud escribe, entre jocosos y juguetón, a su amigo Fliess: “Tengo la razonabilidad de admitir que necesito de tu cooperación crítica porque yo mismo he perdido en este caso el sentimiento de vergüenza indispensable al autor” (Freud, 2008: 344). Y, muy jovial, en relación a la primera redacción del último capítulo, *Psicología de los procesos oníricos*: “Aquí está ella. Me costó trabajo decidirme a mostrarla [...]. Ha sido escrita enteramente siguiendo el dictado de lo inconsciente según el famoso principio de Itzig el Caballero del domingo. «Itzig, ¿hacia dónde cabalgas». —«¿Qué sé yo?, pregúntale al corcel». En cada comienzo de párrafo no sabía hacia adónde terminaría. Desde luego no está escrita para el lector, el intento de estilización se abandonó tras las dos primeras páginas” (Freud, 2008: 348-349).

Al mismo tiempo, empero, la espera, frecuente, larga y angustiosa de cartas de su amigo estrangula todo deseo inmanente, lastimando directamente su productividad teórica,³² al desviarse esta hacia la producción de variadas series psicósomáticas, fantasmas de base tales como irritaciones del aparato digestivo, malestares cardíacos, afecciones nasales, angustias, hipocondrías, somnolencias, atascos, apatías, oscilaciones violentas del carácter, melancolías, presentimientos de muerte y desastre, etc.³³ La espera obedece, sin duda, a “[l]a apropiación del deseo conseguida por los diversos poderes [que] no es ya el apoderamiento de la voluntad lograda por vectores, sino la apropiación de la espera, de todas las esperas, hecha posible gracias a la nivelación de los cuerpos” (Virilio, 2003: 84). En retribución y consolidación de sus dinamismos mortíferos, a la espera hay que añadirle

³² Por el contrario, del 25 de mayo de 1895, coincidiendo con una etapa de rico rendimiento teórico, escribe a Fliess: “Tuve inhumanamente mucho que hacer y tras 10-11 horas de tiempo de trabajo con las neurosis me vi regularmente incapaz de tomar la pluma para escribirte poco, cuando habría ‘tenido’ muchísimo para decir. Pero ‘el’ motivo principal fue este: un hombre como yo no puede vivir sin caballito de batalla, sin pasión dominante, sin un tirano, para decirlo con Schiller, y este me ha sido dado. A su servicio no conozco medida. Se trata de la psicología, desde siempre mi meta que me hace señas desde lejos, y que ahora, desde que me he encontrado con las neurosis, se ha acercado tanto más” (Freud, 2008: 131).

³³ Estas afecciones psicósomáticas son constantes durante los primeros años de la relación. A partir de la segunda mitad de los años 90, coincidiendo con su despliegue creativo, tal como ejemplifica la nota anterior, perderán importancia paulatinamente, señalando que el fantasma transicional toma la delantera a los fantasmas de base.

el recurso reconstituyente del lloriqueo, empleado a menudo por Freud en la correspondencia con Fliess, aunque muy practicado antes de conocerle, especialmente con la que será su esposa. Si los fantasmas de la espera dan cuenta del terrible vaciado de contenido subjetivo procesado por la abstracción que le es propia al capitalismo, la queja opera efectivamente desde la persona como buen tonificante. Uno y otra se complementan, el lamento se alía con la abstracción a cambio de la descarga que le proporciona. Combinándose, además, con la admiración hacia su amigo, de una afectación que llega hasta la náusea, adquiere, en comparación, los matices de lo que repugna, del sentimiento de vergüenza ajena. Servilismo, sumisión y autodegradación que más que actuar de reconstituyentes estandarizados, y autorizados al uso, se inclinan hacia la perversión de la moral burguesa de finales del siglo XIX. Movimiento de apertura que avanza, por otro lado, algunas de las vías subjetivas que controlará a marchas forzadas la organización social capitalista tras la segunda guerra mundial. Organizar una variada red de acceso a vías rápidas que garanticen en todo lugar y momento un aumento y descarga de la excitación constituye para la subjetividad actual una necesidad. En este sentido, “el correo es una estancia bancaria” (Derrida, 2001: 137). “Los fantasmas no se morirán de hambre, y nosotros en cambio pereceremos” (Kafka, 1999: 240).

Agudizada por la desertización que le es propia a los fantasmas de base,³⁴ y combinada con el sacrificio de no quejarse tanto, la espera en Freud, además, y no en pocas ocasiones, adquiere un nivel tal de tensión que desvía su potencia hacia la ruptura de lo que antes todavía se sostenía: la relación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de enunciación. El desdoblamiento de la dirección de la enunciación, en un retorno de la emisión que hace sitio a devenir otro, trastoca al remitente e invalida tanto la significación como la designación. El fantasma de la espera descuenta al sujeto en la gallardía o delirio de ser muchos y ninguno al mismo tiempo, inclinándose hacia la ambigüedad y la multiplicación entre (contra) sí mismo y el otro. “Al principio estuve por creer que habías roto el trato conmigo a causa de las manifestaciones sobre el mecanismo de las afecciones nasales a distancia, y no lo encontraba improbable. ¡Y ahora me sorprendes con una discusión que toma en serio aquellas fantasías!” (Freud, 2008: 133). A veces, por sustitución, Freud se hace con la significación del otro, acotando la insistencia de un sentido que no se halla en

³⁴ “Interrupciones en tus cartas producen en mí un doble efecto desazonador, en primer lugar porque en tal caso el otro me falta más que de ordinario, en segundo lugar porque conjeturo una causa mala” (Freud, 2008: 327).

uno mismo: “Sólo tu observación me aclaró el sentido de la intercalación de mi última carta, de otro modo incomprendida para mí mismo” (Freud, 2008: 479). Otras, sin embargo, la desplaza hacia un ámbito muy curioso de cuño fliessiano que apela a una secreta simpatía biológica,³⁵ de contenido filosomático compartido, que mediaría, parcialmente, entre la materia y el espíritu, en un otro proceso de formación de la subjetividad. Un campo situado entre lo perceptible y lo enunciable, también entre el sujeto de enunciación y el sujeto del enunciado, precisamente ahí donde interviene lo fantasmático. “Tu somnolencia me explica ahora mi simultáneo estado. Nuestro protoplasma se ha elaborado a través de los mismos nodos temporales. Qué bueno sería que esta afinidad de parentesco fuera completa; yo sabría siempre cómo estás y nunca esperaría cartas sin [!] decepción” (Freud, 2008: 328-329).

Con todo, la importancia decisiva de esta amistad radica en cómo Freud se relaciona con los fantasmas, multiplicados por la línea tecnológica de los medios de comunicación. Pues el rodeo que pasa por Fliess acusa una ralentización o aplazamiento de los ritmos de pensamiento que permiten disponer la atención hacia lo inexistente, facilitando así el tránsito de lo insensible hacia lo sensible. Aspecto fundamental, en tanto que reporta una mínima consistencia a la precariedad de toda creación teórica, y, en concreto, a la que Freud está llevando a cabo. Una que no controla, que más que retiene, se le escapa, pues no depende de él, sino del circuito que se gesta a través de otro y de su devenir otro, que no en todos los casos retorna al propio.³⁶ La correspondencia epistolar, inseparable de su producción teórica, se presenta entonces como medio que provee de intercesores, dobles y fantasmas. Hasta el lector no demasiado atento se dará cuenta de ello; son tantas las

³⁵ “A consecuencia de una secreta simpatía biológica de la que hablaste a menudo, hemos sentido en nuestro cuerpo el cuchillo del cirujano por la misma época, y exactamente los mismos días dimos quejas y gemidos de dolor [...]. He aprendido que existe aquí un campo de sensación tan rico y vario en sus elementos y nexos como el de los sonidos o los colores, pero existe escasa perspectiva de apreciar este material de sensación de manera semejante; duele demasiado” (Freud, 2008: 365).

³⁶ “Por cierto no sabes qué elevación ha significado para mí tu última visita. Todavía consumo de ella. La antorcha no se ha apagado desde entonces, ora aquí, ora allí despunta una piececita de conocimiento, una verdadera renovación frente a la desesperanza del último año. Lo que esta vez se alza del caos es el anudamiento con la psicología contenida en los Estudios [sobre la histeria], el nexo con el conflicto, con la vida: la psicología clínica me gustaría llamarla [...]. Anoto con diligencia las curiosidades para exponértelas en el congreso [siempre entre Freud y Fliess]. Me haces falta como público” (Freud, 2008: 373-374). “En general me haces mucha falta. [M]e has dado el potente impulso para permitirme tomar en serio la cuestión” (Freud, 2008: 144). “Me hace falta un nuevo impulso de ti, pasado un tiempo se me acaba. Nuremberg me puso en marcha por dos meses” (Freud, 2008: 271). “Mi frescura para el trabajo parece ser función de la distancia de nuestros congresos. Por este tiempo estoy simplemente lelo, me adormezco en los análisis de las siestas; no se me ocurre absolutamente nada más” (Freud, 2008: 331).

cartas que vuelven una y otra vez sobre este asunto. Sin embargo, desde su último encuentro en Achensee, en verano de 1900, la relación se desploma. Al parecer, el motivo queda condensado en una agudeza que le arroja Fliess, el fantasma más temido, ante el cual Freud retrocede y se cierra: “«El lector del pensamiento no hace sino leer en los otros sus propios pensamientos»” (Freud, 2008: 492). En agosto de 1901, Freud acelera y consigna la ruptura definitiva de la amistad,³⁷ por el desprecio de Fliess a todo su trabajo teórico, según su opinión. Lo que supone un giro que se volverá definitivo en el modo de relacionarse con los fantasmas.³⁸ Casi una década después le escribe a un discípulo suyo:

Que yo ya no tengo necesidad de aquella revelación total de la personalidad es algo que usted [Ferenczi] no sólo ha advertido sino que también lo ha comprendido y reconducido con acierto a su ocasión traumática [?]. Desde el caso Fließ, en cuya superación usted precisamente me ha visto ocupado [?], esta necesidad se ha extinguido en mí. Un fragmento de cubrimiento homosexual se ha contraído y empleado en el aumento del yo propio. He salido airoso donde el paranoico fracasa (Freud, 2008: XVI).

Al mismo tiempo que escribe esta carta a Sándor Ferenczi, en pleno cuajo del proceso de institucionalización del psicoanálisis, Freud trabaja intensamente en sus *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («dementia paranoides») autobiográficamente descrita (Caso «Schreber»)*. Un texto que se sale de sí mismo, de él mismo, y que perfila la compleja dinámica de gestión del reduccionismo subjetivo que le es propio al proceso de individuación de la subjetividad individual normalizada, a la producción de autonomía como defensa autoinmunitaria que articula la producción teórica con la existencial, según una temporalidad resguardada de toda dislocación, de toda inclusión fantasmal no mediada. Lo que no soporta el yo es, sin lugar a dudas, la heterogeneidad temporal, esto es: la fantasmaticización o simultaneidad de los desfases temporales de la evolución de los

³⁷ “[N]o comparto tu desprecio por la amistad entre hombres, probablemente porque soy parte en alto grado. A mí la mujer, como sabes, nunca me ha sustituido en la vida al camarada, al amigo. Si la inclinación masculina de Breuer no fuera tan retorcida, tan timorata, tan contradictoria como todo lo anímico en él, sería un bello ejemplo de las proezas en que la corriente andrófila admite sublimación en el hombre” (Freud, 2008: 492).

³⁸ “El placer que produce el juicio negativo es siempre inconfundible [...]. Al rebajar nos encubramos. La existencia de esta dualidad, que representa valores contrapuestos, se considera algo natural y necesario. Sea lo que sea lo bueno, existe para que se distinga de lo malo. Nosotros mismos decidimos qué pertenece a lo uno y qué a lo otro. Es el poder del juez el que nos arrogamos de esta manera” (Canetti, 2010: 439).

instintos, a lo que Freud se refiere, como ya hemos visto, con el apelativo de sexualización.³⁹ Pues la sexualización de las relaciones sociales producida en el delirio puja, no desde la conciencia, como parte integrante del yo que recibe la percepción del mundo exterior, sino del interior del sistema anímico del sujeto, en concreto, de los instintos regresivos (Ello). En esta línea, la sexualización de las relaciones sociales deriva del mecanismo psíquico de la proyección, a partir del cual la erotización (de los instintos sociales) del yo se desplaza, inconscientemente, hacia el exterior. El peligro de tal sexualización radica, desde el punto de vista de Freud, en la anulación y destrucción de las sublimaciones logradas en el curso de la evolución, sedimentadas en la cultura.⁴⁰

No obstante, el secreto de la paranoia no halla su fuente en las *Memorias de un enfermo de los nervios*, de Paul Schreber, ni tampoco en los escasos pacientes que trató Freud con esta patología,⁴¹ sino en su amigo Fliess.⁴² Siendo más precisos, el texto sobre la paranoia se inscribe como defensa contra la crítica de Fliess al subjetivismo de la pretendida científicidad de su trabajo. Pero más que despejar el final del duelo por la pérdida de su

³⁹ “Mientras la actividad normal nos encubre la visión de las profundidades de la vida anímica, podemos dudar de que las relaciones sentimentales de un individuo con sus semejantes, en la vida social, integren, de hecho o genéticamente, relación alguna con el erotismo. Pero el delirio descubre regularmente tales relaciones y retrotrae los sentimientos sociales a sus raíces en deseos eróticos groseramente sexuales. Tampoco el doctor Schreber, cuyo delirio culmina en una evidente fantasía optativa homosexual, mostró en sus épocas de salud, según todos los informes, el menor indicio de homosexualidad en el sentido vulgar” (Freud, 2003: 1516).

⁴⁰ En su ensayo sobre la paranoia Freud expone: “Aquellas personas que no han logrado salir por completo del estadio del narcisismo, integrando, por tanto, una fijación al mismo, que puede actuar en calidad de disposición a la enfermedad, corren el peligro de que una crecida de la libido, que no encuentre otra derivación distinta, imponga a sus instintos sociales una sexualización y anule con ello las sublimaciones logradas en el curso de la evolución. A un tal resultado puede llevar todo aquello que provoque un retroceso de la libido, una regresión; esto es, tanto una intensificación colateral por desilusiones experimentada cerca de la mujer, como un retroceso directo por fracaso de las relaciones sociales con los hombres o una intensificación general de la libido, demasiado poderosa para encontrar derivación por los caminos ya abiertos, y que rompe, en consecuencia, los puntos débiles de los diques que trazan su curso” (Freud, 2003: 1517).

⁴¹ Las patologías de carácter psicótico quedan fuera de las posibilidades de tratamiento freudiano psicoanalítico, pues este tipo de pacientes no responden a la cura, basada en el método clínico de la transferencia analítica.

⁴² “[U]no de nuestros amigos, especialista en la materia, puede testimoniar de que nuestra teoría de la paranoia es muy anterior a la lectura del libro de Schreber” (Freud, 2003: 1526). El amigo es Karl Abraham, la teoría de la paranoia se empieza a perfilar entre 1905 y 1906, en relación a la disputa sobre la propiedad, difusión y plagio de la teoría de la bisexualidad de Fliess (caso Swoboda/Weininger).

amigo, en el cruce entre curación, creación y verdad,⁴³ Freud sentencia, pues de antemano este duelo está juzgado. Así aparenta que se resuelve⁴⁴ pero en realidad se revuelve en el proceso mismo de normalización de los fantasmas que acusa la realidad dominante.⁴⁵ Haber dado caza al fantasma, negar su heterogeneidad, sustituyéndola por una entidad de carácter individual y represiva, por primera vez teorizada en el trabajo sobre paranoia, a partir de la noción de narcisismo, y la de inconsciente que lleva aparejada, pretende dar una explicación, por fin, superar, su traumática relación con Fliess. Un mero recontarse llevado a cabo por la memoria psicológica, que anula toda posibilidad de experiencia.⁴⁶ El progresivo recentrado y pulido de las irregularidades conceptuales tolera una reducción del fantasma, y si bien esta concede a la estructura institucional psicoanalítica asegurarse su permanencia consigo misma, renuncia, a la vez, a toda transformación subjetiva e institucional. El volver presente o presencia al fantasma precinta el final de lo fantasmal. No por casualidad el periodo embrionario de institucionalización del psicoanálisis corre en paralelo con el del cine. En *El malestar en la cultura*, Freud concluye su periplo suplantando un destinatario por un destino: “El sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo [...]; del mundo exterior [...]; por fin, de las relaciones con otros seres humanos. El sufrimiento que emana de esta última fuente quizá nos sea más doloroso que cualquier otro; tendemos a considerarlo como una adición más o menos gratuita, pese a que bien podría ser un destino tan ineludible como el sufrimiento de distinto origen” (Freud, 2003: 3025).

⁴³ En 1896, un par de meses después de la muerte de su padre, en pleno apogeo de su amistad, le escribía a Fliess: “La curación hace rápidos progresos; todos los delirios presentan un carácter triunfante; me sorprende de nuevo en intentos de creación” (Freud, 2008: 207).

⁴⁴ “El porvenir decidirá si la teoría integra más delirio del que yo quisiera o el delirio más verdad de la que otros creen posible” (Freud, 2003: 1526).

⁴⁵ Como acertadamente reflexiona Adorno, “[l]a objetividad se convierte en una máscara; la evocación de la vida, en un ritual fracasado. A través de la excentricidad de lo mediano se trasluce el sufrimiento silenciado y negado del sujeto alienado y la irreconciliabilidad de la situación” (Adorno, 2004: 308).

⁴⁶ En su trabajo introductorio a la primera publicación de una selección de las cartas de Freud a Fliess, el psicoanalista Kris señala con resolución este asunto, es decir: cómo a partir de la estructura significativa se recorta la subjetividad edípica. “[G]anancia objetiva y ganancia personal iban juntas. [...] [S]ólo en su propia conducta como analizando adquirió la plena inteligencia para muchas formas en las que se expresa la resistencia analítica” (Freud, 2008: 547).



Una lluvia torrencial desintegra en cuestión de minutos a un colectivo que está divirtiéndose en un parque de atracciones. La lluvia cae con fuerza por todas partes, mientras que todos se precipitan rápidamente por las calles para resguardarse de este imprevisto. Y, si bien se reúnen de nuevo, más apretados si cabe, en los vehículos colectivos de transporte, camino de sus casas, ya no se divierten. Mañana, sin duda, la tormenta competirá en protagonismo con los medios de información de masas, pues dará pie a todas las conversaciones. Como símbolo de masa, la lluvia atrapa el instante de su dispersión, al tiempo que anuncia su próxima reunión.

Aproximación hacia una consideración
transversal de la subjetividad

La negativa de clausurar y subyugar tanto la realidad como la subjetividad a un todo totalizado y totalizante (estructura) de poder diseminado por el sistema de la orden se encarna fehacientemente en la noción de metamorfosis, que atraviesa no solo *Masa y poder* sino el conjunto de la producción canettiana.⁴⁷ La metamorfosis, como potencia de transformación que invita a devenir otro, liberándonos de la funcionalidad e identidad propias, agrieta y hace fugar tanto la estructura interna del poderoso, que comparte con el paranoico,⁴⁸ como la del modelo de poder político, el nuestro, “que se alimenta de la masa y está compuesto por ella” (Canetti, 2010: 622). Como diferencial de potencia, fuerza o multiplicidad heterogénea desligada de las múltiples organizaciones, distribuciones, jerarquizaciones y formalizaciones que le son impuestas, la metamorfosis se presenta como proceso de despersonalización que atraviesa y suspende los espacios múltiples de poder, al tiempo que crea otros nuevos (especialización). Movimiento de desinstitucionalización de las relaciones instituidas, cambio de escenario y de los procedimientos que franquean las certezas y convicciones que impiden todo tránsito, y tras los cuales se disimula siempre una amenaza de muerte. Como proceso de individuación subjetiva y, simultáneamente, expresión de la ruptura de la individuación subjetiva dominante que descansa en el personaje,⁴⁹ la metamorfosis acaece en la pugna

⁴⁷ “En todo cuanto he intentado me he protegido siempre justamente de este cerramiento; sólo aberturas, sólo espacio, era mi pensamiento dominante: mientras quede mucho espacio nada se habrá perdido [...]. La evidencia que a menudo siento para mí [emperero] existe exactamente igual para aquél [delirio del paranoico]. La diferencia, sin embargo, consiste en que yo me desvío enseguida, sin dejar que se cierre aquello que me parece demasiado convincente, lo aplazo, lo pongo a un lado, me dedico a otra cosa, abordo más tarde el mismo problema desde ángulos siempre nuevos, nunca me entrego a *un solo* método, y sobre todo no a uno propio. Me evado de la estrechez de las disciplinas establecidas; saltando a otras como el caballo de ajedrez, disuelto endurecimientos personales aprendiendo siempre cosas nuevas y, sobre todo, a despecho de los amigos bienintencionados, aplazo el trabajo durante más y más años, de modo que al curso del mundo se le den todas las oportunidades de refutar o destruir esos descubrimientos y al propio descubridor” (Canetti, 2008b: 193-194).

⁴⁸ “En ella [la paranoia] se dan todos los elementos de la relación real de poder: la intensa y continua atracción ejercida sobre los individuos que deberán aglutinarse en una masa, la actitud ambivalente de esta, su domesticación mediante el empequeñecimiento de sus integrantes, su disolución dentro del poderoso, en su *cuero*; sus dimensiones, que de este modo deberán *renovarse* sin cesar; y por último un aspecto muy importante que hasta ahora no habíamos mencionado: el *catastrofismo* inherente a todo ello, una amenaza contra el orden cósmico que deriva precisamente de esa fuerza de atracción inesperada y que crece a toda prisa” (Canetti, 2010: 622-623).

⁴⁹ “La metamorfosis suele concluir en el *personaje*. Es propio de éste no admitir ya otra metamorfosis. El personaje es claro y está delimitado en todos sus rasgos. No es natural, sino una creación del hombre. Es una manera de salvarse de la incesante fluidez de la metamorfosis [...]. Los antepasados míticos de los australianos son hombre y animal simultáneamente, a veces hombre y planta [...]. Cada uno de ellos se caracteriza por ser hombre y animal a la vez; actúa como un hombre y como un animal determinados, y se lo considera antepasado de ambos [...]. Se ha destacado a menudo la *fluidez* de aquel mundo. Uno mismo se podía transformar en todo tipo de cosas; pero también tenía el poder de transformar a otros. De este fluir universal se destacan personajes aislados que no son más que

concreta con las estructuras subjetivas y objetivas que sostienen la situación en cuestión, a través de un proceso intensivo desviado de las cribas funcionales que tamizan toda transversalidad del fantasma y que trabaja en la apertura del espacio, produciendo en el mismo un espacio de contagio, topológico, definido por distancias o diferencias.

En los mejores momentos de mi vida, siempre creo que estoy haciendo sitio dentro de mí, más sitio todavía. Acá quito nieve con una pala, más allá levanto un trozo de cielo que se había desplomado; hay lagos superfluos, los dejo desaguar —salvando, eso sí, los peces—; han proliferado nuevos bosques, en ellos suelto manadas de monos, todo está en pleno movimiento, sólo que nunca hay suficiente sitio; jamás pregunto; jamás siento; para qué; solamente tengo que hacer siempre más y más sitio, y mientras pueda hacerlo, mereceré mi vida (Canetti, 2008b: 29).

Despsicologizar y topologizar la noción de subjetividad de modo tal que pueda brotar la de metamorfosis, en una curiosa concepción dinámica del “«Yo» como espacio, no como posición” (Canetti, 2008b: 485),⁵⁰ es la apuesta relativa a la cuestión de la subjetividad transversal que ofrece Canetti. Un “hacer sitio” que refiere a la liberación de las relaciones de fuerzas de las garras institucionalizadas del poder y del circuito de la orden, de la utilidad, la representación y la exaltación del cuerpo individual. Es decir, al caudal de las metamorfosis de una subjetividad inmanente y procesual que adquiere consistencia únicamente en la transversal que traspasa el sistema de órdenes que inventa el poder, como multiplicidad heterogénea que hiende la opresión sin reproducirla.

Sin duda, el proceso de metamorfosis no es uno que vaya de la mano del sujeto formado, pues tal potencia emerge de un campo de relaciones de fuerzas donde la distinción entre sujeto y objeto no está todavía dada. Un campo de fuerzas, por otro lado, que no podemos

fijaciones de determinadas metamorfosis [...]. El *proceso* mismo de la metamorfosis se convierte así en el personaje más antiguo. De la pluralidad de innumerables e incesantes metamorfosis, todas posibles, surge una muy concreta que queda fijada en personaje. Se establece así el proceso mismo de la metamorfosis, pero *uno* sólo, y se le confiere un valor particular en comparación con todos los otros procesos excluidos [...]. Es importante entender que el personaje comienza con algo que no es en absoluto simple, que nos resulta complejo y que, en contraste con lo que entendemos hoy por personaje, expresa el *proceso* de una metamorfosis juntamente con su *resultado*” (Canetti, 2010: 535-536).

⁵⁰ “El *sentimiento de posición* es para el paranoico de capital importancia: se trata siempre de defender y asegurar una posición exaltada. Tampoco en el poderoso, dada la naturaleza del poder, puede ser de otra manera: el sentimiento subjetivo que tiene de su posición no se diferencia en nada del que tiene el paranoico” (Canetti, 2010: 615-616).

reducir a un sustrato unívoco de energía homogénea y descalificada, tal y como hacía Freud con la noción de inconsciente. Antes, al contrario, se trata de un semillero virtual de presentimientos o indicios de metamorfosis de todo tipo, tanto las que pueden ir en el sentido de una transformación de la situación dominada por el poder como las que no. En consecuencia, nos vemos ahora empujados a reconsiderar nuestra imagen, la del gato y el ratón, ya que su efectividad se actualizaba únicamente bajo el presupuesto de que ni el gato ni el ratón, en la relación que los aúna, tienen la posibilidad de metamorfosearse. Como Freud dejaba de ser Freud, bien podría ser que el ratón dejara de ser ratón, haciéndose el muerto (metamorfosis de fuga). Siendo así, ni el gato tendría interés en actualizar el diferencial de fuerzas (el ratón atrapado por el gato se halla sometido a su fuerza) ni tampoco podría instituir un espacio de poder (el gato juega con el ratón), en donde el gato, con sus fuerzas dominantes y las fuerzas dominadas del ratón, configura y domina un espacio de relaciones de fuerzas heterogéneas.

Si bien la metamorfosis se extiende a la totalidad del reino viviente, nadie como la especie humana parece haberle sacado tanto provecho, sobre todo con vistas a acotarla, controlarla, imponerla y prohibirla. Pues no hay mayor peligro para el poder que la metamorfosis. De ahí que el poder político, para mantenerse igual a sí mismo, se vuelque en la consecución de algo así como el monopolio de la metamorfosis, con el único objetivo de transformarlo todo con vistas a su permanencia. “En cuanto hubo hombres que lograron reunir tantos esclavos como animales en manadas, quedaron establecidas las bases del Estado y del uso y abuso del poder. Y no puede caber duda alguna de que cuanto mayor es el número de personas que integran el pueblo, más aumenta el deseo del gobernante de tener a todos los súbditos como esclavos o animales” (Canetti, 2010: 550). Una vez instalado el Estado, todo gira ya alrededor de la relación amo y esclavo, considerada no tanto en base a las relaciones laborales, sino en relación con el circuito de la orden, que Canetti destila a partir de la dinámica de la pregunta y la respuesta como asimetría polarizada de la distribución de las relaciones de fuerzas que acusa el poder y actualiza, diferenciándolo, el lenguaje. “La respuesta nos obliga a situarnos en un lugar determinado y a permanecer en él, mientras que el que interroga puede apuntar desde cualquier ángulo [...]. Ya le han arrebatado [así] la posibilidad de escapar por metamorfosis. Si el proceso se prolonga, puede considerarse una especie de *encadenamiento*” (Canetti, 2010: 426). Además, cualquier intento teórico de enmendar al lenguaje del poder, en aras de hacer plausible cierta defensa de la sociabilidad ligada a la

palabra, es un desatino, pues vuelve el saber al servicio del poder, velando que aquel no sea más que la brutal extensión de este por otros medios, y, lo que es mucho más importante: extermina el potencial de metamorfosis o de apertura procesual, siempre subterráneamente conspirando contra la supervivencia del poder y la imagen jerarquizada y ordenada del mundo de la representación. “Los destructores del lenguaje buscan una nueva justicia entre las palabras. Esta no existe. Las palabras son desiguales e injustas” (Canetti, 2008b: 404).

Esta última consideración impide que el ámbito simbólico se desvincule de la lengua hablada y pueda así autonomizarse en una estrategia teórica que neutraliza y legitima las violencias que por él transitan y sobre las cuales se asienta. Y es, igualmente, indispensable para no identificar a Canetti con teorías que hacen del yo o del sí mismo el resultado de un proceso de producción de significados por medio del lenguaje, como expresión que varía en función de la narración que hacemos de nosotros mismos. Trasladar el acento de los componentes lingüísticos hacia los no lingüísticos que posibilitan el lenguaje mismo implica una estrategia teórica de orden muy distinto. Una que, en el caso de Canetti, no desestima encajar positivamente, con toda la delicadeza, precisión y concreción que requiere, el problema del deseo en las relaciones humanas y sociales.⁵¹ Hasta en la infame panorámica que traza en *Masa y Poder* hay indicios que apuntan hacia estrategias subjetivas que rompen con la muerte, el poder y el circuito de supervivencia que le es inherente. Una vida, la de Stendhal, por ejemplo, conectada y nutrida, renovada, no tan maltratada, inseparable de otras vidas vividas, que se sostiene por sí misma en el deseo productivo de tiempos y espacios descentrados, no sometidos a los puntos de equilibrio de las relaciones de fuerza que instituye la sociedad, cual fantasmas insaciables que absorben y devoran compulsivamente toda vida que valga la pena ser vivida y por las cuales avanza el desierto que devasta todo a ritmo de homogeneización, desigualdades, dominación, exterminio, explotación, impotencia y sufrimiento.⁵²

⁵¹ Como acierta Henri Bergson solo “la afirmación es un acto completo del espíritu, que puede abocar a construir una idea [...]. [En cambio], la negación no es nunca otra cosa que la mitad de un acto intelectual del que se sobreentiende o mejor se aplaza para un futuro indeterminado la otra mitad” (Bergson, 1963: 754).

⁵² “[C]omo si él sólo pretendiera depurar el lenguaje, este hombre excepcional y realmente libre tenía, sin embargo, una *creencia*, de la que habla tan sencilla y naturalmente como de una amante. Se conformó sin quejarse con escribir para unos cuantos, pero estaba convencido de que cien años después serían muchos los que lo leerían. Imposible encontrar en los tiempos modernos una persona con una

En *El otro proceso de Kafka*, escrito justo después de finalizar *Masa y poder*, Canetti explora minuciosamente la estrategia kafkiana que hace de su producción literaria el escenario mismo de las relaciones de fuerzas que agazapa el sistema de poder, desde una rearticulación transversal entre su vida y obra. Entre *El proceso* y la acusación pública de su ambigüedad postal respecto al matrimonio que ya se ha pactado con la que fuera dos veces su prometida, Felice Bauer.⁵³ Como en el caso de la correspondencia entre Freud y Fliess, Bauer se vuelve imprescindible en el despliegue de la potencia literaria de Kafka, y, simultáneamente, la inhibe, por el rodeo de diversos estados intolerables (insomnio, angustia, dudas, parálisis, ausencias, asfixias, etc.). Efecto de agujero negro que abole todo deseo inmanente bajo el yugo de una reterritorialización subjetiva que gira en el vacío sobre sí misma. Kafka, una y otra vez, se asfixia en esta relación epistolar de pareja, pero solo porque, de vez en cuando, gracias a ella, por ella, en ella respira la potencia de metamorfosis, de creación literaria, de vida. En una misiva que tiende al cuento de tema animal, por ejemplo, una lucidez cruenta arranca de cuajo incluso la posibilidad misma de cualquier tipo de comunicación y, por ende, de cualquier tipo de relación de pareja normal, amistosa o enamorada, normalizada.⁵⁴ Acosado por los fantasmas, Kafka palpa la penetración del régimen de organización social en todos y cada uno de los ámbitos de la existencia humana, sacando a relucir algunas de las incipientes estrategias del poder político de masas que afectan concretamente tanto al alma y el cuerpo como a los procedimientos por los cuales se puede atravesar su dominio.

No te ha sido posible escribirme ni en la oficina ni en el tranvía. ¿He de explicarte el porqué, mi amor? No sabías a quién debías escribir. No constituyo lo que se dice un destinatario postal. Si me presentara ante ti

creencia en su inmortalidad literaria más clara, aislada y falta de toda presunción. ¿En qué consiste esta creencia en la inmortalidad literaria? ¿Qué significa para el que la tiene? Significa que seguirá viviendo cuando todos los que vivieron al mismo tiempo que él hayan muerto. No es que tenga nada en contra de sus contemporáneos por el hecho de serlo. No se los quita de en medio ni hace nada contra ellos, ni siquiera les presenta batalla. Desdeña a quienes alcanzaron una fama espuria, pero renuncia asimismo a combatirlos con sus propias armas. No siente por ellos rencor alguno, pues sabe hasta qué punto se equivocan. Prefiere la compañía de aquellos con los cuales acabará reuniéndose algún día. La de tantos autores del pasado cuya obra sigue viva todavía, que le hablan y de los cuales se sustenta. La gratitud que siente por ellos es gratitud por la vida misma” (Canetti, 2010: 414-415).

⁵³ La intensa correspondencia entre Bauer y Kafka, de la cual se conservan más de quinientas cartas escritas por Kafka, se desarrolla entre el 20 de septiembre de 1912 y el 16 de octubre de 1917.

⁵⁴ “Sustituir el amor con la carta de amor (?). Desterritorializar el amor. Sustituir el *contrato matrimonial* tan temido con un *pacto diabólico*. Las cartas son inseparables de un pacto semejante, las cartas son ese pacto” (Deleuze y Guattari, 1990: 46).

tranquilamente con toda la extensión de mi miserable estado, el terror te haría dar un paso atrás. Por eso corro en todas direcciones —no deliberadamente, claro está—, como las ardillas locas dan vueltas y más vueltas en la jaula, con el sólo fin, mi amor, de retenerte ante mi jaula y saberte cerca de mí, aunque yo no pueda verte. ¿Cuándo te darás cuenta de ello, y una vez que te hayas dado cuenta, cuánto tiempo permanecerás ahí? (Kafka, 2013: 303).

La fantasmaticación de las relaciones epistolares producen también en Kafka un ansia insaciable por escribir cartas, y, sobre todo, por recibir más y más cartas de la amada, y solo cartas,⁵⁵ al mismo tiempo que los fantasmas se apoderan de la potencia literaria.⁵⁶ Como escribe Adorno, y aunque no se refiera a Kafka, sino a otro gran innovador de la escritura epistolar, Walter Benjamin, “la carta le era tan adecuada porque de antemano incita a la inmediatez mediada, objetivada. Escribir cartas crea la ficción de lo vivo en el medio de la palabra solidificada. En la carta se puede negar la separación y, sin embargo, seguir estando distante, separado” (Adorno, 2003: 565).⁵⁷

En una serie de prácticas que discrepan de las de Stendhal, y de las del propio Canetti tras abandonar su práctica literaria, Kafka desafía la apertura del espacio de dominio cooptado por la orden mediante una serie de disposiciones dirigidas hacia la consecución y exaltación máxima de “[u]n nexo entre el infierno exterior del mundo y su infierno interior” (Canetti, 1983: 105). Proceso doble que continuamente fuerza para que se retribuyan mutuamente, en lo que supone un complicado gesto que abre un abismo en el desgarramiento del que se somete a las mortíferas sobrecodificaciones sociales (conyugalidad,

⁵⁵ “¿Qué le parece? ¿Podré recibir todavía una carta antes del domingo? Sin duda sería posible. Pero esta avidez de cartas es insensata. ¿No basta acaso una sola, no basta una certeza? Por supuesto que basta, pero no obstante uno se recuesta y se estira bien y bebe la carta y no sabe nada, salvo que no desearía cesar nunca de beberla. ¡Explíqueme esto, Milena, maestra!” (Kafka, 1999: 26).

⁵⁶ “Por el momento lo peor es, sin embargo —ni yo me lo imaginaba—, que no puedo seguir escribiendo estas cartas, ni siquiera estas importantes cartas. El malvado hechicero del «escribir cartas» me aferra y me destruye las noches, que por otra parte ya suelen destruirse de por sí, más violentamente que nunca. Tengo que cesar, no puedo escribir más. Ah, su insomnio [el de Jesenská] es muy distinto del mío. Por favor, no nos escribamos más” (Kafka, 1999: 245). Como acertadamente señala Canetti: “Toda productividad está condicionada, y uno debe tomarse la molestia de descubrir los trastornos que la interrumpen” (Canetti, 1983: 28).

⁵⁷ En una carta a Bauer: “A mí lo que me repele absolutamente es hablar. Todo cuanto digo me resulta falso. A mis ojos el habla lo despoja de toda su seriedad e importancia. Y en mi opinión no puede ser de otra manera, puesto que sobre el habla incide constantemente un sinfín de formalidades e instancias externas. Si soy callado no es sólo por necesidad, sino también por convicción. La única forma de expresión que me va es la escritura, y así seguirá siendo aun cuando vivamos juntos [...]. [L]a verdad es que no me entiendo conmigo mismo, salvo cuando escribo” (Kafka, 2013: 455 y 404).

familia, subjetividad edípica, cuerpo como organización de los órganos u organismo, burocracia, técnica, etc.) y, simultáneamente, espera liberarse de ellas, fracturarlas y desplazarlas, a partir del proceso mismo de escritura. Cuando se hace de la escritura el medio exclusivo para vivir, una y otra conforman un mismo proceso. Uno que implica determinadas prácticas orientadas a resistir una vida en el infierno y que conforman una placa de registro autorreferente de los nexos que conectan el interior con el exterior.⁵⁸ Una ascensión a los infiernos o a la raíz inconsciente de la subjetividad, por otro lado, que acaece bajo “una regresión casi biológica” (Adorno, 2008: 234). Se trata de un proceso de desprendimiento que atraviesa las codificaciones sociales para alcanzar cierta topografía que no retiene lo que pueda estar formado. Así lo expresa el mismo Kafka en una entrada de sus *Diarios* que atrae al sexo (*Geschlecht*) de la mano de la ley (*Gesetz*) por medio de un transativismo fonético.⁵⁹

Entre el «acto» y la «ocasión» hay ciertamente un término medio, a saber, el traer, el atraer la «ocasión», una práctica que, por desgracia, he seguido no sólo en esto, sino en todo. La «ley» apenas permite decir nada en contra de esta práctica, a pesar de que ese «atraer», especialmente cuando ocurre con medios ineptos, se parece tanto, sospechosamente, a «jugar con el pensamiento de vencer», que se confunde con él, y en ello no hay el menor rastro de esa falta de miedo tranquila, de mirada franca, que todo lo soporta. A pesar de su concordancia «verbal» con la «ley», hay algo asqueroso y que

⁵⁸ “El «centro de todo»: ahí reside el auténtico peligro; ella [Bauer] no debe llegar a serlo, y ésta es la razón por la que no puede casarse con ella ni con ninguna otra mujer. La casa que ella siempre pretende es ella misma: el centro de atención. Kafka sólo puede ser su propio centro, en todo momento vulnerable. La vulnerabilidad de su cuerpo, así como de su cabeza, es la condición propiamente necesaria para su arte de escribir. Por mucho que a veces parezca que se esfuerce por lograr protección y abrigo contra esa vulnerabilidad, todos los esfuerzos engañan, pues de hecho necesita su soledad a modo de desamparo” (Canetti, 1983: 124-125). En una entrada a sus *Diarios* de 1922, escrita poco después de su último encuentro con Jesenská, el último amor que pudo arrancarle la escritura epistolar, escribe “«La única apta para él es la mujer sucia, mayor, completamente desconocida, con muslos ajados, que le extrae el semen en un instante, se mete el dinero en el bolsillo y corre al cuarto de al lado, en el que ya está aguardando otro cliente»” (Kafka, 2012: 563).

⁵⁹ Acerca del uso singular de la fonética en la escritura y del uso que le da Kafka en concreto puede consultarse, preferiblemente en alemán, las sugerentes *Anotaciones sobre Kafka* de Adorno, donde haciendo uso de lo fonético en su propio texto apunta a lo fonético en Kafka, en una muy interesante operación entre la materialidad sonora y visual de la escritura que la sitúa en una apertura procesual. De igual modo, en *La ley de la vergüenza. Poder, mesianismo y exilio en El castillo de Kafka*, Sebald hace de lo fonético en Kafka la brecha o el desvío del sinsentido que impide cerrar la obra en la estructura lingüística; hace que lo fonético abra el significante y lo convierta en signo, es decir, procede a una apertura de lo actual a partir de la inclusión en el signo de lo virtual. Sin pretender identificar a Kafka con Jean Pierre Brisset, pues los procedimientos que ambos emplean en su escritura son bien distintos, remitimos al lector, interesado en los procesos escriturales que emplean la potencia del sonido para la fractura del espacio de representación y del sujeto individuado de la enunciación, al fecundo ensayo de Michel Foucault sobre Brisset, intitulado *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*.

hay que evitar absolutamente. Para evitarlo hay ciertamente que forzarse, y con eso no llego al final de nada (Kafka, 2012: 540).

Como relación límite de una impersonalidad genérica desde donde irrumpe la experiencia de la falta de experiencia, que bien podría propiciar rupturas sucesivas de los modos normalizados de existencia y de todo lo que de ellos se deriva, este atraer la ocasión, entre el acto y la ocasión, sobre el que escribe Kafka, condensa la tendencia del destino común del hombre genérico, ordinario o medio: la ingente tarea de creer o dar sentido, sin solución de totalización ni de unificación, a un mundo hecho pedazos, desde la soledad. “Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies” (Benjamin, 2008: 310). En su cuento *Ante la ley*, por ejemplo, Kafka dispone el texto de tal modo que suspende en el gesto aquello que fuerza a pensar acerca de la precariedad insondable del hombre enfrentado a la individualización de las referencias, a partir de la estructura paradójica, vacía y abstracta, absurda y aparentemente trascendente de la ley, que jamás se encuentra presente, como el fantasma, pero que aun así pretende ordenar, despóticamente, según su propia forma y valor, la realidad en su conjunto, distribuyendo las diferencias y jerarquías. Tal como escribe Derrida, la ley únicamente

es trascendente en la medida misma en que es él quien debe fundarla, como todavía por venir, en la violencia. Se «toca» aquí, sin tocarla, esta extraordinaria paradoja: la trascendencia inaccesible de la ley ante la cual y antes de la cual el «hombre» se sostiene, no parece infinitamente trascendente y, en consecuencia, teológica más que en la medida en que, muy cerca de él, aquélla sólo depende de él, del acto realizativo por el que él la instituye (Derrida, 2002: 93).

Ahora bien, el acto realizativo es lo que justamente queda suspendido, lo que se excluye u ocluye para dar paso a su expresión mediante el gesto: mudo ademán figurativo que crea una vía de pasaje a través de la cual puede filtrarse aquello mismo que incita el desmantelamiento de la trascendencia de la ley. Como en la deconstrucción derrideana, que afecta tanto al orden del discurso como a lo no discursivo, lo que cuenta es la desinstitucionalización de todo tipo de relaciones, junto a sus términos, que obstaculizan el pensamiento y fortalecen las estructuras sociales dadas. En efecto, se trata ante todo de

hacer fugar al tiempo cronológico y vacío que produce la subjetividad capitalista, de pasar a otro tiempo, de “aproximarse a ese punto donde el tiempo se ha perdido, donde se entra en la fascinación y la soledad de la ausencia del tiempo” (Blanchot, 1992: 54), donde las significaciones dominantes se suprimen y la conciencia psicológica queda sofocada. Salto de la catástrofe a un campo de diferenciales de fuerzas. Un ir a tientas, forzosamente desde lo que no se ve ni se dice, desde lo que no se sabe, atraído por el asombro de una atención que excluye cualquier objeto y sujeto consolidados, desplegándose sin solidez ni autonomía subjetiva alguna. Un estado de conciencia exacerbado que barre la catástrofe, desorganizando la percepción y la afección, fosilizando todo lo existente a su alrededor. “Imperceptible vida. Perceptible fracaso” (Kafka, 2012: 558). La comparación entre ese otro tiempo con el tiempo que monotoniza la monotonía de lo cotidiano tiene que resultar muy penosa y terrible la idea de que, además, uno es del todo impotente ante tal situación, pues de nada sirven, al contrario, el esfuerzo y la inteligencia. “Siendo un loco fingido y un torpe ayudante, Sancho envió delante a su jinete. Por su parte, Bucéfalo sobreviviría al suyo. Lo importante ya no es si aquí se trata de un ser humano o de un caballo, sino el que la carga le fuera retirada de la espalda” (Benjamin, 2009: 40).

La noción de gesto, potencia insondable de desmultiplicación y desdoblamientos, donde siempre son otros quienes perciben la escena, enigma que escapa a toda situación que acaece en ese tiempo donde la ley y la regulación del deseo (sexualidad) cimentan el imperio demolidor de los clichés y la opinión,⁶⁰ nos orienta hacia una tentativa otra de relación con los fantasmas que implica el desplazamiento a una franja intermedia entre la vida no vivida pero comprometida con la miseria social.⁶¹ Se trata de un proceso de

⁶⁰ “El cuerpo se engancha a los medios como el espíritu a las *opiniones*, las cuales constituyen medios de pensamiento, menos para pensar que para actuar intelectualmente, es decir, reflexionar (pensamiento voluntario) [...]. El ojo también tiene sus medios, medios ópticos o *clichés*, donde ya no se trata de ver sino de reconocer y de «ubicarse». Un medio es exactamente un orden de conformidad con el que se puede contar para actuar” (Zourabichvili, 2004: 125).

⁶¹ “Noviazgos, rupturas, judaísmo, conflictos, enfermedad, todo ello al parecer está ausente del relato y, sin embargo, todo ello desempeña en él un papel decisivo, cierto es que a favor de una doble trasposición: una, la que, reduciendo la experiencia vivida a su núcleo esencial, la hace entrar en imágenes, en temas, en situaciones conformadas a propósito para manifestar su significación; otra, la que consiste en sacar de la vivencia conclusiones no morales, sino técnicas, y en aplicarlas exclusivamente al aparato formal de la composición. Kafka no puede contar los pormenores de su imposibilidad de vivir, por la sencilla razón de que no los conoce enteramente y porque aquellos que conoce no le permiten escribir sin hacer trampa. En cambio, puede dar testimonio de esa imposibilidad de vivir y de nombrar, mostrando en sus propios medios de expresión a qué medidas restrictivas se ve obligado a someterse para conformarse a su verdadera condición. En otras palabras, transforma directamente el fondo en forma, lo que asegura al menor de sus textos inconclusos la unidad más sólida con que la prosa pueda soñar” (Robert, 1993: 220).

producción metamórfico, genérico y transversal, inmanente, no sustancial, disfuncional e inintencional que escapa al establecido por la organización social, sin ser asocial, pues no va más allá de las dinámicas que la misma genera.

Desde un procedimiento que hace emerger la forma del contenido específico de la producción kafkiana, el *Franz Kafka* de Benjamin se consagra a una recepción abierta y productiva de tal consideración, al mismo tiempo que critica, a través de la construcción textual que actúa, las formas hegemónicas que la esterilizan.⁶² En efecto, el problema social no se halla en el progreso tecnológico en sí, restringido por el régimen social capitalista a mero dominio de una naturaleza por él amputada, y a través del cual se controlan las potencialidades desatadas de la técnica alcanzada y la configuración sensible e imaginaria. Sino en la relación entre la producción de subjetividad y el progreso tecnológico, esto es, en la inseparable coproducción del deseo y la técnica, producción de fantasmas que intervienen en todos los procesos de individuación, tanto para lo peor como para lo mejor. Una nueva *physis*⁶³ —como escribe Benjamin en ocasiones, utilizando el término griego, para diferenciarla de la naturaleza degradada— se está organizando a través de la técnica, una que solo emerge a través de ciertas contraproducciones no subsumidas por el devastador método de producción que impone el capitalismo para su reproducción. La generalización del fetichismo de la mercancía a todos y cada uno de los ámbitos de la existencia social exige modificar las prácticas subjetivas de los modos de

⁶² Tal y como Benjamin expone en *El narrador*, solo arrancando la narración al ámbito hegemónico de la información, perfectamente comprensible y delimitada, en tanto que respeta e impone los vínculos psicológicos naturalizados entre los acontecimientos sedimentados en toda explicación, puede abrirse a una dimensión de la que carece (Benjamin, 2009: 48 y 64). No es que Benjamin retroceda hacia la narración, imposibilitada definitivamente por el desmoronamiento de la experiencia, el hábito lingüístico, la pérdida de la sabiduría, en fin, por el capitalismo y el sistema de información que él mismo genera, sino que, como Canetti, vislumbra en la imposibilidad de la misma aquello que sustenta a la nueva estructura de información, a saber, algo que no pertenece a la información misma pero que la posibilita: las relaciones de poder. En *Sobre algunos motivos en Baudelaire* escribe sobre el propósito de la prensa: “Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudieran afectar a la real experiencia del lector. Los mismos principios de la información periodística (novedad, brevedad, comprensibilidad y ante todo desconexión de unas y otras noticias entre sí) contribuyen sin duda a dicho éxito en la misma medida que la compaginación y la conducta lingüística aplicada. (Karl Kraus no se cansó de señalar hasta qué punto el hábito lingüístico propio de los periódicos paralizan la imaginación de sus lectores.)” (Benjamin, 2008: 211-212).

⁶³ “Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada [...]. En segundo lugar, ya no existe la distinción hombre-naturaleza. La esencia humana de la naturaleza y la esencia natural del hombre se identifican en la naturaleza como producción o industria, es decir, en la vida genérica del hombre” (Deleuze y Guattari, 1985: 14 y 12).

apropiación de las relaciones alienadas, esto es: transformar los modos de producción de experiencia así como los procesos de producción de conciencia, independientes de la subjetividad individual hegemónica, en base a la consideración de que “lo vivo supera solamente el delirio de la destrucción en la embriaguez de lo que procrea” (Benjamin, 2010: 89).⁶⁴ Profundizar en los contenidos de los aspectos formales de la recepción, tanto en lo que refiere a la interacción de la producción mediática de masas con el espectador como entre los espectadores con una *physis* social e históricamente determinada, implica abrir la reflexión hacia las condiciones que posibilitarían la articulación y organización de una experiencia insubordinada.

Según su concepción del método dialéctico que maneja: “nuevos métodos al conducir nuevos objetos”,⁶⁵ Benjamin traza sus propuestas de recepción abierta de los procesos de metamorfosis, latentes en ciertas producciones literarias. Su estrategia consiste básicamente en volverse cómplice del gesto concreto que trabaja, con el fin de captar lo que potencialmente todavía ofrece. Para ello exige que el gesto en cuestión únicamente quede especificado tras ubicarse en variados escenarios y en función de diversas estrategias escriturales, de montaje y con carácter experimental (Benjamin, 2009: 19). De este modo, se pretende cortocircuitar, dificultar, frenar y obstruir la donación refleja de significado y la comprensión, masticada por la opinión y materialmente producida por los medios de representación de masas. Mediante el *shock* cognoscitivo o la interrupción de los modos habituales de recepción se provoca el desplazamiento de la compulsión de significación hacia otra práctica de lectura, incubada por el contenido mismo que maneja el texto de Benjamin.⁶⁶ Suspender la inmediatez de la recepción, sometida a las

⁶⁴ “[U]n criterio decisivo de una función revolucionaria de la literatura consistiría en la medida de los progresos técnicos que desembocan en una transformación funcional de las formas del arte y por tanto de los medios espirituales de producción” (Benjamin, 1999: 137).

⁶⁵ “[T]oda etapa en el proceso de la dialéctica (igual que en el proceso de la historia misma), aunque siempre condicionado por los anteriores, introduce un cambio fundamentalmente nuevo, que exige un tratamiento fundamentalmente nuevo. De modo que el método dialéctico se caracteriza porque desarrolla nuevos métodos al conducir nuevos objetos. Es el mismo caso que el de la forma en el arte, caracterizada por desarrollar nuevas formas al conducir nuevos contenidos. Y es que sólo externamente posee una obra de arte una sola forma, y el tratado dialéctico un sólo método” (Benjamin, 2005: 477 [N 10, 1]).

⁶⁶ Como el montaje propio del teatro épico de Bertold Brecht, que Benjamin comenta en *El autor como productor*, “la interrupción no es aquí un estímulo, sino que tiene función organizadora. Al detener la acción, está obligando al oyente a tomar posición ante los acontecimientos y obligando al actor a tomar posición ante su papel” (Benjamin, 2009: 312). En la misma estela, pero desde el cine, “todo radica en esta o aquella yuxtaposición de situaciones visuales, todo radica en los intervalos” (Vertov, 1974: 30). Y “[u]no no ve el corte, pero mi firma reside en él. Éste es mi medio de expresión” (Kluge y

significaciones dominantes, aprovechando las sinergias del gesto, que hace lo suyo en el ámbito literario, es su objetivo prioritario.⁶⁷ Siendo así, y en función de diversas prácticas de composición lingüística y no lingüística, revisadas y prestadas, frecuentemente, de los nuevos medios de expresión (literarios, pictóricos, cinematográficos), Benjamin promueve una práctica filosófica dirigida a desviar el delirio hermenéutico de interpretación, circuito cerrado fraguado en una subjetividad vacía, reflejo del valor de cambio que solo consiente el ser en tanto que mercancía. Como los *Apuntes* de Canetti, que hacen sitio al lector al estimularle a establecer las conexiones que los mismos no imponen, o la consideración del montaje cinematográfico de Kluge y su capacidad de evocar en el espectador lo imperceptible, la producción benjaminiana está muy poblada, nutrida virtualmente de gestos o potencias heterogéneas, gérmenes subjetivos que se desvían de los procesos de subjetivación que instauran las relaciones de poder y saber. Tomar los puntos de bifurcación, actualizar la potencia, efectuar el cambio, hacer experiencia, depende ya únicamente del receptor. De ahí que sea imprescindible.

Lo que de un modo amable va saliendo a la luz en la actuación de dichos mensajeros es, de forma lúgubre y pesada, ley en todo este mundo de creaturas. Ninguna tiene fijo su lugar, ni un contorno fijo, inconfundible: todas están cayendo o ascendiendo; todas se intercambian con su enemigo o bien con su vecino; todas han consumado por entero su tiempo y, sin embargo, aún son inmaduras; todas ellas se encuentran hondamente agotadas, aunque sólo se encuentren al principio de una aún larga vida. Pero aquí no es posible hablar de órdenes ni de jerarquías. Pues el mundo del mito, que invitaría a hacerlo, es mucho más joven que el mundo de Kafka, uno al que ya el mito prometió la redención. Sólo sabemos esto: Kafka no atendió la tentación del mito [...]. El cuento es el relato de la victoria lograda sobre ellos. Y Kafka escribió cuentos para los dialécticos cuando abordaba sus leyendas. En ellas introdujo sus pequeños trucos; y luego, de ellas extrajo la prueba de que «también medios insuficientes o incluso pueriles pueden servir al fin para salvarse». Así comienza el relato sobre *El silencio de las sirenas* ya que estas en Kafka se mantienen sumidas en silencio (Benjamin, 2009: 15-16).

Liebman, 1988: 54). “One doesn’t see the cut, but my signature resides in it. That my means of expression” (Kluge y Liebman, 1988: 54).

⁶⁷ La verdad “está unida a un núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor” (Benjamin, 2005: 465).

Que la forma emerja del contenido significa para Benjamin una suerte de práctica de la horizontalidad entre términos contrapuestos que les hace interactuar y entrar en variación continua, conmoviendo las jerarquías y oposiciones que los encajan en la institución filosófica dominante y que ocluye el potencial de transformación de toda contraproducción. Tal como sucede en las grandes ciudades, y de modo exagerado en los parques de atracciones, el texto avanza a diferentes velocidades y ritmos, con subidas y bajadas inesperadas que vapulean al yo y atraviesan los umbrales de conciencia habituales, creando nuevos estados desde los cuales pueden desprenderse singularidades y yoes parciales no totalizables, que, aunque momentáneos y frágiles, bien podrían adquirir consistencia en un proceso de diferenciación continuado que se desvía hacia la producción de otros modos de existencia. Ahora bien, cierta predisposición, como la capacidad de permanecer alerta ante cualquier reflejo, y en espera la significación, son convenientes para aprehender y desarrollar las variadas oportunidades de ruptura que emanan del capitalismo pero que son rápidamente arrolladas por el mito que a su vez nos instala. La apertura hacia los otros, imposibilitada por la divergencia de ritmos que nos obligan y transportan, reclama inventar nuevos espacios, a partir de nuevas estrategias, en donde la cadencia del devorar y ser devorados, propia del tiempo abstracto que sin pausa reconfiguramos, inicie por fin su retirada. Cuando la tregua ha cesado, el estar totalmente asfixiado no puede más que conmutarse con el estar vitalmente conectado.⁶⁸

La conversión y diseminación del Estado centralizado en un nuevo aparato productivo, cuya complejidad y exhaustivización se extiende sin excepción a todas las relaciones sociales, propicia la caída del aura, que fuera central para una teoría de la experiencia basada en la mirada directa que confronta temporalmente lo lejano con lo cercano. Sin duda, el desarrollo de los medios de reproducción técnica encarna un nuevo régimen de visibilidad, cuyo principio de organización ya no se basa en un nexo formal, sino en una aberrante contigüidad que transgrede, multiplica, desplaza y solapa las distancias,

⁶⁸ “En el reino entre la vida y la muerte, donde ya ni siquiera se puede sufrir, la diferencia entre serrín y arena lo es todo; el serrín, subproducto miserable del mundo de las cosas, se convierte en un bien escaso y su privación en intensificación de la pena de muerte a perpetuidad” (Adorno, 2003: 300). Kluge, en el guion cinematográfico de *Proyecto Z* escribe al respecto: “Cuando Olga Ebermeier está sentada con un filósofo quiere hablar sobre pensamiento. Le plantea un acertijo: «Un artista de circo va después de la función al remolque donde vive, se cambia de ropa, no ve ni un grano de serrín y se pega un tiro.» El filósofo A., muy amable, no es capaz de resolver el acertijo. Olga Ebermeier le gusta. Le explica que «en su codo, en circunstancias, hay contenidas más ideas que en el acertijo». La filosofía es una cosa práctica. Olga Ebermeier tiene que conducir todavía hasta su casa, el circo” (Kluge, 1972: 119).

transformando tajantemente la construcción temporal y espacial de la subjetividad y la objetividad. Esto trastoca inexcusablemente la cuestión de la percepción y de la relación que esta suscita con la tarea conceptual filosófica, pues un concepto de nada sirve sino reporta otra manera posible de percibir el mundo que recorta, es decir: una perspectiva temporal. De este modo, el *Franz Kafka* se vuelve cómplice de Kafka, al trabajar en y por una lógica impropia del sueño donde los contornos que solidifican la percepción en el reconocimiento se diluyen.⁶⁹ Inyectar en la configuración del texto la potencia indiferenciada de la intercambiabilidad entre objetos y sujetos, propia del desfundamiento capitalista, pretende hacer de la temporalidad cotidiana el medio mismo por el cual desviarla. Esto requiere enzarzarse en un minucioso trabajo con los fantasmas productores de la opinión y de la recepción automatizada para que salten cualitativamente, hacia lo transicional. En lo que implica una operación extrema de tensado de lo posible con el fin de que vire hacia lo imposible, un ámbito liberado de las relaciones de poder y saber capaz de transformar las condiciones por las cuales se produce la novedad, luego lo nuevo.⁷⁰

En este sentido, Benjamin elabora el *Franz Kafka* bajo el signo corrosivo de un vertiginoso e incesante ir y venir, lances y relances entre camas, actas, cartas, mantas, alfombras, mesas, puertas, etc. y entre los actores del teatro natural de Oklahoma, a la vez una pista de carreras donde culmina el “deseo de ser un indio” y el de los estudiantes, si atendemos al transitivismo gestual entre el montar, orar, escribir, estudiar, que inclina

⁶⁹ Ya con la fotografía, el contorno, como límite funcional entre dos poblaciones o elementos, pierde su funcionalidad, en tanto que la imagen fotográfica, en su grano elemental que le constituye, ya no agrupa elementos, perdiendo estos, según Gilbert Simondon, su individualidad y su libertad dinámica, con lo cual la imagen fotográfica no es inducida, sino impuesta (Simondon, 2012: 207-212). En *Una pequeña historia de la fotografía*, en cambio, Benjamin muestra cómo la técnica y la práctica fotográfica, exclusivamente por medio de los procesos de institucionalización capitalista, vuelven a la fotografía una imposición.

⁷⁰ “Se recordará que, para Freud, la escena del sueño era inepta para cualquier creatividad concreta: no era más que una superficie de registración de los metabolismos profundos del inconsciente. El sueño [en Kafka, por el contrario] actúa por *collage*, por *cup up* [...] y las nuevas síntesis que constituyen se sueldan en «aglomerados», mediante una especie de «cemento solidificado». Y lo que otorga su consistencia a esos aglomerados, su clave simbólica —para tomar esta vez un préstamo de los estructuralistas—, se les escapa por definición. Por eso los «complejos» son siempre pasivos: su aprehensión supone reconstrucciones a partir de instancias conscientes que le son exteriores [...]. Muy otro es el enfoque kafkista. Se trata entonces, en esencia, de hacer trabajar sus *puntos de singularidad*. Allí donde la interpretación freudiana se detenía —ante lo que Freud designaba como «el ombligo del sueño»—, para Kafka todo comienza. Renunciando a hacer pasar sus puntos de sinsentido bajo el yugo de una hermenéutica cualquiera, los dejará proliferar, amplificarse, para engendrar otras formaciones imaginarias, otras ideas, otros personajes, otras coordenadas mentales, sin ningún tipo de sobrecodificación estructural. Se instaura entonces el reino de procesos creadores antagónicos del orden establecido de las significaciones. Procesos de producción de una subjetividad mutante, portadora de potencialidades susceptibles de enriquecimientos indefinidos” (Guattari, 2009: 18-19).

“sorprendentemente el rostro sobre la hoja”. Con ello corroe el terreno, al dificultar enormemente el posicionamiento del lector que demandan los fantasmas para significar. Mediante un reencadenado de carácter óptico, el texto atraviesa y fractura la dominación ingente que embebe el juego opresivo del marco y lo enmarcado, que a su vez enmarca el marco, desde una relación transferencial de la enunciación que obstruye el “poder parasitario”, allí donde se alude (su fuerza) y se elude (su poder y saber) para que revierta en contra de este. Luchar contra la organización social capitalista de nuestro tiempo conlleva enfrentarse al hecho insoslayable de que el valor de cambio produce imágenes, creando un circuito de intercambiabilidad que captura y encauza el deseo para desactivar el potencial de ruptura inherente a la imaginación.⁷¹ Sin duda “[e]l curso de la historia, representada bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar más del pensador que el caleidoscopio en las manos de un niño, que destruye mediante cada giro lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido siempre sin duda los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un «orden». —El caleidoscopio debe ser destruido” (Benjamin, 2008: 266).

Como los fundidos recurrentes en blanco de los films de Reiner W. Fassbinder, que incorporan el propio dispositivo de la proyección que los hace posibles, introduciendo la negación del cine desde el cine, al tiempo que insisten en señalar el proceso constructivo de la imagen cinematográfica, Benjamin incorpora la permutabilidad de posiciones y la yuxtaposición de contenidos heterogéneos a la obra de Kafka, entre los cuales se gestan puntos larvados de subjetividad que hacen cambiar de dirección la corriente del discurso, llevando y orientando la atención del lector hacia la negación de la filosofía, desde la filosofía. De esta manera no resulta extraño que un texto dedicado a Kafka utilice citas que no le están referidas, parábolas espacial y temporalmente muy distantes o reflexiones de la tradición oriental para abrir lo más nuevo en la producción de occidente. La verdad,

⁷¹ Kafka, según las conversaciones que Gustav Janouch rememora, dice acerca del cine de Charles Chaplin: “Chaplin es un técnico. Él es hombre en un mundo de máquinas en el que la mayoría de sus congéneres ya no disponen del sentimiento y de las herramientas mentales necesarias para apoderarse como es debido de la vida que les ha sido prestada. No tienen imaginación. Así que Chaplin se pone a trabajar en ello: igual que un técnico dentista fabrica dentaduras postizas, él crea prótesis de imaginación. Eso es lo que son sus películas. Eso es el cine en general” (Janouch, 1998, 270-271). Y, ciertamente, “nada impide que las redes maquínicas se comprometan en una suerte de proceso de subjetivación; dicho en otros términos, que el maquinismo y la humanidad comiencen, un día, a mantener fructuosas relaciones de simbiosis” (Guattari, 2000: 57).

consecuentemente, se construye, necesariamente, pues es un efecto de sentido que se produce y depende siempre de algo no lingüístico que fractura la adecuación entre un estado de cosas y el sentido presupuesto de las proposiciones particulares. Recíprocamente, el desplazamiento del autor hacia el productor, que articula diversos soportes de alteridad sin poder identificarse con ninguno en particular, hace estallar toda interioridad del que habla y se expresa en relación a determinados deseos y creencias. Como en el teatro natural de Oklahoma, de *América*, “[e]l lugar enigmático, y el personaje transparente, sin enigmas, de Karl Rossmann, van juntos. Este personaje es transparente, límpido y sin carácter [...], el ser humano medio [...] «algo completamente diferente del carácter: una pureza elemental del sentimiento»” (Benjamin, 2009: 18-19).⁷²

“Cuando dos espejos se miran, Satanás hace su truco preferido, y abre aquí, a su manera (como hace su compañero en las miradas de los amantes), la perspectiva al infinito” (Benjamin, 2005: 552 [R 1, 6]). Si Kafka torna perceptible lo imperceptible, a través de una hipersensibilidad extrema que agudiza la atención hacia lo insensible, creando una extraña visibilidad allí donde no existía, y en la cual la ambivalencia se libera de las parálisis que provocan sus disputas internas. Benjamin, en cambio, embraga desde las transferencias de afecto que subyacen a la literatura kafkiana, poniendo a funcionar diversas operaciones mentales, propiamente potenciadas por el desarrollo tecnológico capitalista, pero extraviadas por el proceso de significación y subjetivación individual que extienden los medios de comunicación masiva, en lo que supone una colectivización de la subjetividad capitalista. En lugar de permanecer en las formas de sujeción social para denunciar el sistema de opresión de modo explícito y directo, tanto Kafka como Benjamin las atraviesan, consumando ambos eso que Adorno escribe a propósito de Samuel Beckett: es en “la disociación de la unidad de la conciencia en lo dispar, en la no identidad [...], [donde] su límite con el exterior se disipa y las situaciones de la interioridad se convierten al mismo tiempo en las de la *physis* [...]”. La no identidad es ambas cosas, la

⁷² “El infinito. [Aparte.] Todo apunta hacia él... y todo lo distrae infinitamente, ése es el drama mezcaliniano. [Aparte.] Pero todo vuelve a apuntar hacia él. [Aparte.] El mecanismo mental se ve regularmente atraído por él y el infinito siempre se presenta a la cita. Extraña cosa, extraña. Infinito como hecho físico, como el mar para quien encontrar supone simplemente abandonar la tierra. [Aparte.] (Pero no substancia. Infinito también por huida y por imparable profundización...). [Aparte.] Qué extraño. [Aparte.] Ebrio, poseído, ya no se pregunta qué hacer con el infinito, si hay que amarlo, adorarlo, confundirse con él, ni si es una ilusión o una falsedad, o únicamente una etapa, o promesa o ya su nirvana —queda sumergido y arrebatado por la ola cuya naturaleza indagaba. Tras haber superado esa indagación se nutre con el alimento de los dioses. [Aparte.] ¡De todos modos, qué extraños son esos atajos! [Aparte.] Infinito mal merecido” (Michaux, 2000: 118).

desintegración histórica de la unidad del sujeto y la aparición de lo que no es ello mismo sujeto” (Adorno, 2003: 282-283). La subjetividad transversal, actualizada como “la aparición de lo que no es ello mismo sujeto”, se afirma, en efecto, en la no identidad, a partir de diversos sostenes heterogéneos de otredad y estrategias (auto)experimentales variadas que descarrían los modos de representación, así como la estructura de sensibilidad consolidada.⁷³ “Una barbarie convertida en cultura se convierte en la respuesta a una cultura que se ha convertido en barbarie. Tal sería la única esperanza en Benjamin, ese entrar por la puerta estrecha de un instante histórico, un tiempo de aceleración del tiempo que hace posible por fin su detención” (Aguilera, 1996: 54).

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora de una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura (Benjamin, 2005: 464 [N 2a, 3]).

Cuando Adorno argumenta que Benjamin incurre en un procedimiento filosófico de identificación con el agresor,⁷⁴ pensamos que es porque establece un juicio político y

⁷³ “La prosa de Kafka no se expresa mediante la expresión, sino negándola, quebrándola. Es una parábola cuya clave nos han sustraído; y quien intentara convertir a esto en la clave se equivocaría, pues confundiría la tesis abstracta de la obra de Kafka, la oscuridad de la existencia, con su contenido. Cada frase dice: «Interprétame» y ninguna lo tolera. Cada frase obliga con la reacción «Así es» a preguntar: «¿De qué lo conozco?»; el *déjà vu* es declarado en permanencia. Mediante la fuerza con que obliga a interpretar, Kafka reduce la distancia estética. Le impone al contemplador presuntamente desinteresado un esfuerzo desesperado, lo asalta y le insinúa que del hecho de que comprenda correctamente depende mucho más que su equilibrio espiritual: la vida o la muerte. El menor de los presupuestos de Kafka no es que la relación contemplativa entre texto y lector está trastornada. Sus textos intentan que entre ellos y su víctima no haya una distancia constante, sino que lo narrado se va a lanzar sobre él, como las locomotoras sobre el público en la reciente técnica cinematográfica tridimensional. Esta agresiva cercanía física anula la costumbre del lector de identificarse con los personajes de las novelas” (Adorno, 2008: 224-225).

⁷⁴ “Es significativo que, siempre que era posible, mucho después de que se hiciera dominante el empleo de máquinas de escribir, escribiera sus cartas a mano; tanto placer le producía el acto físico de escribir —le encantaba hacer extractos y copias en limpio— como repulsión los instrumentos mecánicos: en este sentido, el ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* fue, como tanto en su historia intelectual, una identificación con el agresor” (Adorno, 2003: 565).

social desde una noción de inconsciente transformada, pero en ciertos aspectos todavía demasiado cercana a la concepción negativa e individual que fragua Freud. Por el contrario, para que Benjamin pueda concebir una politización del arte y de la filosofía, acorde con la concepción de una subjetividad transversal, y contraria al proceso de fascistización social propio de una estetización de la política (Benjamin, 2008: 49-85), tiene que operar con una consideración de inconsciente que evite caer en el reduccionismo freudiano y que permita pensar positivamente tanto la noción de deseo como la de la tecnología a él imbricada. Solo una “*débil* fuerza mesiánica” (Benjamin, 2008: 306) podría alterar la deriva destructiva que sostiene el capitalismo para seguir reproduciéndose. En tanto que rompe con la realidad al desviar la producción de sus cauces, la reflexión de la acción revolucionaria como acontecimiento se asienta en un concepto operativo de subjetividad colectiva inconsciente entendido como soporte de ruptura que efectúa un corte en el curso continuo de la historia de la barbarie. Así se expresa Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “La creciente proletarización que se produce en los hombres actuales y la creciente formación de masas son dos aspectos de un único proceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las relaciones de propiedad, cuya eliminación ellas persiguen. Pues el fascismo ve su salvación en el permitir que las masas se expresen (en lugar de que exijan sus derechos)” (Benjamin, 2008: 83). Solo cuando la máquina social se desliga de los deseos de los hombres, de la subjetividad colectiva inconsciente, esta puede identificarse con una estructura de poder y demolición. Así lo expone otro de los autores que se ha dedicado a la cuestión de la relación entre máquina y sociedad, Lewis Mumford, en *El mito de la máquina*, con la noción de megamáquina, la cual refiere a la organización social y su estructuración a partir de una entidad colectiva invisible o virtual.⁷⁵ No obstante, “[d]esde el primer momento, la máquina humana presentaba dos

⁷⁵ “Si cabe definir una máquina [...] esta supone una combinación de partes resistentes, cada una de ellas especializadas en una función y operando bajo el control humano [...]. [Con el objetivo] de movilizar a inmensas multitudes de hombres y coordinar rigurosamente sus actividades, tanto en el tiempo como en el espacio, con un fin claramente predeterminado, previsto y calculado [...]. [E]stas máquinas laborales tenían mayor capacidad de cambio y adaptación que sus equivalentes metálicos de hoy, más rígidos, presentes en las cadenas de montaje. En la construcción de las pirámides, encontramos no sólo la prueba indiscutible de la existencia de tales máquinas [sociales], sino también la prueba imponente de su asombrosa eficacia” (Mumford, 2013: 315-316).

aspectos: uno negativo, tiránico y con harta frecuencia destructor, y el otro positivo, promotor de vida y constructivo” (Mumford, 2013: 315).⁷⁶

⁷⁶ Que las máquinas generen y alberguen también vectores de subjetividad transversal o procesos de creación que pueden dar lugar a nuevas posibilidades y permitir el desvío de la realidad dada, es lo que justamente trabaja, por ejemplo, la película muda y en blanco y negro, dirigida por Paul Fejos en 1928, *Lonesome*, de la que hemos extraído el fotograma que encabeza esta sección. Esta película, cuyo eje se sitúa en el rodeo mismo que deben dar dos personas que viven en el mismo edificio, puerta con puerta, para que se conozcan, no duda en poner ante el espectador, mediante los recursos propios del cine, que es en la virtualidad y no en la realidad dada donde radica la posibilidad de la bifurcación del deseo. Tras separarse los dos protagonistas, perdidos cada uno entre la multitud que puebla un parque de atracciones, Jim echa una moneda en una máquina de adivinación que le devuelve el siguiente mensaje: “*You’re about to meet your heart’s desire*”. Seguidamente, tras desaparecer dicho oráculo, en un fundido en negro que se cierra como lo hacen las cortinas de un teatro, se encadenan dos imágenes cuyo efecto invertido de enfoque y desenfoco desvela que el amor, más que una cuestión de realización o actualización se corresponde con un ámbito de virtualidad que circula entre un Jim difuso, el reflejo de Mary y la máquina productora del oráculo. En “La película favorita de Walter Benjamin”, que aparece en *El hueco que deja el diablo*, Kluge cruza *Lonesome* con la producción de Benjamin, incidiendo en este mismo asunto, además de en el de la herencia, que le es inseparable. Entre ambos se establece la posibilidad de una pedagogía. La entrada se compone de seis secciones. En la primera, encontramos lo siguiente: “Tal vez cristalice algo que pueda llamarse amor. ¿Qué será? Algo capaz de aguantar” (Kluge, 2007: 112). En la segunda sección, *El adivino como utopista*, leemos: “Voz del adivino: Antes de que termine el día conocerá a una mujer de pelo castaño. Vivirán juntos hasta el final de la vida. El adivino, un autómata, está hecho de hierro. Sus mandíbulas se abren y se cierran, la boca emite sonidos almacenados en un fonógrafo. Un ojo azul, grande y saltón, también se abre y se cierra: pelo blanco, arrugas en la frente que se fruncen mecánicamente. SERIEDAD. La predicción del autómata parece encajar con Mary. Se cogen de la mano” (Kluge, 2007: 113).



LYREBIRD BEAUTY.—Mrs. Wilkinson, of Ferny Creek, is here seen with two tail feathers which "James," her tame-wild lyrebird, recently shed upon his display platform behind where she is standing.

Caos y semiótica: relación material-fuerza

Toda formación social de poder capitalista está obligada a controlar los diversos procesos de individuación por los cuales se conforman repertorios de hábitos,⁷⁷ de modo tal que se evite cualquier transformación que no convenga con el desarrollo de las condiciones reales de producción por las cuales la misma se reitera. Pues cada pliegue de individuación deriva de la extracción del propio caos de medios que establecen un espacio limitado pero muy precario, en tanto que los medios, siempre heterogéneos, mantienen interrelaciones entre ellos que los transforman, con el riesgo de perder la especificidad que los devolvería al caos de donde provienen.⁷⁸ De ahí que los medios respondan al caos con el ritmo, esto es, coordinen, siempre en otro plano, los medios heterogéneos, confiriéndoles de este modo cierta estabilidad. Aunque, por otro lado, los ritmos son portadores a su vez de un potencial de descodificación que da cuenta de la tendencia de los medios y los ritmos a heterogeneizarse, a salirse de sí mismos. “El caos no es lo contrario del ritmo, más bien es el medio de todos los medios” (Deleuze y Guattari, 2004: 320). No es un estadio deforme, indiferenciado u homogéneo, divisible y negativo, una ciénaga inasignable e inaprensible que subyuga los diferenciales de fuerzas a lo dado, seleccionado, ordenado y jerarquizado, ya que, más que emerger de su propia naturaleza, esta consideración del caos deriva de las limitaciones relativas a nuestro umbral perceptivo, a nuestra conciencia. De carácter preindividual e inseparable del ámbito individuado, el caos se encarna en medios y ritmos y remite a un campo informal de individuación. Medio de exterioridad que no se corresponde con sujeto ni cuerpo formado

⁷⁷ “Quisiéramos mostrar que es preciso operar una inversión en la búsqueda del principio de individuación, considerando como primordial la operación de individuación a partir de la cual el individuo llega a existir y cuyo desarrollo, régimen y modalidades él refleja en sus caracteres. El individuo sería captado entonces como una realidad relativa, una cierta fase del ser que supone antes que ella una realidad pre-individual y que, aún después de la individuación, no existe completamente sola, pues la individuación no consume de golpe los potenciales de la realidad pre-individual, y por otra parte, lo que la individuación hace aparecer no es solamente el individuo sino la pareja individuo-medio. Así, el individuo es relativo en dos sentidos: porque no es todo el ser y porque resulta de un estado del ser en el cual no existía ni como individuo ni como principio de individuación” (Simondon, 2009: 26).

⁷⁸ El caos “se caracteriza menos por la ausencia de determinaciones que por la velocidad infinita a las que estas se esbozan y desvanecen: no se trata de un movimiento de una hacia otra, sino, por el contrario, de la imposibilidad de una relación entre dos determinaciones, puesto que una no aparece sin que la otra haya desaparecido antes, y una aparece como evanescente cuando la otra desaparece como esbozo. El caos no es un estado inerte o estacionario, no es una mezcla azarosa. El caos caotiza, y deshace en lo infinito toda consistencia. El problema de la filosofía consiste en adquirir consistencia sin perder lo infinito en el que el pensamiento se sumerge (el caos en este sentido posee una existencia tanto mental como física)” (Deleuze y Guattari, 2001: 46).

alguno; una realidad virtual, diferenciada en su contenido, pero no actualizada. El caos no es la catástrofe. “Que todo siga «así» es la catástrofe” (Benjamin, 2008: 292).⁷⁹

Una inmensa maquinaria social, positivo del control y la gestión exhaustivas de la prohibición de metamorfosis que porta en germen el caos, codifica, inscribe y registra un material dotado de fuerzas para regularlo, consolidando, así, un conjunto de funciones y órganos que menguan necesariamente las capacidades perceptivas, achatan las intensidades afectivas y atascan el pensamiento que, al mismo tiempo, también lesiona. Volcado en la producción sensible y subjetiva, el poder político de masas se infiltra precisamente ahí donde germina la posición de deseo, sobre la brecha o espacio de indeterminación entre la acción y la reacción. Movimiento de la cultura que graba los cuerpos, individual y colectivo, que los somete y vehicula bajo el yugo de ciertos modelos afectivos y perceptivos anclados y reforzados por la opinión, fantasmagorías u organizaciones de las imágenes que producen una sociedad de sí misma. “No es el rostro bello lo que amamos, es el rostro que hemos destruido” (Canetti, 2008b: 150). Existencia estafada en su totalidad. “Los juegos de azar, el coleccionismo, el callejeo: actividades instituidas contra el *spleen* [...]. El *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe permanente.” (Benjamin, 2008: 275 y 266). Más que significar, el poder, funciona.⁸⁰

Si a la supervivencia le corresponde la catástrofe como su mundo asociado, medio interior de los impulsos, es porque la individuación de aquella requiere de esta, en tanto que la forma, material, acompaña la transformación de la materia, formal, a lo largo de todo el proceso de individuación. Como captura de fuentes de energía que permiten la extensión de los materiales transformables, la catástrofe posee características energéticas, perceptivas y activas que se pliegan dando lugar a la supervivencia, elenco de formas ligadas de percepción y reacción que se ajustan, no tanto al ritmo del proceso productivo,⁸¹ sino al ritmo interno del desarrollo de la gran ciudad (Benjamin, 2008: 128).

⁷⁹ Dos breves textos de Benjamin, *Doctrina de lo semejante* y *Sobre la facultad mimética*, además de los estudios dedicados a la infancia, el surrealismo, Baudelaire, Proust y Kafka, especialmente, dan cuenta de esta problemática de diferenciación conceptual que atañe a la noción de caos, diferenciada de la de mito y de la de catástrofe.

⁸⁰ “La cuestión del poder ha sido raspada. ¿Quién sigue cavando?” (Canetti, 2008a: 444).

⁸¹ “Hay que admitir que la multitud, tal como aparece en Poe —con movimientos atropellados e intermitentes— está descrita con particular realismo. Su descripción se hace acreedora de una verdad más alta. Estos movimientos son menos los de la gente que va tras sus negocios, que los de las máquinas de las que ellos se sirven. Anticipándose mucho, Poe parece haber añadido su ritmo a sus gestos y a sus reacciones. En cualquier caso, el *flâneur* no comparte esta conducta. Más bien se

En concreto, al proceso de consumo colectivo (Castells, 1979: 494-504),⁸² cuyas prácticas de producción de apropiación producen centros individuales de órganos y funciones como personas privadas,⁸³ a las cuales ha sido asignada una identidad, pero solo después de que los procesos de subjetivación hayan sido capturados por las formaciones institucionales de poder y saber. Ahora bien, en tanto que todo proceso de subjetivación no depende de dichas formaciones requiere, entonces, de la producción de un nuevo campo de percepción y afectación, de perceptos y afectos.

Basada en las convicciones que surgen de las experiencias de masas en la gran ciudad, la oleada de fisionomías anega el comienzo del siglo XIX. Correa de transmisión de prejuicios y perjuicios, este género literario se apoya en la apariencia de cualquier cosa para extraer de esta su contenido interior, en una operación de síntesis que identifica la fisionomía con la morfología. Su habilidad de reunión, clasificación y organización de cualidades, pretendidamente comunes a determinados objetos percibidos en función de sentimientos compartidos, no tiene límites y destila grupos dispares y definidos de sujetos. Favorecidas, además, por la extensión de la experiencia de la conciencia de *shock* y la lógica inquisitiva plasmada en las florecientes novelas de detectives, las fisionomías encarnan el despliegue y consolidación de un tipo de proceso de individuación subjetivo caracterizado por seleccionar el material sensible según su acomodamiento en tipos que, simultáneamente, identifica con el sujeto abstracto que se reconoce ante tales sentimientos de grupo. Con ello, el ámbito de la percepción y la afectación queda

desconecta; según esto, su serenidad no sería sino una protesta inconsciente contra el ritmo del proceso productivo” (Benjamin, 2005: 345 [J 60a, 6]).

⁸² La estructura urbana (virtualidad no efectuada) articula la instancia política, económica e ideológica de un determinado modo de producción en el interior del proceso de reproducción colectiva de la fuerza de trabajo. Al nivel de las ciudades, la estructura interna del conjunto social se especifica en el proceso de consumo colectivo. Las prácticas de apropiación de los bienes de consumo expresan las relaciones de clase al nivel de las relaciones de distribución (nivel político) y reproducen tanto la fuerza de trabajo (nivel económico) como las relaciones sociales inherentes al modo de producción (nivel ideológico). El análisis concreto de los medios colectivos de consumo ilumina la contradicción entre la organización capitalista del territorio y los procesos de consumo colectivos, esto es: la cuestión de la ciudad capitalista (Castells, 1979: 494-504).

⁸³ “[L]a ciudad moderna [...] es un tema cinematográfico. Lo que me resulta especialmente fascinante es la llamada «ciudad invisible»: la estructura urbana que se aloja en nuestros nervios, sentimientos y conocimientos. El principio urbano y el principio dramático (de tiempo condensado, de suspense) son como primos. En correspondencia a este principio urbano hay caracteres y destinos inequívocos” (Kluge, 1990: 21). “[T]he modern city [...] is a cinematic theme. What is especially fascinating to me is the so-called «invisible city»: the urban structure which is lodged in our nerves, feelings and knowledge. The urban principle and the dramatic principle (of condensed time, of suspense) are like cousins. Corresponding to this urban principle are unmistakable characters and destinies” (Kluge y Liebman, 1990: 21).

condicionado en su totalidad, en una operación de (re)naturalización o psicologización por la cual se desvirtúa, tipografía, clasifica y unifica al albur de la abstracción subjetiva y la persona. La importancia decisiva del control de la relación entre lo que se dice y se ve radica en su capacidad para enmarcar un todo aparentemente cerrado, estático y cuadrículado. De esta manera, la organización social capitalista se puede permitir incluir entre sus deberes, más que en sus haberes, el placer. “Obedecemos porque no podríamos combatir con perspectivas de éxito; el probable vencedor es el que ordena [...]. En vez de amenazar con la muerte y provocar la huida se promete lo que toda criatura desea antes que nada, y se cumple estrictamente esta promesa” (Canetti, 2010: 447 y 451). Este recorte de la realidad mental sobre la catástrofe, sistema cerrado de objetos y relaciones, se aviene a la perfección con el hecho de que todo proceso de individuación social implique necesariamente la subjetividad y el lenguaje, en un movimiento de institucionalización que informa la materia inerte. Además de obedecer a una organización de poder inmanente que cuadrícula el espacio y el tiempo, ordenando el territorio, lo cual excluye toda posibilidad de huida o incursión de alteridad en el proceso mismo por el cual se (re)produce la realidad.

Con la profusión y el crujido de los pliegues que rodean al niño sobrecogido ante los invitados, la ciudad de París y sus multitudes protegen los sueños de los ya crecidos. Luego París les proporciona, en sus múltiples superficies sensibles reflejantes y reflexivas que la desbordan y proyectan, el anclaje, tanto en términos de afecto como de efecto, a los focos de funcionalización y subjetivación que arraigan y reproducen la pareja supervivencia y catástrofe. Sin duda, “[l]os espejos son el elemento espiritual de esta ciudad” (Benjamin, 2010: 305-306). Consideradas como máquinas concretas, los espejos, lunas, cristales, el río Sena, los charcos, etc. producen imágenes, al trabajar el flujo material según sus modos particulares de ser, aspecto por el cual se les puede consignar una unidad interna e individuante, espiritual y objetiva. Se trata, en todos los casos, de maquinismos de orden óptico que engendran gérmenes de (proto)subjetivación, pues dan forma a la materia prima que constituirá los territorios sensibles a partir de los cuales podrán recortarse los territorios existenciales (Guattari, 2000). En este sentido, miríadas de cámaras oscuras o placas sensibles retienen aquí y allá la espera de la sucesión entre acción y reacción, transformando la ciudad de París en una gigantesca “placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene

por lo general enterrados” (Deleuze, 1984: 132). Un paisaje vuelto imagen, un contexto, texto. Como polvo virtual de la acción, París es, desde luego, la expresión de una acción en estado de reserva, un campo de potencias. “¡Ciudad hormigueante! ¡Ciudad llena de sueños, / donde el espectro a pleno día atrapa al que pasa! / Como la savia fluyen por doquier los misterios / en las angostas venas del coloso potente” (Baudelaire, 2004: 347).⁸⁴

Como placa nerviosa, París deja correr el carácter plural y móvil de los afectos que la constituyen y recorren, dejando escapar y amplificando, en un momento dado, los devaneos de algún fantasma que se proyecta y escurren entre los muros de las casas. Espacios de adoquines y barricadas que, de un día para otro, se convierten en pasajes, produciendo así la brecha (subjetivación) sobre la cual vendrán a desarrollarse la percepción psicológica y la conciencia. Producción de imágenes, por un lado, que tienden hacia la consolidación, el pulimentado, y también al ornamento que palpa el recorrido del ojo.⁸⁵ Y de las cuales derivan los rigores del proceso de hacerse a medida del espejo y por los cuales “ha surgido la belleza de las parisinas [...] [que] mucho antes que las miren los hombres, ya habrán examinado diez espejos” (Benjamin, 2010: 305). Pero, por otro lado, imágenes que se inclinan hacia la retirada, a perder sus contornos, a establecer una relación con eso otro que ha quedado eliminado de la percepción, remitiendo a lo múltiple y móvil que, en cualquier caso, siempre las atraviesa y compone. Por esto “[l]a ciudad puede abrirse también alrededor del paseante como un paisaje sin umbrales” (Benjamin, 2005: 427 [M 3, 2]), traspasar los muros que erigen las fantasmagorías y organizar la circulación del afecto que capturan, fustigando un desarreglo del sí mismo y el mundo en un presente que se resuelve en la indiscernibilidad, que no en la confusión, del pasado inconsciente y el presente actual, sin anularlos.

“Los espejos que cuelgan turbios y olvidados en los bares son el símbolo propio del naturalismo de Zola; y el modo peculiar de reflejarse de unos a otros, desplegando una serie inacabable, hace juego evidente con el recuerdo infinito del recuerdo que recuerda el recuerdo en que la vida de Proust se transformó precisamente gracias a su propia

⁸⁴ Primera estrofa del poema *Los siete viejos*.

⁸⁵ “Asir a través de los otros sentidos —vista, oído, olfato— es muchísimo menos peligroso: aún queda espacio entre uno mismo y la víctima, y mientras subsista ese espacio habrá oportunidad de escapar y nada estará decidido. El contacto que procura el palpar, en cambio, prefigura ya la ingestión” (Canetti, 2010: 318).

pluma” (Benjamin, 2010: 306). La inmediatez entre la pulsión y el fetiche se encierra en sí misma y vuelve estéril el espacio de las imágenes, transformando el pasado, que queda ahora atrapado en las garras de una memoria petrificada cuyo contenido se ha transformado en el fetiche que viene a prolongar la pulsión como olvido del fantasma, olvido, en definitiva, del muerto que cargamos y que, razonablemente, no dejamos que transforme nuestras vidas. Que el proceso de subjetivación se monte sobre la doble articulación y estratificación del significante es precisamente el trabajo que desempeña el símbolo. Dos órdenes de realidad heterogéneos (subjetivo y significante) aparecen en sus paralelismos mutuamente correspondiéndose, de la mano, aunque cada uno por su lado, unidos por una costura invisible de ordenadas operativas relativas a la organización social del cuerpo y el inconsciente colectivos. Como imágenes dinámicas inscritas lingüísticamente, los símbolos de masa de Canetti (fuego, lluvia, viento, arena, trigo, montones, etc.) se aferran y sacan a la luz, en base a las determinaciones sociales ya operadas en el cuerpo y el inconsciente colectivos, el avanzado estado alcanzado de organización de los ámbitos no individuales ni lingüísticos, por los cuales las individuaciones de masa, que no se corresponden en absoluto a las psicologías individuales de sus integrantes, sino a lo que todos ellos al mismo tiempo experimentan, gobiernan la administración de las poblaciones.

El trigo es flexible como la hierba y se halla expuesto a la influencia de todos los vientos. Todos los tallos juntos ceden al impulso del viento, todo el triguero se inclina a la vez. Cuando hay temporales cae abatido enteramente y permanece largo tiempo en el suelo. Pero posee la misteriosa capacidad de volver a incorporarse, y si no quedó seriamente afectado, el triguero entero no tardará mucho en estar otra vez erguido. Las espigas cargadas son como cabezas pesadas; se inclinan hacia nosotros o se apartan, según como sople el viento [...]. Mucho más colectivo aún es el destino del trigo; que es sembrado, segado, almacenado, trillado y guardado. Mientras crece, permanece enraizado en el terreno; jamás podrá apartarse de los otros tallos. Ocurra lo que ocurra les ocurrirá a *todos* [...]. La igualdad del hombre ante la muerte suele verse reflejada en la imagen del trigo. Pero este cae *a la vez*, y por lo tanto recuerda una muerte muy precisa: la muerte colectiva en el campo de batalla, cuando caen diezmadas filas enteras; el campo en tanto campo de batalla (Canetti, 2010: 162-163).

El deseo de apartarse de la realidad cotidiana que trae consigo el *spleen* estimula un movimiento hacia el exterior en el disfrute de sí mismo que complementa, modifica e irá

relevando el giro hacia el interior, en parte, consolidado.⁸⁶ Se trata de conjurar el *spleen* y de compensar el empobrecimiento del recorte de las potencialidades caóticas, concediendo, así, una tregua al sentimiento de la catástrofe permanente, sentimiento de la pérdida del mundo y del yo. Si el placer que experimenta el sujeto genérico permite a la persona orientarse en el camino de retorno que le devuelve a sí mismo es gracias a la existencia de zonas de transición, umbrales o fantasmagorías que vehiculan el deseo, tal que lo protegen contra cualquier intimidación y desvío. Narcotizado por el contacto con la multitud, el *flâneur*, figura comprometida con los procesos de individuación en masa y que anticipa al individuo indiferenciado, conecta una forma de conciencia inconsciente, onírica y motriz, ensoñación diurna por la cual las calles de París pierden su lugar, al hibridarse desiderativamente con la imaginación y la memoria, las cuales le mecen al ritmo de sus estados de ánimo que envían y relevan.⁸⁷ Pues esta puesta en juego de diversos niveles de conciencia e inconsciencia, relativamente separados de la unidad de la persona, que funcionan en paralelo y se activan o desactivan según el peso de los sentimientos en relación con el contexto, apunta, en efecto, a la desarticulación de los focos de gravedad instituidos para afinar la artificialidad de unas condiciones flotantes de estabilidad que regulan el campo de imágenes en sí. Control y homogeneización del proceso de individuación del ámbito preindividual y preproposicional de la subjetividad que atora, en consecuencia, su desarrollo heterogénico.⁸⁸

Como “explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor” (Benjamin, 2005: 431 [M 5, 6]), el *flâneur* detecta, cata, verifica y extrae fuentes de placer de los contextos colectivos, truncando el goce al que se obtiene exclusivamente por medio de la sociedad. Ojeador avezado en vestigios, su refinamiento consiste en sintonizar la frecuencia de sus impulsos internos con el medio exterior de sus circunstancias. Las exposiciones

⁸⁶ “De un lado el rentista, que está sentado en el mirador como si fuera un palco preferente; si quiere ver el mercado más de cerca, tiene a su mano unos gemelos de ópera. Del otro lado el consumidor, el hombre anónimo que entra en el café y, atraído por el imán que es esa masa que lo zarandea sin descanso, lo abandona en seguida” (Benjamin, 2008: 138).

⁸⁷ “El «fenómeno de la vulgarización del espacio» es la experiencia fundamental del *flâneur* [...]. En virtud de este fenómeno, se percibe a la vez aún todo aquello que sólo haya sucedido potencialmente en este espacio. El espacio guiña los ojos al *flâneur*” (Benjamin, 2005: 424 [M 1a, 3]). “[A]nte él, la ciudad se separa en sus dos polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación” (Benjamin, 2005: 422 [M 1, 4]).

⁸⁸ “[T]odas las instancias de enunciación pueden ser conjuntamente conscientes e inconscientes. Es una cuestión de intensidad, de proporción, de alcance. No hay consciencia e inconsciencia sino relativas a agenciamientos que autorizan sus ensamblajes compuestos, superposiciones, deslizamientos y disyunciones” (Guattari, 2000: 38).

universales, dioramas, pasajes, gabinetes de estampas y curiosidades e incluso los escaparates circunscriben la encrucijada de sentirse mirado y mirar sin tocar, que permite habitar en una mirada por la cual el objeto mismo, en su valor de uso, se difumina y produce su doble como apariencia que le sustituye. Movimiento de sobrecodificación que traduce el objeto en imagen y conduce, por un lado, y en última instancia, hacia la mercancía y, por otro, a configurar un tipo de atención y percepción dispersa o táctil que se corresponde a una producción de imágenes cuyos medios de producción empiezan a inventarse. Su tendencia habitual a reafirmar una presencia en la coexistencia fusional del instante consigo mismo arrastra la imagen, no obstante, al presente y empaña por completo el conjunto de las relaciones complejas y heterogéneas de tiempo de las que esta deriva.⁸⁹ Al priorizar el hábito, las fantasmagorías tienden a desactivar los pasados y futuros, estabilizando y homogeneizando los ritmos en la vivencia, de modo tal que aseguran que los medios no se alteren y, entre ambos, tampoco las condiciones de producción del régimen de organización social capitalista.

La transformación del mundo en imagen ejerce sobre el cuerpo y la técnica una presión selectiva de desterritorialización que altera el modo de habitarlo. La empatía propia del *flâneur* con el valor de cambio de la mercancía se sustrae, por ejemplo, a toda voluntad, a favor del cuerpo, y opera según su lógica, subyugando el significado y supeditando el lenguaje a ser simple ilustración de las imágenes. Que son muchas, pues no hay una sin que no haya otra y otra y aún otra, en un copioso derrame de desdoblamiento, analogías y asociaciones que respaldan muy largas ensoñaciones. Pues esta conjunción de percepción y afección, que selecciona únicamente aquello que interesa para llevar a efecto una acción, implica necesariamente una contracción como hábito. De ahí que toda ensoñación se manifieste en el presente, esto es, en el tiempo de la sucesión y de las acciones que la componen, además de presentar la acción yendo siempre hacia un futuro que se resuelve, no obstante, en el presente mismo. Todo consiste en dejarse llevar por el encadenado de percepciones y acciones que hinchan espacios y los coordinan, sometiendo

⁸⁹ Hubo un tiempo en el que la imagen (y el texto) conservaba todavía su potencia caotizante, destructora de las apariencias. En 1835 la ciudad de París se otorga el privilegio de intervenir toda producción masiva de imágenes. Las “Leyes de septiembre”, medidas de censura contra la prensa, establecen que, sin excepción, toda imagen que pretenda volverse pública deberá someterse al filtro del ministerio de interior y sus dependencias. Cualquier imagen potencialmente desestabilizadora del poder político, que ahora controla la ingente reproducción del imaginario oficial, será abolida. La infracción no solo se penaliza con multas cuantiosas, sino también con la libertad. Orden de búsqueda y captura para los responsables, tanto del medio de publicación como del contenido.

el tiempo al movimiento, en un mero existir para hacer pasar de largo al tiempo. Una nueva afición o gusto (a la nada) brota en el París del siglo XIX, estetizando la organización social del tiempo no laboral por medio de un poder político de masas que se hace con las singularidades de carácter preindividual y preproposicional. Como singularidad extrínseca, signo diferencial o protesta inconsciente, la serenidad se descuelga del sistema de producción económica capitalista y precipita un proceso de individuación que produce un germen subjetivo, el *flâneur*, a partir del cual se reparten los potenciales que actualizan la energía potencial del sistema, anticipando una vía para su capitalización.⁹⁰ —“Avalancha, ¿no quieres llevarme en tu caída?” (Baudelaire, 2004: 309).⁹¹

¿Qué puede un pie, empero, cuando no está solo, con su otro pie? Destrabado del espacio rotulado de su vivienda y conforme a su inesperada razón conquistada, el pie deja de ser un simple órgano y pasa a constituirse como parte imprescindible de la forma orgánica que estructura la memoria y la imaginación colectivas, de acuerdo a una privatización de espacios públicos que implica un refuerzo de la subjetividad abstracta, que ya no pasa tanto por la explotación del sí mismo, sino por la del cuerpo individual y el cuerpo colectivo. Antes que los medios de transporte, es el pie el que posibilita, técnica, estética y subjetivamente, la interpenetración entre el espacio de las imágenes, el lenguaje vuelto imagen y el cuerpo que vela, como el espejo, por la irrupción de toda distancia temporal.⁹² De ahí la inseparable pareja que forman los pasajes y el *flâneur*. Pues los pasajes resultan tanto del deseo acumulado de pequeños burgueses no proletarizados de la ciudad de París, que se sentían extraviados entre sus cuatro paredes. Como de la confluencia de un conjunto de casualidades, entre las que destacan, la reciente disponibilidad de material de construcción como el cristal y el hierro, calles estrechas, el interés económico, no de empresarios dedicados a la especulación inmobiliaria, sino de pequeños propietarios de

⁹⁰ “Aunque por naturaleza me siento inclinado a simpatizar con todos los dolores que nacen de la imaginación, no pude dejar de echarme a reír ante ese relato. El hombre que me lo contaba no se ha corregido. Ha seguido pidiendo a la confitura maldita la excitación que hay que encontrar en uno mismo: pero como es un hombre prudente, ordenado, un hombre de mundo, ha disminuido las dosis, lo que le ha permitido aumentar la frecuencia. Más adelante recogerá los frutos podridos de su higiene” (Baudelaire, 1986: 84).

⁹¹ Verso final del poema *El gusto de la nada*.

⁹² “Nuestro amigo puede callar. Cuando sus pasos se acercan, el lugar ya ha entrado en actividad, su simple cercanía íntima —sin hablar, sin espíritu— le hace señas e indicaciones. Se planta frente a Notre Dame de Lorette, y sus pies recuerdan” (Benjamin, 2005: 421 [M 1, 1]).

los bajos de los edificios, los rigores del clima y la gran dificultad de pasear por unas calles reservadas a los medios de transporte. Asimismo, si la forma arquitectónica de los pasajes perdió con bastante prontitud su interés, al no poder integrarse adecuadamente en la lógica de convertibilidad de los edificios, por lo cual no se copió ni perfeccionó durante ese periodo (Mumford, 2013: 729), permaneciendo a la espera, en estado de latencia, lo mismo ocurrió con el *flâneur*.

El *flâneur*, autómatas psíquicomotor apuntalado en París, conectado a las fantasmagorías y arrojado a un pasatiempo cuyo único fin, en principio, es el goce sensible, registra los favores de un nuevo tipo de distracción subjetiva y maquínica. En contraste con la sociabilidad inofensiva y serena del *flâneur* parisino, Poe describe al hombre de la multitud como el hombre acosado y aniquilado por el *spleen*, desprovisto de cualquier defensa y sin tregua alguna.⁹³ Un hombre que retorna siempre sobre sus pies, desesperado ante un entorno intolerable que se hace con él mismo para rechazarle. “«Qué gran desgracia la de no poder estar solo»” (Poe, 1982: 475).⁹⁴ Se trata también de un proceso de desterritorialización subjetiva, pero reterritorializada en un nivel más abstracto todavía, dando lugar a una consistencia existencial sostenida en la inconsistencia. En cualquier caso, uno y otro dejan constancia de lo que todavía estaba por llegar: la ingente capacidad del capitalismo para penetrar, extender y articular de modo cada vez más complejo los procesos de producción de deseo y de subjetividad.⁹⁵

⁹³ “[E]l hombre de la multitud no es el *flâneur*. En él, la sosegada cede lugar a la actitud maníaca [exaltación psíquica y motriz de la conciencia vacía de sí mismo]. Por eso cabe inferir aquello en que el *flâneur* habrá de convertirse cuando se le quita del entorno al que él, sin duda, pertenece” (Benjamin, 2008: 229-230).

⁹⁴ “«*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul*»” es la cita, de Jean de la Bruyère, que encabeza el relato de *El hombre de la multitud* (Poe, 1982: 475-481).

⁹⁵ Sin descanso, el capitalismo no cesa en subsumir todos los espacios de subjetivación mediante un modo de producción no solo económico sino relativo, principalmente, al campo del deseo. Su eficacia se apoya en la producción de fantasmagorías subjetivas que trabajan el proceso mismo de abstracción que le ha dado origen y por el cual, tal vez, en su tensión máxima, la subjetividad podría deshacerse de su grotesca docilidad, conservadurismos y autosatisfacción. Jamás los modos de vida que el propio capitalismo había ido creando podrían expresar la torsión que ha desplazado todo el proceso de producción hacia el mundo del gran consumo. Si bien el proceso de conversión del modelo productivo, centrado más en productos que en la producción, y la extensión de los campos de explotación y dominio en todos los órdenes se logra diseminar globalmente a finales de la segunda mitad del siglo XX. “Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas ni vende productos terminados o procede al montaje de piezas sueltas. Lo que intenta vender son servicios, lo que quiere comprar son acciones. No es un capitalismo de producción sino de productos, es decir, de ventas o de mercados. Por eso es especialmente disperso, por eso la empresa ha ocupado el lugar de la fábrica” (Deleuze, 1996: 283).

La reducción de la complejidad del tiempo y el espacio al tiempo y el espacio que fabrica el capitalismo constituye una defensa contra el caos, contra aquello que disolvería el pensamiento para presentar un nuevo estatuto de la idea como potencia capaz de atraer los elementos que nacen de la sensibilidad y que muestran la realidad como la identidad entre movimiento, imagen y materia. Pues el caos introduce la aleatoriedad y variación en la catástrofe y alude a un proceso de individuación por el cual el individuo resulta de procesos múltiples de individuación que ensamblan la multiplicidad sin reducir su heterogeneidad, actualizando una heterogénesis de la realidad dada.⁹⁶ La catástrofe, contrariamente, es siempre el resultado de un complejo proceso dominante cuya perseverancia gravita alrededor de la creación de fantasmagorías: sistemas anestésicos y conexos de correspondencias, intercambios y dependencias que imponen una organización, fijando y dominando las relaciones para que todo proceso de individuación tienda a actualizarse bajo formas sustanciales o codificaciones que dan lugar a distinciones binarias. Con ello se consolida la relación entre la forma del contenido y la forma de la expresión por la cual se mantiene al caos alejado y se preservan las relaciones dominantes.

Trabucar el *spleen*, desorganizar el pesimismo y huir de la homogeneización y despotenciación inherentes a toda fantasmagoría no pasa tanto por la conciencia como por la desorganización de toda práctica que favorezca el proceso de institucionalización del cuerpo colectivo. Desarreglo, en concreto, de eso mismo que está empezando a explotar el capitalismo, a saber, la relación de aislamiento y retribución entre un yo que se siente como en casa salido de sí mismo y la captura en masa del ámbito sensible. De este modo, el conjunto de medios y ritmos que constituyen toda práctica dejarían de ser funcionales para devenir expresivos, creando una nueva dimensión, la de la expresión, en un nuevo espacio, territorial, lo que da lugar a una nueva composición de heterogéneos

⁹⁶ “[Q]uien lee a Stendhal [...] [que] dejó que todo existiera por separado sin subsumir nada a una unidad incierta [...] se lo encuentra a él mismo junto con todo lo que le rodeó, y se lo encuentra aquí, en esta vida [...]. Estas [las obras], sin embargo, tienen que existir, y para que así sea deberán contener la mayor cantidad de vida pura. No sólo el autor ha renunciado a matar, sino que ha extendido a cuantos lo rodearon en vida esa inmortalidad en la que todo, tanto lo más grande como lo más pequeño, pervive [...]. Los muertos se ofrecen así como el más noble de los alimentos a los vivos y su inmortalidad redundante en provecho de estos: en esta inversión del sacrificio a los muertos todos salen beneficiados. Sobrevivir ha perdido su aguijón y el reino de la enemistad puede darse por concluido” (Canetti, 2010: 414-415).

que encabalga lo material y lo semiótico (agenciamiento territorial).⁹⁷ Crear un nuevo espacio, territorial, en la dimensión de la expresión involucra otra sensibilidad, otra manera de habitar. Una caracterizada, por ejemplo, por una pertinaz predisposición a lacerar el pensamiento del cuerpo colectivo que se está organizando, implicando cierta inclinación a favorecer la apertura del medio interior de los impulsos a través de la producción de singularidades que conectan con el caos y pueden desviar la producción deseante del espacio y el tiempo que producen las fantasmagorías.⁹⁸ Algo así como un entramado (auto)consistente de distancias críticas por las cuales se desmonta el curso habitual de la situación, precisamente ahí donde es la crueldad la que la crea. Deseo de deseo. A Baudelaire, la multitud no le proporciona como a Poe la imagen de la guarida perfecta del criminal, sino la que le capta, la del deseo, potencia productiva de apertura al caos, de desterritorialización del yo y del mundo, del *flâneur* y los pasajes, del poeta y su nimbo, por “la cual la pasión, supuestamente frustrada, no hace en verdad sino brotar como una llama del poeta” (Benjamin, 2008: 133-134).

[E]l eminente refinamiento sensible de Baudelaire se mantiene libre de sosiego. Esta radical incompatibilidad de un goce sensible con la calma es signo decisivo de una cultura real de los sentidos. El esnobismo inscrito en Baudelaire es la fórmula excéntrica de la absoluta renuncia a ese sosiego, y su «satanismo» nada más que la constante disposición a perturbarlo donde y cuando quiera que aparezca [...]. El mal genio y la cólera de Baudelaire forman parte sin duda de su predisposición destructiva. Eso empieza a entenderse cuando en estos accesos reconoce un «*étrange sectionnement du temps*» (Benjamin, 2008: 283 y 279).

⁹⁷ “Cada vez que un agenciamiento territorial entra en un movimiento que lo desterritorializa [...] diríase que se desencadena una máquina [...]. [U]na máquina es como un conjunto de máximos que se insertan en el agenciamiento en vías de desterritorialización, para trazar en él las variaciones y mutaciones. Pues no hay efectos mecánicos; los efectos siempre son maquínicos, es decir, dependen de una máquina en conexión con un agenciamiento, y liberada por la desterritorialización. Lo que nosotros llamamos *enunciados maquínicos* son precisamente esos efectos de máquina que definen la consistencia en las que entran las materias de expresión. Esos efectos pueden ser muy diversos, pero nunca son simbólicos ni imaginarios, siempre tienen un valor real de paso y de relevo” (Deleuze y Guattari: 2004: 338). La enunciación maquínica está ligada a “actos de discernimiento o elección y no con reacciones encadenadas; combinaciones moleculares que proceden por uniones no covalentes y no por relaciones lineales” (Deleuze y Guattari, 2004: 341).

⁹⁸ “El carácter destructivo tiene solamente una consigna: a saber, hacer sitio; sólo una actividad: el despejar. Su necesidad de espacio y aire fresco es más fuerte que el odio [...]. [N]o persigue una imagen. Tiene necesidades muy escasas, la menor de las cuales sería la siguiente: saber qué ocupará el espacio de lo destruido” (Benjamin, 2010: 346-347).

Resultado de la mutua retribución de la decadencia del aura y la impotencia sexual (Benjamin, 2005: 364), la mirada se deshace del hechizo que captura el flujo de materia visual, lo organiza y lo diferencia. Su poema *Los siete viejos* (Baudelaire, 2004: 347-351) resuena agudamente con *El hombre de la multitud* de Poe, entregándonos una imagen de la masa en la que la vertiente inhumana se une a la necesaria producción en serie de hombres excluidos de la sociedad y de sí mismos. Pérdida del yo y del mundo que nos vuelve necesariamente dependientes de todo el mundo, arrastrándonos a vivir de los demás, de cualquier cosa, de cualquiera. Si el narrador de Poe resiste durante dos días y dos noches seguidas una persecución que da por irresuelta cuando el viejo de la multitud se gira hacia él pero no le ve, al ponerse él delante de él, Baudelaire parece tener ya suficiente con la insistencia de una imagen idéntica, que no se gasta, que le repugna y a la vez le magnetiza, que le retiene y le mira, absorbente y obsesiva, y ante la cual, con tanto alivio como desdén, rápidamente se las pira.⁹⁹ Ida y vuelta de un estremecimiento que hasta la última estrofa no descarría la imagen que ritma la realidad material, esto es, la eternidad de la catástrofe. Para acabar, en ese asombroso bamboleo intenso, largo y muy tupido.¹⁰⁰ Trabajar la sensación exige procesar un material complejo de modo tal que capte fuerzas que le son heterogéneas, exponerse al caos, por el que nunca se pasa impunemente, y que, en el caso del arte, se corresponde en sus profundidades con la catástrofe.¹⁰¹ Que la verdad varíe según el sujeto, hace las delicias del *flâneur*. En cambio, para que la verdad de una diferenciación de la diferencia o de un algo nuevo se muestre a la subjetividad, es necesaria una radical transformación de los procesos que la hacen consistir, suscitada en y a través de las (nuevas) relaciones mantenidas con el caos.

⁹⁹ “Quitarle al objeto su envoltura, demoler el aura, es signatura de una percepción cuya sensibilidad para lo homogéneo crece tanto en el mundo que, a través de la reproducción, lo localiza hasta en lo irrepetible” (Benjamin, 2007: 382).

¹⁰⁰ “El ritmo, esa velocidad en la lectura o en la escritura que apenas se puede separar de este proceso [captación de semejanzas no sensoriales], sería ya algo así como el esfuerzo, o quizá como el don, para lograr que pueda participar el espíritu en esa concreta medida del tiempo en que las semejanzas vienen a relucir por un instante a partir del flujo de las cosas, para volver después a sumergirse. Así, la vida profana (si no quiere dejar de comprender) comparte todavía con la vida mágica esto: que se halla sin duda sometida a un ritmo necesario, o a un instante crítico, que no debe olvidar ningún lector si es que no quiere irse con las manos vacías” (Benjamin, 2007: 212-213).

¹⁰¹ “Baudelaire habla en medio del rugido de la gran ciudad como uno que hablara entre el oleaje, y su discurso es claro en la medida que es perceptible. Pero a él se mezcla algo que lo daña, y prosigue mezclado a ese rugir que lo lleva más lejos y le otorga aquella oscura significación” (Benjamin, 2008: 283).

Como resultado de cierta capacidad disyuntora de aprehensión sensible, la fantasía alegórica extrae una materia inteligible de la ciudad de París y su multitud, un enunciable con sus lógicas propias, compuesto de imágenes y signos prelingüísticos a partir de los cuales se fuerza a pensar y al lenguaje a expresar lo que no se deja reducir a ninguna identidad ni subjetividad previas, ni tampoco al sentido dominante ni a la teleología de la historia. Un modo de producción de sentido que germina la sensibilidad en el sentido mismo. Pues la fantasía alegórica permite adentrarse en una percepción y memoria no intencionales que, dando esquinazo al acto empírico del pensar, se desplaza a un ejercicio inconsciente que brama entre un mundo real y un mundo virtual del pensamiento mismo, una manera diversa de percibir, recordar, imaginar e incluso de videnciar el futuro. Desde luego, el interés de Baudelaire en la alegoría es óptico (Benjamin, 2008: 296) y su quehacer poético de hilado, más que de tejido (Benjamin, 2005: 284 [J 24, 3]). Ya que la monstruosidad de que el sentido participe enteramente de lo funcional le arroja a un dominio donde el sentido ya no se concibe como algo presupuesto, sino como producto constructivo de una experimentación cuyo movimiento procede de lo paradójico, como lo propiamente constitutivo del sentido.¹⁰² Cuando el pensamiento implica la potencia de la sensibilidad y lo sensible, lo paradójico se encara en una perspectiva bifronte que muestra el pasado inmemorial junto a su inmensidad y un porvenir que sería pura vida, en un presente consignado a desvanecerse. Como el que no quiere traicionar a la vida, traicionarse, o “sobrevivir *en el presente*” (Canetti, 2010: 415), Baudelaire disloca el tiempo para proteger la heterogeneidad de los tiempos, del pasado y el futuro, aunque ambos no dejen de interrelacionarse e incluso confundirse en una operación que apunta al porvenir, que erige una concepción inmanente del lenguaje y un uso intensivo de relaciones no codificadas de la lengua, abandonada a una incesante variación.

¹⁰² “El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esa imagen, o esa imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos. Pero lo mismo ocurre con la mercancía y el precio [...]. Por eso, en la mercancía el alegórico se encuentra en su elemento. Como *flâneur*, se ha compenetrado con el alma de la mercancía; como alegórico, reconoce en la «etiqueta del precio», con la que la mercancía entra en el mercado, el objeto de su meditación —el significado. El mundo en el que este novísimo significado le resulta familiar no se ha vuelto más amable. Un infierno bulle en el alma de la mercancía, que sin embargo, aparentemente, encuentra en el precio su paz” (Benjamin, 2005: 375 [J 80, 2/ J 80 a, 1]). “El sentido «abismal» hay que definirlo como «significado». Es siempre un sentido alegórico” (Benjamin, 2005: 284 [J 24, 1]).

De forma inesperada

A primeros de octubre de 1930 aparecieron delante de su puerta las últimas dos plumas que le quedaban. A partir de ese día no apareció. La señora Wilkinson esperaba no sin la esperanza de que la primavera lo volviera a traer. Con una tabla, ensanchó solícitamente el pasamanos en el que James —como ella le llamaba— cantaba y bailaba cada atardecer, arrullando la escarpa del sol. No fue hasta diciembre. Esta vez se miraron a muy corta distancia. Allí estaba, escrutando con gran interés el ampliado escenario. Había crecido. También sus plumas habían vuelto a nacer.

El pájaro volvía de nuevo sin falta cada mañana, a la misma hora, por el este, al vergel y, antes de la caída del sol, por el oeste, al porche de su casa. Pero pasados los días, desacostumbrada a tal abundancia de alegría, la señora Wilkinson empezó a ser importunada por ciertas vacilaciones relativas al tipo de relación que ambos mantenían. Empezaba a preocuparse por su salud mental. De este modo se convenció de que debía ponerse a prueba. Recolectó la vianda que James devoraba, llenó el escenario con ella y se sentó en la terraza, no sin cierta inquietud, a esperar que llegara.

“Por un momento, el pájaro parecía estar fascinado ante tal abundancia dispuesta de su comida más preciada. Pero en lugar de comenzar a disfrutar el festín servido, ahuecó sus plumas, alzó su cresta y mostró todos los signos posibles de indignación. Emitiendo un furioso y fuerte sonido, cargó con sus potentes garras contra los manjares y, en menos de cinco segundos, ya había barrido al completo la plataforma. Entonces, emitiendo brevemente otro fuerte e irritado sonido, desplegó sus alas y sobrevoló el valle hacia la selva. [...] [Una] semana después, volvió a repetir el experimento. El Menura rechazó esta vez el ofrecimiento con mayor furia que el primero y la sancionó varios días con su ausencia. No cabía duda. La señora Wilkinson ya no necesitaba sondear más, su amistad con el pájaro era puramente de carácter espiritual” (Pratt, 1951: 24-25).¹⁰³

¹⁰³ “The bird seemed for a moment to be spellbound by the sight of so large a display of his most-relished food. But instead of proceeding to enjoy the proffered feast, he fuffed his feathers, erected his crest, and exhibited every possible sign of indignation. Uttering an angry clanging call he charged at the dainties with his powerful claws and in five seconds he had swept the platform clear. Then with another loud and irate cluck he spread his wings and volplaned down the valley into de jungle. [...] [A] week later she repeated the experiment. This time room for mistake was impossible. The Menura spurned her second offering more furiously than the first, and he punished her by absenting himself

El siglo XIX le distinguió también como el ave del paraíso. Con la cola apuntando al cielo, en forma de lira, a la espera que el viento la hiciera sonar. Hasta la primera mitad del XX, diversas imágenes impresas de carácter pictórico le caracterizan por un exuberante plumaje en forma de cola, escuadrado al cuerpo. Entre el plano frontal de la cola y el cuerpo de perfil o a tres cuartos se produce un desajuste que impide dotar de cualquier unidad al pájaro. El recurso de torcer los planos de representación, en efecto, es una habilidad técnica estandarizada que tiene por objetivo aumentar la información visual, aún a costa de perder verosimilitud. Y es que, de hecho, solo por medio del coloreado, aplicado manualmente sobre la imagen una vez grabada, la cola llega a diferenciarse de la vegetación circundante. “Aquí vemos en acción los mismos factores que en el pasado han jugado un papel tan decisivo en la competencia entre los viejos procedimientos gráficos. La imagen repetible capaz de dar mayor cantidad de detalles por unidad de superficie ha sido siempre la que ha ganado la partida” (Ivins, 1975: 175).

En cambio, Honoré Daumier, por ejemplo, dota el mismo recurso técnico (torcer los planos de representación) de un virtual capaz de atravesar las apariencias. Algo no funciona en aquella litografía que pone en escena la tortura a la que se somete una pareja durante una sesión fotográfica.¹⁰⁴ O, a nivel pictórico, entre los dos tipos embelesados ante su experimento de aclimatación: meter a un conejo en una pecera para que conviva con el pez.¹⁰⁵ Puesta a distancia, la técnica, permite al arte, la estética y la política hacerse con un campo virtual sensible inmensamente rico.

“De forma inesperada abrió completamente su pico y emitió una risita sofocada que rápidamente subió de volumen hasta que el aire resonó con las risas estridentes a pleno pulmón de un kukuburra. Cuando la última nota se extinguió, el Menura retrocedió un paso, adoptó una pose más cuadrada, y de repente erigió su maravillosa cola con forma de abanico por encima de su dorso y de su cabeza [...]. Un segundo antes su cola parecía monotonamente coloreada, pero ahora mostraba refulgentes tintes de marfil, bronce y

for several days. Mrs. Wilkinson was soon given further evidence that the bird's friendship was of a purely spiritual character” (Pratt, 1951: 24-25).

¹⁰⁴ Litografía de Daumier que pertenece a la serie *Croquis parisiens*, aparecida en la revista *Le Charivari*, en fecha incierta del 05.05.1856, cuya leyenda, que por lo general no idea ni escribe Daumier, reza: *PHOTOGRAPHIE. Nouveau procédé employé pour obtenir des poses gracieuses.*

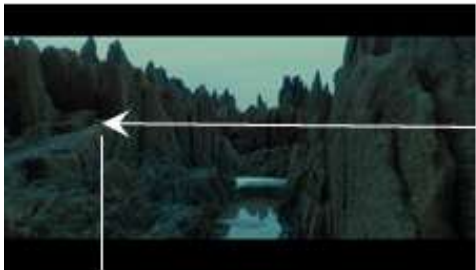
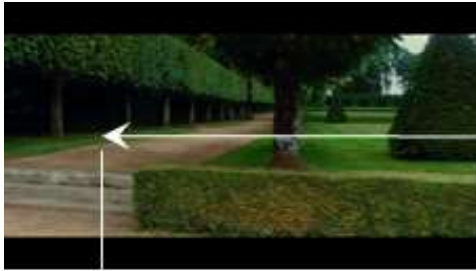
¹⁰⁵ Litografía publicada el 2.09.1858, también en *Le Charivari*, perteneciente a la serie *La société d'acclimatation*. Leyenda: *Je commence à croire qu'il sera assez difficile d'acclimater les lapins blancs avec les poissons rouges.*

púrpura. No solo las espléndidas plumas en forma de lira se disponían a su favor de la forma más exquisita, sino que bajo la coloración clara de las plumas reticulares que acompañaban proveía un contraste sin parangón con el colorido más oscuro superior, mientras que sus puntas caían como una cortina de plata sobre la cabeza del pájaro, ocultándola completamente a nuestra vista. Oculto tras su bella cortina, «James» nos ofreció el más maravilloso concierto que la buena fortuna me dio a oír. En sucesiones rápidas imitó con precisión y a la perfección los llamados y canciones de por lo menos veinte de los más famosos cantantes de la selva australiana. Además de lo anterior, «James» mimó muchos otros pájaros cuyas notas fuimos incapaces de identificar, y reprodujo, también, los sonidos hechos por un pistón hidráulico y el silbido de las bocinas de motor. El llamado que repitió más a menudo —parecía ser su favorito— fue el del «whip-bird» y ofreció el prolongado silbido melódico de este cantor, acabando en un chasquido resonante, con maestría consumada. Para el escritor, el elemento más emocionante de este concierto fue su imitación de pájaros diminutos con voces diminutas, que viven en el sotobosque de la selva y pían y pían en un susurro multitudinario y dulce. De cara a remedar fielmente su canto, «James» se vio obligado a someter su poderosa voz al más débil *pianissimo*, pero consiguió, no obstante, hacer de forma nítidamente audible cada nota individual del suave coro. Cansado por la extensión de la imitación, empezó a bailar una música extraña y cantarina de su propia cosecha. Avanzando y retrocediendo (siempre de cara a su audiencia), con pasos regulares y movimientos del cuerpo rítmicos y oscilantes, tejió un extraño motivo en la plataforma con sus pies, que cruzó a intervalos periódicos al modo de los bailarines humanos, hasta el clímax del *pas seul* —tres veloces pasos realizados entre el espacio de dos estruendosos golpes de su melodía, luego una repentina y dramática pausa de silencio, y el lento alzarse de su espléndida cola. Tres veces bailó así para nosotros, sin variar ninguna vez la actuación ni alterar una nota de su música élfica. Entonces nos miró de soslayo durante unos segundos con mirada burlona, bostezó ampliamente en nuestra cara y saltó sobre el porche” (Pratt, 1951: 29-31).¹⁰⁶

¹⁰⁶ “Unexpectedly he opened wide his beak and emitted a low chuckle that speedily swelled in volume until the air resounded with the full-throated cachinnations of a kukuburra. As the last note died away, the Menura retired a step, assumed a squarer pose, and suddenly erected his wonderful tail fanshape above his back and head [...]. A second earlier his tail had seemed monotonously coloured, but now it evinced many flashing tints of ebony and bronze and purple. Not only were the gorgeous lyre-shaped plumes displayed to their most exquisite advantage, but the light under-colouring of the finer wire-like accompanying feathers provided a matchless contrast with the more somber colouring above, as their tips drooped like a silver curtain over the bird’s head, completely screening it from our view. Hiding behind his beautiful curtain, «James» gave us the most marvelous concert it had ever been my

Instalado hoy en el zoológico, muchos opinan que aquello que cuentan de una tal señora Wilkinson es solo un cuento para niños. Cuentos chinos. Un simple farol, aunque muy bien urdido, para intentar llamar la atención sobre una especie en peligro de extinción.

good fortune to hear. In swift succession he imitated precisely and perfectly the calls and songs of at least twenty of the most-famous songsters of the Australian forest [...]. In addition to the above, «James» mimicked several other birds whose notes we were unable to identify, and he reproduced, also, the sounds made by hydraulic ram and the tooting of motor-horns. The call he most often repeated—it seemed to be his favourite—was that of the whip-bird—and he rendered that songster’s long-drawn melodious swish, ending in ringing crack, with consummate artistry. To the writer, the most amazing item of his concert was his imitation of the tiny birds with tiny voices, that live in the understorey of the forest and «cheep» and twitter in a multitudinous sweet whispering. In order to mimic their singing faithfully, «James» was obliged to subdue his powerful voice to the faintest *pianissimo*, but he contrived, nevertheless, to make each individual note of the soft chorus audibly distinct. Tiring at length of mimicry, he began to dance to a weird lilting music of his very own. Advancing and retreating (always facing his audience), with regular steps and rhythmic swaying movements of the body, he wove a strange pattern on the platform with his feet, which he crossed at periodic intervals in the manner of human dancers, until the climax of the *pas seul*—three swift steps accomplished within the space of two clanging beats of his tune, then a sudden dramatic pause of silence, and slow lowering of his splendid tail. Three times he thus danced for us, not once varying the performance or altering a note of his elfin music. Then regarded us for a few seconds with a perky sidelong look, yawned widely in our faces and hopped down on the verandah” (Pratt, 1951: 29-31).



Invitación a las malas hierbas. El tiempo
fugado

Con sus propios medios cinematográficos, *Les herbes folles* de Alain Resnais, basada en la novela *L'incident* de Christian Gailly,¹⁰⁷ despliega un minucioso y sofisticado análisis cartográfico¹⁰⁸ de la cotidianeidad burguesa. Desde su posibilidad hasta su imposibilidad, según concretas y variables constelaciones del material, lo cotidiano deviene inhabitable; lo privado, político. Asunto de minorías, cuando el pueblo es lo que falta y solo una transgresión o transversal de los límites de nuestro tiempo transforma el aparato social, productor de fantasmagorías. *Las malas hierbas* denuncia la existencia sometida a cierta concatenación de hábitos apuntalados en un régimen relativo al orden social dominante, conservadurismo adaptativo reducido a la reacción mediada por el poder o el esquematismo sensoriomotor, dato ya adquirido, de una vez, mundo ya dado y sin posibilidad de novedad. La existencia es la catástrofe, la experiencia de lo siempre igual. Pero, al mismo tiempo, esta potencia propia de la descomposición, en su afirmación e intensificación operada por su concretización, se vuelve capaz de mantener juntos los fragmentos. Consistencia de heterogéneos, economía inconsciente de deseo, subjetividad transversal, metamórfica, temporal e inapropiable, de una vida en constante ruptura y hechura. Una atmósfera saturada por el afecto, rarificada, ostensiblemente cualificada, pesada y medida cuaja trayectorias concretas de la libido que se componen y distribuyen según los reencadenamientos de las continuas rupturas. Dos dimensiones irreductibles, la de la imagen visual y la imagen sonora, se desplazan, interfieren y transforman en una suerte de vaivén inquietante e inabarcable que difiere, nos atrapa, multiplica, retribuye, cruza, cortocircuita y sobrepasa.

¹⁰⁷ 1996, Minuit, París.

¹⁰⁸ “[L]os mapas [extensivos e intensivos] se superponen de tal modo que cada cual encuentra un retoque en el siguiente, en vez de un origen en los anteriores: de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los *desplazamientos*. Cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados, que va necesariamente de abajo arriba. No solo es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos, más que permanecer sepultados bajo tierra, *emprenden el vuelo*” (Deleuze, 1996b: 92).



Paisaje y rostridad



Nos enfrentamos a la producción cinematográfica como vector de desobjetivación que transforma la estructura de la percepción, constituyéndose en germen de pensamiento. Raíz inconsciente, absorbente y compleja, de la subjetividad a cuyo encuentro salimos para no volver a entrar en nosotros mismos. Dando cuenta, por un lado, del potencial de rompimiento que alberga la imagen audiovisual y, por otro, de la urgente necesidad de ejercitarse tanto en una lectura combinada de la imagen visual como en una escucha del acto de habla por venir en la imagen sonora. Proceso heterogénico que se desenvuelve alejado de toda causalidad, de toda temporalidad cronológica, entre repeticiones a distancia, diferencias relevándose, desplazamientos y sacudidas. Más allá y más acá de todos nosotros, el tiempo en el que nos movemos, circuito que gesta el afecto, que no es nuestro. Subjetividad larvada, descentrada, dispersa, impersonal, diseminada, sin cualidades ni sustancia traspasando la pantalla. Insistente vaciado en campo, producido por la profundidad de campo, como la propia de esas escenas, algo extrañas y magnéticas, protagonizadas por figurantes que ya no parecen ser centros de su percepción, del mismo modo que tampoco lo es el espectador. Atención dispersa. Considerada en su carácter semiótico, que no subyuga los signos e imágenes materiales al orden del lenguaje, la imagen audiovisual genera un tupido campo de relaciones diferenciales que abonan tanto la emergencia de fantasmas, agarrotados entre las callosidades cotidianas,¹⁰⁹ como la apertura de una recepción que socava un público uniforme y conformado de antemano.¹¹⁰

Se trata, ante todo, de deslizar lo posible hacia lo imposible, en una incesante variación, repartición y relación tal entre lo parlante y lo visual que impida el dominio de uno sobre otro, así como su (con) fusión. Una mutua imbricación que no cesa de concernirlos en todo momento, que los conjuga en un presente que se resuelve en la indiscernibilidad del pasado inconsciente y el presente actual para llevar a efecto el encuentro con el signo,

¹⁰⁹ “Lo que sucede entre dos, entre todos los «dos» que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma [...]. [A]prender a vivir con los fantasmas [...]. A vivir de otra manera [...]. Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una *política* de la memoria, de la herencia y las generaciones” (Derrida, 2003: 12).

¹¹⁰ Según Resnais, “«[e]l film está hecho en un cincuenta por ciento de lo que se muestra sobre la pantalla y, para el resto, de las reacciones y de la participación del espectador... Nos dimos cuenta de que eran los propios espectadores los que, asistiendo al film, representaban naturalmente el mundo real y que resultaba, pues, imposible incluirlos de antemano en la burbuja del film»” (Bounoure, 1962: 91). “«Le film est fait pour cinquante pour cent de ce que l’on montre sur l’écran et pour le reste des réactions et de la participation du spectateur... On s’est aperçu que c’étaient les spectateurs eux-mêmes qui, en assistant au film, représentaient naturellement le monde réel et qu’il était donc impossible de les inclure d’avance dans la bulle du film»” (Bounoure, 1962: 91).

esto es: lo que fuerza a pensar. Los pensamientos son suturas, el cerebro una inmensa cicatriz. Línea que atraviesa y simultáneamente constela los paisajes desolados que olvida el *continuum* de desintegración, como el plano secuencia final de la película, desde que la avioneta desaparece detrás del brezo que limita dentro del encuadre la visión del espectador. Amar no se ama si afirmarse no puede el futuro en su descarnada imprevisibilidad. Tampoco pensar. Algo llega del pasado para romper con el pasado, inoculando al futuro el germen del porvenir en un ejercicio que arruina lo viejo para abrirse a las condiciones por las cuales algo nuevo podría surgir. Tiempo de transformación que en su necesidad para vivir disuelve cualquier totalidad pensante para presentar un nuevo estatuto de la idea como potencia de atraer los elementos que nacen de la sensibilidad y que muestran la realidad según una percepción absoluta ajustada a un inconsciente liberado de sus ataduras. Proceso singular y paradójico, fantasmático, de una experimentación que apuesta por la concepción de un inconsciente que expresa los dinamismos de la esquizofrenia como proceso crítico y creador irreductible a la razón. La vida no como teatro, repetición de protocolos de defensa que fuerza la sucesión de los presentes hacia el porvenir y encalla en unos pasados agotados, sino como salida, fuga o fisura en el campo mismo de batalla, donde las muertes son muchas y las vidas no se dejan ya actuar. Tan pronto los personajes se acoplen, agrupen o actúen: ¡hacerles devenir!

El aparato describía figuras de acrobacia extrañas, sin cesar a punto de descolgarse en pleno vuelo, como si el piloto intentase corregir mientras que otro, loco clandestino o fantasma pasajero, hiciera todo para impedirselo. Acrobacias aquí, no tienen idea, aquí está prohibido, hay para eso espacios acotados. Y además este aparato, un Robin DR 400 Dauphin 80, matriculado F-GG XQ, no se hizo para esto, para las acrobacias se recomienda utilizar por ejemplo un CAP 231 Mudry (Gailly, 1996: 253).¹¹¹

A una mujer, Marguerite Muir (Sabine Azéma), le roban el bolso, cuya cartera encuentra a George Palet (André Dussollier). Entre unos y otros se urde la narración inorgánica,

¹¹¹ “L’appareil décrivait des figures de voltige bizarres, sans cesse sur le point de décrocher, comme si le pilote cherchait à redresser tandis qu’un autre, fou clandestin ou fantôme passager, faisait tout pour l’en empêcher. De la voltige ici, on n’a pas idée, c’est interdit ici, il y a pour ça des espaces désignés. Et puis cet appareil, un Robin DR 400 Dauphin 80, immatriculé F-GG XQ, n’était pas fait pour ça, pour la voltige il est recommandé d’utiliser par exemple un CAP 231 Mudry” (Gailly, 1996: 253).

múltiple y falsificante que le es propia a la película. Aquí y allá, ciertas reacciones anormales se desencadenan, miserando los hábitos que conducen el presente periódico de la acción y la inmediatez que le es inherente, en una potenciación del tiempo que implica su enriquecimiento, siembra de desvíos y bifurcaciones que le abre a sus dimensiones no actuales. Devenir otro, en ruptura con el propio, con todo aquello que hace propio, tal que esos otros puedan componerse en una nueva relación que transforma el mundo y el yo. Encalladas en una muerte en vida que amenaza crónicamente con el hundimiento no definitivo, las relaciones actuales son despedazadas bajo el yugo de una homogeneización existencial radical que impide cualquier construcción heterogénea de los sentidos.¹¹² Desde luego, el foco intensivo de temporalización llega desde el exterior, de la mano del billetero a partir del cual fructificará, sorprendentemente, entre repeticiones a distancia, diferencias relevándose, desplazamientos y batidas, cierta autorreferencialidad subjetiva abierta por fuera de la cuadrícula de la organización social capitalista.¹¹³ Repetición no redundante que la película expresa mediante un gesto doble o repetido, el de la mano que se acerca para coger y no coge y vuelve y recoge la cartera, creando, de este modo, una distancia diferencial que constituye la más exigua doblez, el más mínimo territorio, necesario, por el cual una muy precaria pero afirmativa reapropiación de las relaciones actuales embraga. Apariencia de lo que no tiene apariencia o no comparece en la indiferencia de la catástrofe; punto de inflexión que alberga en su interior la bifurcación imposible de lo posible.

¹¹² Un desarrollo ampliado de esta dinámica capitalista de subjetivización que oscila entre el caos y la complejidad lo hallamos en *Caosmosis*, de Guattari. También puede consultarse del mismo autor, como marco teórico, sus *Cartografías esquizoanalíticas*.

¹¹³ “*L’incident* habla de un «deseo de deseo» (la fórmula es de Livi [productor de *Les herbes folles*]), este deseo que nace en Palet a partir de nada, incluso antes de que haya encontrado a Muir o que le haya hablado por teléfono, luego que se alimenta de sí mismo” (Resnais y Thomas, 2009). “*L’Incident* parle du «désir de désir» (la formule est de Livi), ce désir qui naît chez Palet à partir de rien, avant même qu’il ait rencontré Muir ou qu’il lui ait parlé au téléphone, puis qui s’alimente de lui-même” (Resnais y Thomas, 2009).



Ritmo





(de circulación)



Todo despegando en la oscuridad del subsuelo de un aparcamiento de un centro comercial, donde los contornos preconcebidos se difuminan, desde el sinsentido, lo inconsciente y el olvido, sin salida o camino, un minúsculo proceso contractivo germina la posibilidad de que el caos transite, poco a poco, hacia la complejidad.¹¹⁴ Frágil adentro del afuera o compuesto de distancias mantenido en la exclusiva diferenciación misma de sí mismo como no identidad que irá enredándose, implicando, contagiando, impactando, desplazando y extendiendo un atropellado proceso hecho de interrupciones, por el cual el medio radiactivo admitirá cierta consistencia o habitabilidad. Alternancia en variación que concierta planos secuencia y profundidades de campo con un montaje corto que se les (nos) echa encima cual avalancha que nos arrastra y amenaza con despedazarnos de nuevo. Como cloaca que mantiene una estrecha relación con la muerte y la sexualidad, el caos rompe con toda pretensión de asignar fines o formas, prescinde del acto sexual y desmonta la imagen normalizada inherente al amor, la responsabilidad y la sexualidad. Además de excluir, en efecto, toda coherencia de la subjetividad, individual o grupal, que la afirma. De ahí que el protagonista, en tanto que personaje, no acabe nunca de despuntar, porque tampoco acaba de morir, aletargado se revuelve en un estadio intermedio, tierra de nadie fangosa que le ahoga. ¿Respira? Asiduamente encalla, sí, se acelera y no es capaz de frenar, paranoico, acosado por las sombras y el vacío, impotente, reducido a mero despojo de la sociedad, inútil, compulsivo, osificado, acosado, desolado, errático y desposeído de toda experiencia posible.¹¹⁵

Palet prolonga, sin duda, la saga de esos seres tan caros a Resnais, aquellos que regresan de la muerte, que han experimentado un trauma, una herida motriz que no cicatriza, intolerable y totalmente disfuncional.¹¹⁶ Si en *Las malas hierbas*, empero, este parece

¹¹⁴ A diferencia de la película, *L'incident* sitúa el encuentro en un aparcamiento al aire libre, a plena luz del día.

¹¹⁵ Como describe Michaux, se trata de “un Infinito sin retorno (no un Infinito como el de la meditación que, una vez transcurrida la hora de meditación-concentración, vuelve amablemente al confortable nido de lo finito, ni un Infinito de teólogo que da un curso sobre ese particular y luego regresa a su casa, no), un Infinito sin salida, que no quiere permitir que se vuelva a lo finito, a lo definido, a lo redondeado de lo definido, de lo definible, de lo definitivo, un Infinito traidor que hace inaccesible todo lo finito, y hace inaccesible a uno y al mundo y a los otros hombres. [...] La infinitación, la perpetuación, la atomización, la indefinida parcelación, agravada por los movimientos antagonistas y contradictorios que hacen que todo sea absurdo, solo permiten ya la ambivalencia, las reiteraciones, la pataleta, la negativa, y un distanciamiento inhumano” (Michaux, 2000: 143 y 144).

¹¹⁶ “Usó de nuevo la palabra individuo. Un individuo de unos sesenta años, alto, más de un metro ochenta, muy delgado, de pelo casi blanco, con ojos, espere a ver, más bien claros, sí, incluso muy claros, buenos ojos pero raros, una figura muy marcada, en mi opinión algo seguramente lo derrumbó, quizá una enfermedad, o igual una desgracia, pero entonces una gorda, en fin, bueno, un tipo raro, eso,

tropezar con una abertura, provisional, al componerse en una nueva e inestable relación con el mundo y el yo como otro, que no renuncia a la diferencia, simultáneamente, su vencimiento parece inminente. El divorcio de la percepción de la acción,¹¹⁷ que conecta a aquella con el pensamiento, en una relación no exenta de persecución por parte de una videncia emancipada, sin profecía ni mesías, sin esperanza ni promesa, muestra el reverso del divertimento: la maldición del dominio social del esquematismo que desvirtúa todos los cuerpos. Ajustada a la frivolidad de la cotidianeidad, la homogeneización del tiempo fulmina todo posible despliegue de la heterogeneidad, tornándose absoluta e inconmensurable su heterogeneidad. Obstinada innervación que asimila con tal escarnio al personaje que se vuelve en su demencia, tiranizándole. La paranoia constituye todas y cada una de las subjetividades capitalistas normalizadas, de ahí que tan bella nos resulte esa presentación directa de cierta ingravidez liberada de las garras de la tierra. El tiempo vuela, ondea. Al trote de las teclas de la máquina de escribir, un travelín horizontal resigue las paredes del estudio de Palet en un movimiento intensivo que arquea la oscuridad iluminada por una máscara africana —las estatuas también mueren— hacia la luz.¹¹⁸

debo decirlo, me dijo cosas, yo no entendía nada, pero bueno, lo importante, ¿eh?” (Gailly, 1996: 120-121). “Il utilise encore le mot individu. Un individu d’environ soixante ans, grand, plus d’un mètre quatre-vingts, très mince, les cheveux presque blancs, avec des yeux, attendez voir, plutôt clairs, oui, même très clairs, des bons yeux mais bizarres, une figure très marquée, à mon avis quelque chose l’a sûrement démolí, peut-être une maladie, ou alors une tuile, mais alors la grosse tuile, enfin, bref, un type bizarre, ça, je dois dire, il m’a tenu des propos, je comprenais rien, mais enfin, l’important, hein?” (Gailly, 1996: 120-121).

¹¹⁷ “El esquema sensoriomotor ya no se ejerce [...]. Se rompe por dentro. Quiere decir que las percepciones y acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan ni se llenan. Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o al vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo del movimiento [...]. Quedan más bien abandonados a lo intolerable que es su misma cotidianeidad. Aquí es donde se produce la inversión: el movimiento ya no es únicamente aberrante, sino que ahora la aberración vale por sí misma y señala el tiempo como su causa directa. «El tiempo pierde los estribos»: pierde los estribos que le asignaban una conducta en el mundo pero también movimientos de mundo. El tiempo deja de depender del movimiento, ahora es el movimiento aberrante el que depende del tiempo. La relación *situación sensoriomotriz* → *imagen indirecta del tiempo* es sustituida por una relación no localizable *situación óptica y sonora pura* → *imagen-tiempo directa*. Los opsignos y sonsignos son presentaciones directas del tiempo” (Deleuze, 1986: 63-64).

¹¹⁸ Comprensiblemente, el detalle de que el plano comience con una prenda de punto verde y termine con una americana y camisa gris no cojea, para nada, o cojea para hacer cojear, de una vez, por fin, al espectador. Como componente del medio, el vestuario, en su falta o no de adecuación, así como en sus repeticiones en contextos iguales o diversos se vuelve índice de la asunción de las rupturas que se van sucediendo a lo largo de la película.



Descomposición del amarillo



Desde que el entorno se vuelve urbano, tras los primeros créditos, una especie de cubismo cinematográfico sin centros ni totalidades anula cualquier correspondencia de la imagen con un pretendido mundo externo en relación al cual esta se ordenaría. Según cierta frecuencia de pensamiento que se hace una con el sentimiento, el espacio se transforma en tiempo, las imágenes desarreglan toda conexión causal y así se liberan de la cadena que implica toda sucesión cronológica.¹¹⁹ Gestos que se reiteran, desvinculándose de la intención y el actor, como levantar el codo, mostrar el reverso de la extremidad o rotar la muñeca, segregan ciertos dinamismos que proliferan y surcan las superficies de intercambio entre la materia y el espíritu, en una maniobra que vuelve sensible el pensamiento y se abre a una modulación de las multiplicidades. Al transformar el contenido de la imagen visual y la imagen sonora en una materia de signos, molecularizada y legible, potencia híbrida y a la vez corrosiva, la energía que le es propia a la desintegración se hace (e)vidente. Descripción óptica pura que desprende la actualidad del presente e impide su sucesión, con lo cual el tiempo pasa a ser inexplicable. Videncia del fragmento en su desvío que eleva la extrañeza de lo cotidiano o cronológico al tiempo crónico, determinante no exclusivamente del montaje, sino de la imagen cinematográfica que urde la película en su conjunto. Una imagen directa de la inflexión que le es propia al tiempo como transformación, consistencia de encrucijadas que señalan los desvíos, cruces de las series del pensamiento y el sentimiento que escinden, relanzan y autonomizan lo virtual de lo actual. Cuando se hace del pensar vivir, el sentir entra en un proceso de desgajamiento del existir por el cual el sentimiento puede aliarse al pensamiento sin negarse ni obstaculizarlo.

Que la tienda a la que vuelve Muir para devolver los zapatos sea otra, tras el robo que arranca de cuajo su ser sujeta de consumo, no debería extrañarnos. De hecho, venía señalándose durante toda la escena glamurosa de la compra por París. Si la cara de Muir no comparece es porque es precisamente la del amarillo bolso, su rostro. También los dependientes (y después los pacientes) son otros. Un encuadre agobiante encorseta a los

¹¹⁹ También para *Les herbes folles*, “las rupturas formales devienen poco a poco las escansiones de una duración inesperada, de una temporalidad sujeta a todos los accidentes. Y estos efectos rítmicos, que aparentemente no acarrear información ni discurso alguno, empañan la apariencia demasiado clara de las cosas. Los mismos ritmos y los mismos ecos que otrora servían para cerrar la figura aquí rompen la evidencia” (Amiel, 2007: 19-20). “[L]es ruptures formelles deviennent peu à peu les scansions d’une durée inattendue, d’une temporalité sujette à tous les accidents. Et ces effets de rythmes, apparemment porteurs d’aucune information ni d’aucun discours, viennent embuer la trop claire apparence des choses. Les mêmes rythmes et les mêmes échos qui autrefois servaient à boucler la figure viennent ici en rompre l’évidence” (Amiel, 2007: 19-20).

cinco empleados de la zapatería, con caras de circunstancia no disimulada, que se alinean ahora tras el mostrador en un plano americano con una iluminación sin filtrar, fría y agresiva, que acentúa excesivamente el contraste entre sus prendas negras y el fondo naranja. Plano con un encuadre muy rígido y apretado, casi sin aire, como el previo de las cajas de zapatos almacenadas, todas crudas e iguales, en los bajos iluminados de la tienda. Se trata de un tipo particular de imágenes que, en contraste con la trama en la que se incluyen, crean una distancia crítica; inflexiones virtuales que, si bien acribillan cada una de las escenas, produciendo cierta tensión que las encrespa y congela, solo posterior y sucesivamente, al transformarse y componerse en y con las demás escenas para desrostrificarlas, conseguirán efectuarse.¹²⁰ Disonancias que capturan y se hacen con el primer plano, diferenciales que albergan las tram(p)as de distanciaci3n (de)subjetiva o constelaci3n de los puntos de resistencia subjetiva.

Y qu3 decir de la puesta en perspectiva o temporalizaci3n del peque1o parterre frontal de la casa pareada que habita Palet junto a su esposa, Suzanne (Anne Consigny). ¡No puede tratarse del mismo c3sped! Descaradamente, en dos ocasiones, el c3sped ocupa la totalidad del encuadre, provocando el movimiento ocular que da al traste con las reducid3simas dimensiones espaciales que adopta en un encuadre general. Una, con poca luz, a lo largo y ancho, reci3n segado, el c3sped reposa, sosegado, ante los ojos lisonjeados de su mujer, que ha dado la orden por tel3fono. En la otra, la del domingo familiar que escoge Muir para agradecer por tel3fono la devoluci3n de su cartera, el sol, sacudido por el contraste de un fundido en negro precedente, colorea el c3sped: verde (como) superficie,¹²¹ en lugar de espacio, embriagado al son de una m3sica de jazz que distrae

¹²⁰ Del lado de la imagen visual: el cenicero lleno de colillas que se encuentra a la entrada de la comisaría y que desvía la trayectoria recta de la cámara; el apilamiento de basura frente al bar, a la derecha de Palet y Muir que caminan hacia él; la fotografía en blanco y negro de unas hojas levantadas por el viento, en el piso de Muir; el levantamiento de las manos en se1al de parar; etc. Del lado de la imagen sonora: los tres camareros del bar que comentan la consumici3n de Muir antes de que Palet salga del cine; el curioso uso de un t3pico, “ahora te las traes a casa”, comentario de Suzanne que se dice y desdice, al ver entrar en casa a su marido acompa1ado de una mujer, la amiga de Muir; los gritos de los pacientes; el irritante sonido de la fresadora del dentista; etc.

¹²¹ “Considerado en t3rminos generales, el color se define en dos sentidos. Representa un contraste que llamamos polaridad y podemos expresar adecuadamente en t3rminos de un m3s y un menos: amarillo-azul, acci3n-privaci3n, luz-sombra, claridad-oscuridad, fuerza-debilidad, cercan3a-lejan3a, atracci3n-repuls3n, afinidad por los ácidos-afinidad por los álcalis. Si se mezclan estos contrastes especificados, no se neutralizan las respectivas propiedades; pero si se encuentran en estado de equilibrio sin que ninguna de ellas se destaque, la mezcla aparece a su vez especificada, cual una unidad que nos hace olvidar la composici3n. A esta unidad la llamamos el verde. El hecho de que dos fenómenos derivados de una misma fuente no se neutralicen en la mezcla, sino que se fundan en un

nuestra atención visual. La hipnotización o distensión del acto de percepción, por el cual la percepción se desgaja de la totalización que ejerce sobre ella la acción, se expresa frecuentemente, por medio de un curioso bamboleo, arrullo que incide tanto en la forma como en el contenido de la representación. Una persistente desorganización de la organización de los órganos individuales y colectivos, que conectan y esclavizan los cuerpos, determinando los modos de representación, transforma las relaciones de distribución productoras de las realidades actuales, el estatuto del sujeto y el del objeto. Desviar los ojos de la mirada, las rodillas del ir a, el oído de la escucha, la sed del beber, el monedero del bolso, el tacto del tocar, etc.

La caotización de los medios y los ritmos por los cuales la imagen se va creando en su variación, inicialmente encerrados en base a la funcionalidad de los reiterados trayectos por los que pasan y actualizan a sus ocupantes, no es menos sorprendente. Un extraño procedimiento de tensado entre la multiplicación y la división celular fuerza el pasaje hacia una intensificación temporal que barre su funcionalidad en pro de la expresión en variación de umbrales y dinámicas del pensamiento. Los desconciertos ante la creación *in situ* de habitaciones, puertas, tabiques, medios de transporte e, incluso, una cabina telefónica delante de la entrada del teatro, aparecen y desaparecen como los conejos en un sombrero vacío de copa. Una nueva sala, por ejemplo, espaciosa, apacible, luminosa y abierta a una amplia panorámica de la ciudad, es creada en el pequeño estudio sin ventanas de Muir, precisamente cuando la obligación central que le endereza y posibilita la intercambiabilidad entre tiempo y dinero, que le trabaja, se desploma. O la puerta izquierda del despacho de Palet, tras la incorporación de la escritura de cartas a Muir en su relación de apertura consigo mismo, que transforma simultáneamente su relación marital con Suzanne.

Que sea el abrigo de cuadros escoceses de tonalidades rojizas el que lleve a Suzanne, en esa misma escena, la de la comprobación de la siega del césped y también la de la excursión al velódromo, no es ninguna casualidad. Como tampoco el tono azul cian que matiza momentáneamente muchas de las habitaciones y cala con mayor permanencia en la pintura que cubre los exteriores de la casa y sus prendas de vestir. No es el caso de que el azul sea el color exclusivo de Suzanne, de la institución familiar o del cuerpo de

tercer ente sensible que impresiona gratamente nuestra retina hace pensar, desde luego, en una armonía” (Goethe, 1974: 578).

seguridad policial estatal, sino, en general, es el color el que da cuenta de los desplazamientos producidos por una función del pensamiento que crea, vigila y encuadra la producción de la realidad física y mental por medio de sus canales diversos. De ahí que una misma blusa azul de pico, llevada en varias ocasiones por Suzanne, sea también la que luce Muir en la escena que con el policía recuerdan su primer contacto por teléfono. O que el chorro azul de luz propio de los vehículos policiales distinga, sin plausiblemente venir a cuenta, el coche de Josépha (Emmanuelle Devos) estacionado frente a la casa de Palet. O que del cielo que enmarca la luna del coche de Muir, por ejemplo, pasemos, sin apariencia alguna de discontinuidad visual, al interior de su consulta, gracias a un trampantojo o lienzo colgado en la pared que representa el cielo.

Como territorio en construcción permanente, la imagen se produce como interfaz de intercambio que soporta la continua marea de entradas y salidas por las cuales la exterioridad no organizada es interiorizada, transformada, iluminada, coloreada, vestida y amueblada. En un momento dado, de esta manera. los muebles y prendas de vestir pasan a ser vehículos de intercambio entre almas, cuerpos y objetos. El deslizarse de Muir, sentada sobre la silla de oficina con ruedas, cuando es agasajada por su paciente; Josépha pedaleando frente a una pantalla, tumbada en el sillón de tortura del dentista; la mesa o la cabina del *Spitfire* como vehículos del sueño, etc. En general, los automóviles intervienen menos como medios de transporte y más como medios de comunicación, del mismo modo que los teléfonos y las cartas lo hacen más como medios de transporte y menos como medios de comunicación. Junto a las señales de tráfico de todo tipo, que purgan las escenas redistribuyendo entradas y salidas, y una dilatada progresión visual de cañerías, grifos, salidas de humos, agua y basuras, el espacio de la ciudad se articula como circuito cerebral.

¿Podría Muir musitar sino esas palabras de amor antes de un beso a la americana?: “Temía que no pudiese venir por culpa del tráfico” (*Las malas hierbas*). Y todo ello relanzando la subjetividad del medio en quienes lo recorren, y a la inversa. Que los dos protagonistas abandonen con premura ese plano en el interior de las oficinas del aeródromo, dejando vacío el encuadre, en una secuencia baboseada por la música de la Metro Goldwyn Mayer (MGM)¹²² y un picado que alcanza los volúmenes y colores, reduciéndolos a siluetas, no

¹²² La música de la MGM había ya sonado en la escena en la que Palet va al cine y Muir le espera afuera, tras un cambio en su relación para con él.

es una mera ocurrencia esteticista. Entre ambos protagonistas, detrás: se alza la zarpa. La cepa. La alcantarilla. La casa. Una terrible y misma amenaza envuelve tanto las relaciones sociales como las de la producción cinematográfica. La conversión de la producción cinematográfica en propaganda cuyo único fin, el divertimento, no hace más que prolongar el sistema de poder sensoriomotor impuesto, que subyuga el tiempo a la imagen-movimiento, se perfila como la regresión del espíritu que le somete estrictamente a la normalización sensible y psicológica. Barrotes, barandillas, enrejados, columnas, tabiques, vidrieras, ventanas y persianas se hacen uno en el circuito que establecen con los filtrados de claro y oscuro, el cuadriculado y rayado de los fondos, sus proyecciones, los contrastes en horizontal que dividen la imagen y las diagonales. Hasta el punto de que los decorados, colores, luces y sombras se vuelven personajes, protagonistas que relegan a los intérpretes, que ya no lideran, sino más bien resultan de los trayectos de todos ellos. Impersonal y no significativa es la subjetividad cuyo reconocimiento consigo misma no le es dable, allí donde la diferencia deja de identificarse con el medio y el hábito.¹²³ El tiempo creando la realidad a cada momento se hace eco del movimiento del pensamiento como metamorfosis del ser.

El mapeo del acontecimiento, relance permanente de futuros y pasados, de lo virtual y lo actual, exhibe el tiempo por sí mismo, involucrando todos y cada uno de los medios técnicos de producción cinematográfica. Frecuentemente, los continuos de duración vienen de la mano de la continuidad temporal que porta el diálogo, combinada con un montaje visual que opera una elipsis espacial o temporal. Si los contrapicados invitan, cada uno, a emplazar a los personajes en una región de pasado diferente, complicando la imagen con dimensiones heterogéneas, el de los dos policías fuera de la casa del protagonista, además de avistar una clara incitación (al protagonista) a recordar sus trapacerías con Muir, se liga al monólogo de este, que comienza en el terrado y continúa sin interrupción alguna, por corte, en la puerta principal de la vivienda, anticipando la inconmensurabilidad y coexistencia de los presentes que se pondrán en juego, ya en el interior. En comparación, el trayecto de la subida de Palet a su despacho para llamar a Muir es casi inmediatamente interrumpido por la aparición de Suzanne, desmintiendo la temporalidad derivada de la continuidad espacial que ha efectuado el montaje. Su

¹²³ “La subjetividad cobra un nuevo sentido que ya no es motor o material sino temporal y espiritual: lo que se «añade» a la materia, y no lo que la distiende: la imagen-recuerdo, y no la imagen-movimiento” (Deleuze, 1986: 72).

profundidad de campo, trazada por la transversal que abre la brecha y hace reverberar a los personajes que ocupan los diferentes planos en la imagen, Palet, en primer plano, llamando por teléfono, y Suzanne, alejada, asomándose por el umbral de la puerta, invita claramente a cuestionarnos el contrato familiar, en tanto que vuelve sospechosa e inhibe toda multiplicidad.¹²⁴

La persistencia en un mismo encuadre de temporalidades heterogéneas viene también expresada por la alternancia que produce el uso selectivo del enfoque y el desenfoco, empleada tanto en imágenes muy planas superpuestas parcialmente como en imágenes con profundidad dentro de la imagen. Así, la conversación entre Muir y su vecina proyectada en la luna del coche de Palet, que desenfoca intermitentemente a la vecina, cuando Muir se interna en sí misma. O la escena de Muir y Josépha, de perfil, circulando en coche por la ciudad, tras dejar a Palet en la plaza de la iglesia, con tres niveles de profundidad (de adelante a atrás, Muir, Josépha y la ciudad), logrados por el desenfoco del intermedio que ocupa, al volante, Josépha. Los contrastes ambientales entre colores cálidos y fríos, en un mismo encuadre, partiendo horizontalmente en dos la imagen visual, obedecen a un mismo propósito. Por otro lado, pero en la misma línea, el recurso a la cámara lenta (en la escena del bolso robado y, tras él, París; en la de Muir y Palet caminando uno al lado del otro hacia el café; o en la de Palet, con los ojos cerrados, desalojándose del primer plano, hacia el cine de fondo) subraya el tránsito y reorganización de un continuo mental, en cuanto una brizna de caos irrumpe en él, ocasionando una fisura por la que se viabiliza una apertura al otro en tanto que otro.

¹²⁴ “La idea de una *metamorfosis por copulación* es antiquísima [...]. A este respecto cabría considerar las leyes matrimoniales más antiguas como una forma de prohibición de metamorfosis, es decir, una prohibición de todas las metamorfosis a excepción de unas cuantas bien determinadas y establecidas, que son permitidas y fomentadas” (Canetti, 2010: 544).



Disyunciones



El empleo artificial y selectivo del color colabora eficazmente en el proceso de intensificación o temporalización de la producción de la imagen, densificando el circuito de lo distinto pero indiscernible, inasignable.¹²⁵ Si cierto cine en blanco y negro emplea las luces y sombras para crear espléndidas combinaciones rítmicas de alternancias, solapamientos, cruces y fracturas de líneas, el cine en color, por su parte, posee, además, la asombrosa capacidad de deslizar las superficies de colores, de volverlas hipersensibles al más leve movimiento de la cámara, hasta el punto de que el espacio adquiere tal potencial de variabilidad que es capaz de expresar los más mínimos matices y gradaciones de los sentimientos. El pasaje de Muir, desde que abandona al paciente a medio hacer, en su consulta, hasta que sale por la puerta de la clínica odontológica, despliega una degradación tonal del azul impresionante. El irritante contraste, enfatizado por una luz muy fría y blanca, entre su pelo y la representación del cielo pintado que cuelga en su consulta, haciendo de fondo, arranca su estampida a través de las diversas paredes coloreadas por intensidades de azul diferentes. Pero solo a partir de que se coloque en el coche las gafas antiniebla, con cristal amarillo para combatir la falta de visibilidad, podrá Muir empezar a desasirse del azul. Ahora bien, la recalificación intensiva del color no es

¹²⁵ “Gautier [director de imagen de *Les herbes folles*] ha utilizado el color sin mezclar los tonos. Los colores se suceden, sin transición, no se funden. ¿Las frases de Gailly se paran y punto? En un decorado, hay un toque de color, se acaba aquí, como una pincelada, y se pasa a otro color. Lo que hemos intentado poner en primer plano, son colores muy fuertes, con verdaderos azules, verdaderos rojos, verdaderos amarillos, fondos coloreados que Gautier añadía en el plano sin intentar justificarlos por fuentes reales. También evocamos a ciertos pintores. Varias veces le hablé a Gautier de la tarde que pasé hace unos años con Roy Lichtenstein en su taller de Nueva York. Tuve la suerte de verlo componer un cuadro, supervisar el trabajo de sus asistentes. El primer plano en el que la mano de Palet da grandes pinceladas en la cornisa está directamente inspirado en una composición de Lichtenstein. Insistí en que utilizáramos el mismo tipo de pincel. A Gautier le interesan los cómics, y evocamos también la libertad de los colores de viñeta en viñeta en algunos coloristas que habían trabajado con Frank Miller o Will Eisner, en el que se encuentran fondos planos de color sin degradados. Pero no intentamos imitar a pintores o coloristas, esto es solo una manera más rápida de comunicar, una impregnación difusa” (Resnais y Thomas, 2009). “Gautier a utilisé la couleur sans mélanger les teintes. Les couleurs se succèdent, sans transition, elles ne se fondent pas. Les phrases de Gailly s’arrêtent pile? Dans un décor, il y a une touche de couleur, elle se termine ici, comme un coup de pinceau, et on passe à une autre couleur. Ce que nous avons essayé de mettre en avant, c’est des couleurs très franches, avec de vrais bleus, de vrais rouges, de vrais jaunes, des aplats colorés que Gautier ajoutait dans le plan sans chercher à les justifier par des sources réelles. Nous avons aussi évoqué certains peintres. J’ai parlé plusieurs fois à Gautier de l’après-midi que j’avais passé il y a quelques années avec Roy Lichtenstein dans son atelier à New York. J’ai eu la chance de le voir composer un tableau, superviser le travail de ses assistants. Le gros plan où la main de Palet donne de grands coups de pinceau sur la corniche est directement inspiré d’une composition de Lichtenstein. J’ai tenu à ce que nous utilisions le même type de pinceau. Gautier s’intéresse à la bande dessinée, et nous avons aussi évoqué la liberté des couleurs de case en case chez certains coloristes qui avaient travaillé avec Frank Miller ou Will Eisner, chez qui on trouve des aplats de couleur sans dégradés. Mais nous n’avons pas cherché à imiter des peintres ou des coloristes, c’était juste une manière plus rapide de communiquer, une imprégnation diffuse” (Resnais y Thomas, 2009).

lineal, al contrario, varias líneas de colores se disparan, hacia adelante y hacia atrás, interactuando, desde que el bolso amarillo emprende el vuelo, perdiendo su peso gracias al ralentí, fundido de luz, viento y música. Como frecuencia del sentimiento o movimiento del pensamiento, el color señala y distribuye lugares, paisajes, objetos y sujetos, además de constituirse según una organización propia que atraviesa varios estados (descomposición, transformación, recomposición, acumulación).

En muchas escenas, una concreta constelación de relaciones de colores, con sus variaciones, predominancias, alternancias y tendencias destaca nítidamente.¹²⁶ La desaparición del amarillo (bolso), al principio, por ejemplo, trae aparejada la del rojo (devolución de zapatos, billetero, pelo) y ambas tienden hacia una predominancia del blanco. Testimonio de las coexistencias, combinaciones, retribuciones, contrastes, particiones y series, el color se expone a usos diversos, que varían según los desarrollos de los diferentes niveles de realidad que monta y desmonta. Como el de cierta atmósfera del presente, síntoma que combina el color con la luz en una misma fuente, encarnación de nuevos gestos, reflejo mimético de una sociedad abducida por la cotidianeidad. En tanto que gaseosa, la alternancia del verde y el rojo (en las calles oscuras de la ciudad y en el interior del recinto teatral, al que acuden Muir y Josépha) ritma un conservadurismo total de los sentimientos, mantenido por una enérgica semiótica de control: por aquí pasas y por aquí no. Por otro lado, los colores localizables y sólidos vuelven signos los objetos y/o sujetos que intervienen en las escenas, cumpliendo, por resonancia, funciones temporales de anticipación y/o retracción. La escena de Suzanne y Palet destupiendo la cañería de la pila de la cocina, con barreño y desatascador rojos, despunta en este sentido.

¹²⁶ El peculiar uso del color mediante constelaciones, por parte de Resnais, ha sido destacado brevemente por algunos críticos, en relación a otra de sus películas, por ejemplo: *L'amour à mort* (1984). Octavi Martí, en su artículo "*L'amour à mort*. Blanco, rojo y negro, tres colores para el éxtasis amoroso", comenta que el hecho de concebir el film entorno a tres colores denota "una voluntad de estilización que cabe interpretar como un deseo de crear un clima determinado, voluntad también de evitar la irrupción de elementos incontrolados dentro de una ficción que tiende a la esencialización" (Martí, 1988: 182). Esteve Rimbau, en su libro *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*, escribe: "Ya desde los títulos de crédito, *L'amour à mort*, se plantea como un enfrentamiento dialéctico entre el rojo y el negro. Entre la pasión y la muerte en unos términos muy parecidos a los registrados en *Stavisky* y *Providence*. Aquí, sin embargo, la muerte ya no es la negación de la vida, sino que, siguiendo los más estrictos cánones surrealistas, el amor consigue romper tal dicotomía" (Rimbau, 1988: 226).



Atrancados



El compás arrancado al blanco y negro listado, de la obra de *Deux plateaux* de Daniel Buren, resigue el proceso concreto de reterritorialización y desterritorialización de ciertos territorios sensibles y existenciales de Muir. El blanco y el negro se buscan y persiguen, componen y excluyen. Si desde la escena de Muir en la bañera, el blanco parece llevar la delantera, cada vez más blanco y sin sombras, el negro no deja de avanzar a hurtadillas. Entremedio, el granate, sugerido por la continuidad y la extensión de un mismo tono que funde el volumen, de la barriga y la nuca, en una única superficie, con un encuadre visual que fuerza a formar un único cuerpo, con la cabeza del dentista y el resto del paciente, abre la escena del pulcramente maquillado, declarándose a Muir, justo cuando ya no va a volver a verla. Frenar la velocidad del automatismo de la representación visual, impidiendo su inmediatez, afloja el medio óptico y desliza el sonoro hacia cierta codificación, el del ruido subido de volumen de la fresadora, que se superpone al del grito, lindando ambos con lo traumático e insoportable.

Después de esta escena, que anticipa el vuelco de la predominancia entre blanco y negro, el continuo mental del blanco ya no podrá ser explorado. El blanco, función de centrado, de olvido de la metamorfosis, color de muerte, pasado agotado, teatro de papeles que impiden la emergencia de vida. Como color que le acompaña a Muir, el blanco parece poseer los anclajes que organizan el espacio y el tiempo: la subjetividad en tanto que normalizada. Desde que Muir se desvía hacia Palet, volviéndose fuerza activa, el negro adquiere la dominante y el blanco se retira a un estado de latencia. La cita, blanco sobre negro, letra sobre fondo, de Flaubert: “«Qué importa, nos habremos querido»”,¹²⁷ marca un hito: el de la voz (Edouard Baer), que conquista su presencia para desvanecerse. O tal vez se transforme, abandonando el discurso indirecto libre, en un insólito acto de habla de posesión y, entonces, de desposesión, de algún que otro personaje. Tomada en su diferencia, entre lo que dice, no dice, acierta, exagera, mal dice y vemos, la voz siembra la imagen del lado del espectador. Entre dos fundidos en negro, se alza la comparación entre la errante pesadilla de Palet, representada mediante una superposición óptica y sonora teñida de verde —imágenes de archivo de una guerra aérea que sobrevuelan la mesa del estudio en la que dormita— y el encapsulamiento de Muir, en el interior de la cabina individual de su *Spitfire*: huida de sí misma para encontrarse a sí misma.¹²⁸

¹²⁷ “N’importe, nous nous serons bien aimés”, cita que, por otro lado, encabeza *L’incident* de Gailly.

¹²⁸ En *L’incident* Muir duerme en una habitación, y en ella sitúa Gailly la escena del desayuno.

Consecutivamente, en la escena del desayuno en el hangar, a medio camino entre el estado onírico y el despertar de la conciencia, ¿quién/qué se hace por la boca de Muir?¹²⁹

Sin duda, nada pasa en *Les herbes folles* si no es por resonancia. En cuanto la repetición se constituye como el material propio a articular, tal que el contenido, considerado como el movimiento del material articulado, sea uno de transformación. De ahí que “[s]iempre hace falta ver dos veces... eso es lo que yo llamo montaje, simplemente una comparación” (Godard, 1980: 26), esencial, no un añadido hecho *a posteriori*. Mediante una operación que atañe especialmente al montaje, una serie de planos muy particulares van y vienen, articulándose e intercalando la trama, en lo que constituye una arquitectónica de la imagen. Se trata de ciertos microplanos en movimiento, seis en concreto, de una duración aproximada de cuatro a seis segundos cada uno, diferenciados únicamente por su contenido visual, pues el sonoro entra en variación. Siguiendo el orden de su primera aparición. El primero, microplano de la hierba meciéndose suavemente, despunta ya desde los planos de situación (00 horas 01 minutos 42 segundos), desencajado, entre planos de rodillas y un invertido plano americano avanzando por las aceras de la ciudad. Es un plano que insiste y resiste a lo largo de la película, apareciendo en cinco ocasiones más (00 h. 32 m. 04 s., 00 h. 40 m. 51s., 00 h. 56 m. 16 s., 01 h. 21 m. 41s. y 01 h. 39 m. 15 s.), y que, curiosamente, parece venir de un tiempo que todavía ha de llegar, pero que bien puede no llegar, virtualidad real o punto de inflexión que desborda al tiempo del presente. Su variación sonora, además, parece estar ligada a la apertura de cierta música coral, desplegada en paralelo a los avatares en torno a la consistencia de una (de)subjetivación transversal considerada como desterritorialización y descodificación de los signos, medios y ritmos, subjetivos e identitarios. Un proceso de pensamiento que implica simultáneamente uno de (des)aprendizaje de los sentimientos.

El segundo microplano, tomado frontalmente, cara a cara con la cámara, la de Muir con los ojos cerrados al borde del agua, se corresponde con un pedazo arrancado a la trama anterior de la película que ya hemos visionado, en concreto, a la escena del baño tras el robo, y aparece solo en una ocasión (00 h. 32 m. 08 s.), cargando con el espesor del silencio, tras la segunda aparición del plano de la hierba, desencadenado tras el primer y

¹²⁹ Cinco mecánicos: [cantando] Margot, saluda a la luna. Saluda al sol y a las estrellas por mí. ¡Somos nosotros! [Aparte.] Muir: ¡Mira que sois tontos! ¡Lo tontos que podéis llegar a ser! Sois buenos mecánicos, pero vamos... Vaya cuatro imbéciles. Cuatro idiotas. Pero os quiero mucho. Mucho. Dadme un beso (*Las malas hierbas*).

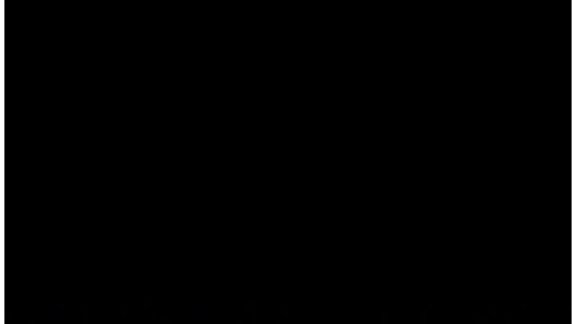
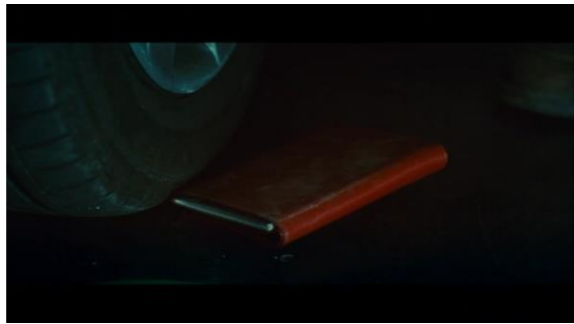
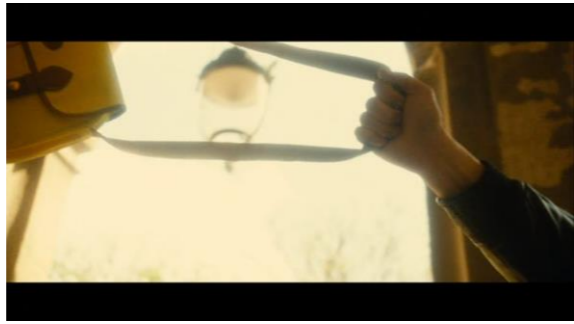
único encuentro telefónico entre Muir y Palet. También los microplanos en ralentí del bolso siendo o todavía no del todo robado y el del monedero todavía no agenciado, pertenecen a la trama ya acontecida. Siempre unidos, en pareja, aparecen en dos ocasiones. En la primera (00 h. 26 m. 55 s.), el plano del monedero sigue al del bolso, al ritmo de jazz que ritma la escena en la que se injerta. En la segunda (01 h. 34 m. 40 s.), empero, se produce una inversión: es el plano del monedero el que toma la delantera. En referencia al contenido sonoro, pasamos, en esta segunda aparición, de la música triunfal de la MGM, con beso y rótulo parpadeante de “fin” incluidos, al gorgoteo sonoro de un viento que vibra musicalmente.

El quinto microplano, si bien no se ha calcado de la trama que ya hemos recorrido se compone con elementos que sí han aparecido. Nos referimos al de Palet yendo hacia atrás con los ojos cerrados. Es un plano que irrumpe en dos ocasiones, en ambas inserto en escenas de trayectos en coche, entre el rostro de Muir enmarcado por la luna o la ventana, sin interrumpir el continuo musical de cada escena. El plano aparece por primera vez (01 h. 10 m. 06 s.) en la escena de Muir de retorno en coche hacia su casa, tras el desplante de Palet en el bar, con una superposición circular en negro sólido que cierra el plano hacia el centro del encuadre, desplazando y alejando de Muir a Palet. Una segunda (01 h. 15 m. 17 s.), tras la mirada de Palet que abofetea a distancia la cara de Muir, de camino a, en el auto de y conducido por Josépha, sin el cierre circular negro sólido, inunda los ojos de Muir. El sexto microplano y último, emana justo después de la primera aparición del plano anterior, al tiempo que anticipa la segunda. Es el plano de la hierba crecida entre el asfalto, en la grieta abierta, una imagen mojada cuyo sonido asociado es la caída y desaparición de la música que empieza a menguar con el fundido en negro que le precede. Propiamente no es tampoco un plano que haya sido arrancado a la trama anterior, sino únicamente sugerido, incitado por los planos de créditos que abren la película.

Estos seis microplanos, agrupados o por separado, intercalan la película en diez ocasiones. Cada ocasión desgrana su propia columna. Cada columna está formada por un mínimo de tres fotogramas: el representativo del plano entre su fotograma que le antecede y el que le precede. Ahora bien, la distancia entre los fotogramas que componen cada columna puede ser de dos tipos, según las dos técnicas empleadas para unir los planos: por corte o fundido. Cuando la película engancha por corte, entre los fotogramas de una misma columna hay una pequeña separación. En cambio, cuando lo hace por medio de un

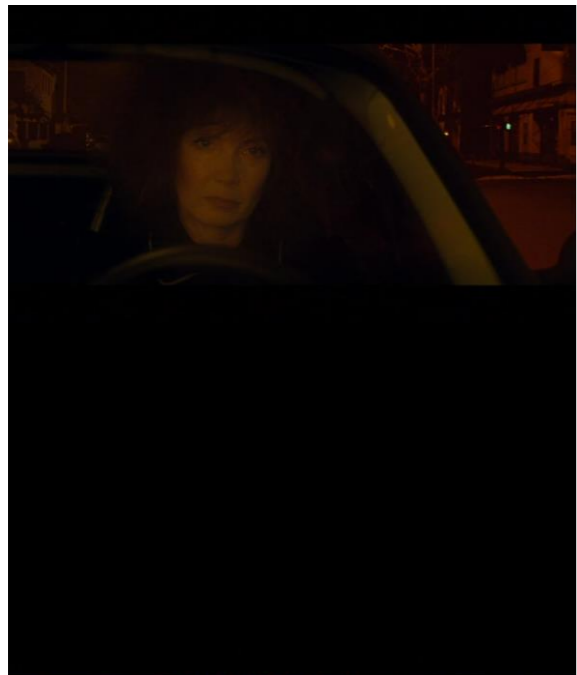
fundido, entre los fotogramas no existe separación alguna. Además, hemos dotado a la transición de un fotograma: para los fundidos en negro, uno en negro y para el fundido por solapamiento de imágenes de los dos planos que se funden, uno representativo.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, un total de 40 fotogramas se han seleccionado y distribuido en diez columnas, de tres, cuatro, cinco, cuatro, tres, seis, tres, cuatro, cinco y tres fotogramas, respectivamente, tal y como muestra la tabla (desplegable) que se incluye a continuación. La separación entre columnas, siempre la misma, corresponde al intervalo temporal, variable, entre aparición y aparición. El orden de las columnas, de izquierda a derecha, se corresponde con su aparición cronológica en la película. Así, por ejemplo, la primera columna pertenece a los planos de situación y la décima y última al plano secuencia final, tras desaparecer la avioneta tras el linde de los campos. Además, entre cada fotograma, de la primera y última columna, existe un breve espacio, en tanto que, en ambos casos, el plano de la hierba se injerta por medio del corte.





N'importe, nous nous
serons bien aimés.
FLAUBERT



De un modo tal vez más pedagógico, por medio del contenido representado, hacia el principio de la película, en la comisaría, ante el gesto de llevarse la mano al hombro, el policía, viendo con su rol, concluye, no entre cierta confusión, que el tipo frente a él debe haber sido atacado. Ante el segundo encuadre, casi consecutivo, de unas botas que no se ajustan bien al suelo y el “Caray, estoy un poco pedo”, de Josépha, uno empieza a preguntarse si no estará empezando a temblar el suelo. Palet no es fácilmente enjuiciable. Y menos todavía para la policía, ante la cual, y bajo la presión del interrogatorio, le fuerza a situarse en un callejón sin salida. No obstante, interpelado por la tontería, Palet logra metamorfosearse, se esquivo, deslizándose hacia un poder hablar, un qué contar: la funesta historia del que fuera su vecino. Un relato de sí mismo como otro, algo que muy bien podría haberle pasado, pasarle e incluso estar pasándole a él mismo. El presente del tiempo de Palet se constituye por medio de un agregado incoherente de un presente del pasado, un presente de presente y un presente del futuro, sin necesidad alguna de ajustarse. Potencia de lo falso que, aun siendo presente, hunde los sentimientos en el pasado, conservándolos. Repetir para que no se repita. Fantasma contra el olvido de no claudicar.

Policía: Oiga, estamos aquí para ayudarle. Queremos evitar que haga una tontería.

Palet: ¿Qué tipo de tontería? ¿Tengo pinta de hacer tonterías? ¡Miren en qué estado estoy! Si pudiese hacer una tontería, ¿saben lo que haría?

Policía: No.

Palet: ¡Pues se lo digo! Haría como el vecino de enfrente. En el paro desde hace dos años. 50 años, casado, dos hijos. Se pegó un tiro en la cabeza. La viuda ha rehecho su vida y están arreglando la casa. ¿Entienden lo que quiero decir? Quiero decir... (*Las malas hierbas*).

A la “tontería”, empero, no se agarra en exclusiva Palet. Anteriormente, la voz que le acompaña, camino del buzón de Muir, la usa como palanca y, en la secuencia posterior al relato mencionado del vecino, es el paciente de Muir, el señor Schwer (Roger-Pierre),

quien se hace con ella para confesarle a Muir su querencia. Entre lo que se ve y se dice, los relevos y remisiones son perpetuos. El paciente de Muir, conjuntamente a la tontería, asume, del lado de la imagen visual, la cuestión del maquillaje sacada a colación por Suzanne, el domingo familiar, al ir él mismo maquillado. Además de la cuestión del maquillaje, el domingo familiar baraja dos temas más, el del boxeo, que parece encarnarse en la mirada de Palet a Muir, a través del cristal, que le gira a esta literalmente la cara. Y el tema de la felicidad, acerca de la hija de Palet, cuya respuesta de Suzanne, “tiene dos hijos”, la remonta a ellos mismos, que también tienen dos hijos. Y, simultáneamente, nos reenvía a la primera secuencia entre Palet y Suzanne, en la entrada de su casa, concretamente, al vigilante comentario de Palet a su mujer, “¿esto te hace feliz [que haya segado el césped cuando me lo has pedido]?” (*Las malas hierbas*), escocido por la banalidad de la cotidianidad, relativa al mando y cumplimiento de órdenes. La siega del césped, la cocción de la carne, pintar de azul la madera del exterior de la casa... Todas, de una u otra manera, vinculadas, por ambas partes, a la cuestión de la constante amenaza de muerte que comporta la cotidianidad.

Una y otra vez, los mismos motivos vuelven a surgir, desplazados, sin ser afianzados, conmovidos, reajustándose, en otras constelaciones. La imagen va enriqueciéndose, así, en una redistribución y transformación de las funciones mentales que la cargan potencialmente para atraer lo que le es heterogéneo, lo que disyunta la imagen: idas y venidas continuas que consisten en el proceso mismo de producción de pensamiento como vida. El montaje o (falso) travelín final, en menos de un minuto, nos lo muestra, distribuyendo las series o los paisajes cerebrales que trazan y dinamizan la región de los sentimientos, por medio del recurso cinematográfico del corte como pliegue o corte en transversal, adicción del tiempo más que sustracción. El corte no recorta, reinyecta, en cambio, lo que se recorta, el tiempo, los tiempos muertos, los agujeros. Una primera convulsión, caracterizada por la aceleración de un desplazamiento horizontal de la cámara, a una velocidad uniformemente acelerada, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, arruina las coordenadas sensoriomotrices, esto es, desorienta la constitución ubicuitaria del sujeto y el modo de representación institucional de la imagen. Ópticamente, la velocidad se hace con la toma de la imagen, en un aumento progresivo que anticipa la imposibilidad de todo reconocimiento concreto del contenido¹³⁰ y cuyo

¹³⁰ Tras el campo a medio labrar, el linde se le viene encima, perfora un límite vegetal y la imagen salta: un parpadeo, pasaje de la parte (jardín geométrico) al todo. Atraviesa, a continuación, otro muro

punto de inflexión, anclado al fenómeno de la persistencia retiniana, desnaturaliza simultáneamente tanto el torreón de la iglesia como el mecanismo de retención o memoria óptica. Sonoramente, el muro vegetal se acoge a la densidad de una pared, por lo que requiere un impulso o acelerón para su perforación, hasta retornar en una lejana ebullición muy sutil de trazos no articulados, irreconocibles, de lo que podrían ser ruidos, risas, murmullos, crujidos, gemidos, fricciones. Como si el oído hubiese sido alcanzado por lo que no puede oír, cuando ya no escucha. Traspasar umbrales. Devenir vegetal y mineral de lo orgánico, de la organización social que sostiene las condiciones de producción de las imágenes.

Es entonces cuando los movimientos se destraban del cuerpo impuesto a la cámara, confiriendo al contenido de la visión el volumen temporal de los diversos tratamientos por los cuales cada uno de los paisajes se crea. Un paisaje pétreo, lunar, perforado por el viento cabe la cámara contorneándose entre sus huecos, abandonando el punto de vista único, frontal, del movimiento anterior. Al alcanzar un límite, de lo que parece una isla mineral en medio del reino orgánico, un sonido aflautado detiene la cámara, no obstante, la mirada del espectador, insaciable, avanza, como un travelín, resiguiendo la transversal que puntúa la cámara. Un campo de horticultura, diagonalmente atravesado, acompasa la alternancia listada del surco en la tierra rojiza y su inversa, verde. Corte. El agua estancada en un recoveco del paisaje pétreo refleja sus crestas, retocando el perfil de la ciudad. Corte. Plano de la hierba, imagen que se deshace de toda orientación, desligada del tiempo cronológico. Una imagen literal de unos cuatro segundos que se renueva, desde el principio hasta el final, a lo largo del film. Intermitentemente, en seis ocasiones, un colectivo, anónimo e individuante, intercala sus recorridos.

Una extraña presencia invisible que alberga intensidades dables y variables, composiciones y texturas que porta y reporta una hierba desgranando su sonido. “[S]in cualidades ni sustancia [...], un hombre nuevo y un mundo nuevo mientras están haciéndose, ni individual ni particular, sino colectivo, es un asunto de un pueblo, o mejor dicho de todos los pueblos” (Deleuze, 1996b: 120). Dimensión transformativa, paradójica

vegetal, luces y sombras de un sotobosque; otro más, y acelera resiguiendo las lápidas. Todas más o menos uniformes, el mismo tamaño, mármoles descoloridos de tonos pasteles, exageradamente coloreadas por tiestos y ramos de flores, tras las cuales la cámara rompe casi perpendicularmente su trayectoria en un precipitado picado del torreón de la iglesia del cementerio, que desaparece en el cielo.

e hipnótica de un pasado siempre por venir. Si el cine le robó a la vida su propia imagen, ahora queda robarle a la imagen su propia vida, la misma que la representación mutila. Que el sonido coral del último plano, el de la hierba, del (falso) plano secuencia final se dilate, repitiéndose, durante todo el camino hacia la aldea y acompañe, incluso, las reverberaciones, en un fondo negro, de la pregunta hecha por parte de la niña,¹³¹ evidencia que todo trance de apertura procesual, por el cual podría consistir cierta subjetividad transversal de grupo, no puede más que convertir la verdad en el mero residuo fosilizado de su propia vacuidad. Que la pregunta haga eco en un intervalo de tiempo muy corto, además, nos hace rumiar un espacio cerrado y bastante pequeño, desde el que emerge el “fin”, por segunda vez, siendo absorbido, esta vez, sin parpadear, desde el centro hacia atrás. Efecto, por otro lado, que invierte el movimiento de la primera escena de *Las malas hierbas*, silenciosa, en cuyo centro se extiende una estructura cortada, de carácter pétreo y circular, quizás un palomar, de cuyo pequeño umbral rectangular, oscuro y sin puerta, en el centro y de atrás al frente, emerge el título.

El suelo en el interior de aquella cima rodeada de paredes estaba cubierto de excrementos de paloma prensados por su propio peso, que sin embargo alcanzaban ya una altura de más de dos pies, una masa apelmazada en la que yacían los cuerpos de algunas de las aves caídas, mortalmente enfermas, de sus nichos, mientras que sus compañeras todavía vivas, con una especie de demencia senil, se arrullaban mutuamente quejándose, en la oscuridad que había bajo el techo, donde apenas se podía ver, mientras algunos plumones, girando en pequeños remolinos sobre sí mismos, descendían lentamente por el aire. Cada una de esas imágenes de Marienbad, la de Schumann loco y la de las palomas confinadas en ese lugar de horror, me hizo imposible, por el tormento que entrañaban, lograr el más mínimo autoconocimiento (Sebal, 2007: 216).

¹³¹ "[C]uando sea un gato, ¿podré comer friskies?" (Gailly, 1996: 251). "[Q]uand je serai un chat, est-ce que je pourrai manger des croquettes?" (Gailly, 1996: 251).



Obras públicas. Carretera que conduce al pueblo de Riaño que ahora cubre el pantano, volviéndola intransitable. Más allá de la espuma que se forma en el agua al colisionar contra el visible asfalto, un largo trecho pacta con la masa de agua organizada.

Conclusiones

Producto de una compleja programación que captura, organiza y distribuye los medios y los modos de producción de la sensibilidad, la subjetividad tiende a erigirse exclusivamente como bastión de la estabilidad y dispositivo de actualización del sistema de saber y poder del cual deriva. Fuera de sí misma, es situada en la primera línea de defensa, la más abatida y expuesta, para aplacar y digerir cierto potencial de disolución que le es inherente, por constitución, al régimen social de organización capitalista. En función del grado de abstracción que encierra la subjetividad, varía su composición, y a mayor nivel de abstracción mayor impacto tecnológico acusa su formación. Consumar el resultado que a cada momento envía el cuerpo social y del que técnicamente se apropia y reenvía como el suyo individual parece ser su función primordial: entre la identidad y la despersonalización, garantizadas por los medios tecnológicos de masas dirigidos principalmente hacia el control de la sensibilidad y de los modos de representación.

Si el *flâneur* logra desactivar y no enfrentar el acoso fantasmal (*spleen*) que se desprende del proceso de abstracción de la subjetividad, así como la organización social que el mismo acarrea, por medio del desplazamiento y reterritorialización corporal y representativa de una subjetividad desplazada de adentro a afuera, es gracias a la posición social que ocupa y al nuevo escenario fantasmagórico que construye la ciudad como mercancía, en el cual participa de forma activa. Inseparable de los pasajes, ambos dan cuenta de un proceso de individuación complementario con el sistema capitalista de encierro disciplinario por el cual medio e individuo se producen como la avanzadilla de una dinámica social de composición capitalista y unas tecnologías de control que se desarrollarán, extenderán, diferenciarán y consolidarán después de la segunda guerra mundial.

Las dificultades de participar y de adherirse a la configuración social, por otro lado, instigan la bravura de los fantasmas, cuyo punto de mira, el de sus escarnios, reside en forzar la adecuación recíproca de los procesos de producción del cuerpo individual y la externalización de la producción de la subjetividad. La cuestión de cómo no inhibir y manejar el asedio del fantasma para que este no sea capturado y vehiculizado por la organización social capitalista, en beneficio de la mutua constitución fantasmática del cuerpo individual y la subjetividad hegemónica, simultáneamente conectados y cerrados a cualquier transformación, además de cada vez más dependientes del medio social funcional tecnológico, nos ha resultado primordial. Pues encauzar la investigación hacia

una grieta por la cual puede ser revocado el potencial fantasmático de dominación actual nos ha abierto la noción de subjetividad transversal.

De este modo, hemos reflexionado al mismo tiempo tanto acerca de la formación y control de una estructura sensible, fantasmagórica, mediada por la tecnología, que clausura las condiciones de posibilidad de todo cambio social y emergencia de lo nuevo, cuyo arranque hemos situado en la primacía que el saber concede a lo visual respecto de los demás sentidos. Como a propósito de diversos procedimientos concretos de dislocar los modos hegemónicos de representación, recortados por dicha estructuración de la sensibilidad y subyugados a mantener una producción hegemónica de la subjetividad, cerrada y desplazada hacia el consumo que media indefectiblemente lo que se constituye como el cuerpo individual. Siendo consecuentes con la importancia que le hemos otorgado al linaje tecnológico de (los fantasmas de) la información y comunicación de masas en la producción, mantenimiento y diseminación de la subjetividad hegemónica, en el último apartado nos hemos lanzado a explorar una estrategia audiovisual que se hace y desvía los medios tecnológicos institucionales que le son propios.

La complejidad de *Las malas hierbas* para nuestra investigación consiste, en primer lugar, en asir un constante envío y reenvío, una modulación entre el marco y lo enmarcado que hace entrar en variación tanto al marco como a lo enmarcado, en tanto que posibilita que el material no sea sofocado por un principio de individuación que le vuelve homogéneo e inerte. En efecto, esta película transforma los medios tecnológicos de representación cinematográficos según un proceso de producción de la imagen capaz de captar las relaciones de fuerzas (tiempo) que le son heterogéneas. En segundo lugar, y dicho groseramente, resulta que lo que nos hemos ido contando a lo largo de toda la investigación es lo que precisamente cuenta, en una de sus posibles actualizaciones, esta película. Y, en tercer lugar, el análisis de la película nos devuelve irremediabilmente hacia las problemáticas que continuamente envuelven y desenvuelven este trabajo.

Con todo, hemos alcanzado la conclusión de que todavía es posible subvertir la situación dada a través de una práctica de desactivación de la subjetividad hegemónica, siempre y cuando este proceso de (de)subjetivación libere las relaciones de fuerzas de las constricciones que impone el régimen de organización social capitalista. Ya que solo las relaciones de fuerzas no capturadas por el poder ni el saber son capaces de dislocar la funcionalidad que enerva la tecnología. Sin este desvío que acusa la ruptura, además, sería

imposible mantener la subjetividad afuera y abierta (subjetividad transversal). Pues este articula, precisamente, un campo diferencial de distancias, autorreferencial, por el cual la tecnología, y la subjetividad, se ponen al servicio de lo que les es heterogéneo, una perspectiva temporal, en lugar de subyugarse al orden social.

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. (2003) “El Benjamin epistolar”. En: *Obra completa* 11. Tiedemann, R., Adorno, G., Buck-Morss, S. y Schultz, K. (Eds.) Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid. Akal, 563-570.

—— (2008) “Prismas. Crítica de la cultura y la sociedad”. En: *Obra completa* 10/1. Tiedemann, R., Adorno, G., Buck-Morss, S. y Schultz, K. (Eds.) Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 7-251.

—— (2003) “Intento de entender Fin de partida”. En: *Obra completa* 11. Tiedemann, R., Adorno, G., Buck-Morss, S. y Schultz, K. (Eds.) Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 270-310.

—— (2004) “Teoría estética”. En: *Obra completa* 7. Tiedemann, R., Adorno, G., Buck-Morss, S. y Schultz, K. (Eds.) Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 7-343.

ADORNO, Theodor W. y CANETTI, Elias (1999) “Diálogo sobre las masas, el miedo y la muerte. Conversación entre Elias Canetti y Theodor W. Adorno”. Traducción de Enric Sanchis. *Archipiélago*, Número 36, primavera 1999, 81-92.

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER Max (2004) *Dialéctica de la Ilustración*. Traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.

AGUILERA, Antonio (2000) “Sobre el concepto de la historia en Benjamin”. *La Ortiga*, Número 25-27, 2000. Santander: Límite, 39-85.

AMIEL, Vicent (2007) “Resnais, la construction du désordre”. En: *Positiv*. Cher: Gallimard, 13-20.

AUGÉ, Marc (2004) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Traducción de Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.

BAUDELAIRE, Charles (2004) *Las flores del mal*. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.

—— (1986) *Los paraísos artificiales*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Gijón: Júcar.

BENJAMIN, Walter (2010) “Calle de dirección única”. En: *Obras*, libro IV, vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 23-89.

- (2008) “Sobre el concepto de historia”. En: *Obras*, libro I, vol. 2. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 303-318.
- (2008) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [Tercera redacción]. En: *Obras*, libro I, vol. 2. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 49-85.
- (2009) “El narrador”. En: *Obras*, libro II, vol. 2. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 41-68.
- (2009) “El autor como productor”. En: *Obras*, libro II, vol. 2. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 297-315.
- (2008) “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. En: *Obras*, libro I, vol. 2. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 205-259.
- (2009) “Franz Kafka”. En: *Obras*, libro II, vol. 2. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 9-40.
- (2005) *Libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal.
- (2008) “Parque central”, en *Obras*; libro I, vol. 2. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 263-301.
- (2007) “Hacia la crítica de la violencia”. En: *Obras*, libro II, vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 183-206.
- (2010) “El carácter destructivo”. En: *Obras*, libro IV, vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 346-347.
- (1999) *Iluminaciones III*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- (2007) “Doctrina de lo semejante”. En: *Obras*, libro II, vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 208-213.
- (2007) “Sobre la facultad mimética”. En: *Obras*, libro II, vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 213-216.

— (2008) “El París del segundo imperio en Baudelaire”. En: *Obras*, libro I, vol. 2. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 89-203.

— (2010) “Imágenes que piensan”. En: *Obras*, libro IV, vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 249-389.

— (2007) “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Obras*, libro II, vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 377-403.

— (2010) “Una vez no es ninguna vez”. En: *Obras*, libro IV, vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 384-385.

BERGSON, Henri (1963) “La evolución creadora”. En: *Obras escogidas*. Traducción de José Antonio Miguez. Madrid: Aguilar, 474-831.

BLANCHOT, Maurice (1992) *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós.

BOUNOURE, Gaston (1962) *Alain Resnais*. Paris: Seghers.

BURCH, Noël (1987) *El tragaluz del infinito (Contribución a una genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Traducción de Jenaro Talens. Madrid: Cátedra.

CANETTI, Elias (2010) *Masa y poder*. Traducción de Juan José del Solar. Barcelona: Debolsillo.

— (2008a) *Apuntes II*. Traducción de Juan José del Solar y Beatriz Galán. Barcelona: Debolsillo.

— (2008b) *Apuntes I*. Traducción de Juan José del Solar y Beatriz Galán. Barcelona: Debolsillo.

— (1983) *El otro proceso de Kafka. Sobre las cartas a Felice*. Traducción de Michael Faber-Kaiser y Mario Muchnik. Madrid: Alianza.

CASTELLS, Manuel (1979) *La cuestión urbana*. Traducción de Irene C. Oliván. Madrid: Siglo XXI.

DAUMIER, Honoré (1856?). Serie: Croquis parisiens. Litografía 267 mm. x 188 mm. Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Paris (France). Fecha de publicación: *Le Charivari*, 05.05.1856? Accesible en: <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2803> [Última visita: 12.02.2019]

— (1858). Serie: La société d'acclimatation. Litografía 258 mm. x 211 mm. Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Paris (France). Fecha de publicación: *Le Charivari*, 02.09.1858. Accesible en: <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=3068> [Última visita: 12.02.2019]

DELEUZE, Gilles (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

— (1986) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

— (1996) *Conversaciones (1972-1990)*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.

— (2011) *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Traducción de Pablo Ires y Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus.

— (1996b) *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1985) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia I*. Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Paidós.

— (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. México: Era.

— (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.

— (2001) *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

DERRIDA, Jacques (2003) *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta.

— (2001) *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Traducción de Haydée Silva (“Envíos”) y de Tomás Segovia (“Espeular —Sobre Freud”, “El cartero de la verdad” y “Del todo”). México: Siglo XXI.

— (2002) *Fuerza de ley. El «fundamenteo místico de la autoridad»*. Traducción de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez. Madrid: Tecnos.

— (1997) *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta.

FEJOS, Paul (1928) *Lonesome / Soledad* [Película cinematográfica] Estados Unidos: Universal Pictures.

FOUCAULT, Michel (2002) *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena.

FREUD, Sigmund (2003) “Psicología de las masas y análisis del yo”. En: *Obras completas*, tomo 3. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 2563-2610.

— (2003) “Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («*dementia paranoides*») autobiográficamente descrito (caso «Schreber»)”. En: *Obras completas*, tomo 2. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1487-1528.

— (2003) “La interpretación de los sueños”. En: *Obras completas*, tomo 1. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 343-720.

— (2003) “El malestar en la cultura”. En: *Obras completas*, tomo 3. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 3017-3067.

— (2008) *Cartas a Wilhelm Fließ 1887-1904*. Traducción de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.

GAILLY, Christian (1996) *L'incident*. Paris: Minuit.

GODARD, Jean-Luc (1980) *Introducción a una verdadera historia del cine*, tomo 1. Traducción de Miguel Marías. Madrid: Alphaville.

GUATTARI, Félix (1976) *Psicoanálisis y Transversalidad*. Traducción de Fernando Hugo Azcurra. Argentina: Siglo XXI.

— (1977) *La révolution moléculaire*. Paris: Recherches.

— (2000) *Cartografías esquizoanalíticas*. Traducción de Dardo Scavino. Buenos Aires: Manantial.

— (2009) *Sesenta y cinco sueños de Franz Kafka*. Traducción de Horacio Pons. Argentina: Nueva visión.

— (1996) *Caosmosis*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial.

IVINS, William M. (1975) *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*; Traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili.

JANOUGH, Gustav (1998) *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*. Traducción de Rosa Sala. Barcelona: Destino.

KAFKA, Franz (2013) *Cartas a Felice*. Traducción de Pablo Sorozábal. Madrid: Nórdica Libros.

— (1999) *Cartas a Milena*. Traducción de J. R. Wilcock. Madrid: Alianza.

— (2012) *Diarios*. Traducción de Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Debolsillo.

— (2017) *Cuentos completos*. Traducción de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar.

KLUGE, Alexander (2010) *120 historias del cine*. Traducción de Nicolás Gelormini. Buenos Aires: Caja negra.

— (2007) *El hueco que deja el diablo. Historias del nuevo siglo*. Traducción de Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama.

— (1972) *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos. La escéptica. Proyecto Z. Proverbios de Leni Peickert*. Traducción de Bernardo Fernández. Madrid: Alianza.

KLUGE, Alexander y LIEBMAN, Stuart (1988) “On new german cinema, art, enlightenment, and public sphere: An interview with Alexander Kluge”. Traducción de Stuart Liebman. *October*. Number 46, Autumn 1988, 23-59.

—— (1990) “The assault of the present on the rest of time”. Traducción de Tamara Evans y Stuart Liebman. *New German Critique*. Number 49, Winter 1990, 49, 11-22.

LÉVY, Pierre (1999) *¿Qué es lo virtual?* Traducción de Diego Levis. Barcelona: Paidós.

MARTÍ, Octavi (1998) “*L’amour à mort*. Blanco, rojo y negro, tres colores para el éxtasis amoroso”. En: *Alain Resnais: Viaje al centro de un demiurgo*. Núria Bou y varios. Barcelona: Paidós, 181-185.

MICHAUX, Henri (1969) *Miserable milagro (La Mescalina)*. Traducción de Jorge Cruz. Caracas: Monte Ávila.

—— (2000) *El infinito turbulento (Experiencias con Mezcalina y el LSD)*. [No se indica el nombre del traductor] Valencia: MCA.

—— (2000) *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas*. Traducción de Francesc Parcerisas. Barcelona: Tusquets.

MITSCHERLICH, Alexander y MITSCHERLICH, Margarete (1973) *Fundamentos del comportamiento colectivo: la incapacidad de sentir duelo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

MUMFORD, Lewis (2013) *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*, 2 vol. Traducción de Arcadio Rigodón. Logroño: Pepitas de calabaza.

—— (2013) *La ciudad y su historia*. Traducción de Enrique Luis Revol y Javier Rodríguez Hidalgo. Logroño: Pepitas de calabaza.

PERROT, Philippe (1984) *Le travail des apparences, ou, les transformations du corps féminin: XVIIIe-XIXe siècle*. Paris: Seuil.

PESSOA, Fernando (1994) *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral.

POE, Edgar Allan (1982) *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books

PRATT, Ambrose (1951) *The lore of the lyrebird*. Melbourne: Robertson & Mullens.

PRIGOGINE, Ilya (1983) *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Traducción de Francisco Martín. Barcelona: Tusquets.

QUERRIEN, Anne (1976) *Trabajos elementales sobre la escuela primaria*. Traducción de Julia Varela. Madrid: La piqueta [no consta año de edición].

RESNAIS, Alain (2009) *Les herbes folles / Las malas hierbas* [Película cinematográfica] Francia: France 2 Cinema / Canal+ / Studiocanal / F Comme Film / BIM Distribuzione.

—— (1984) *L'amour à mort / Amor a muerte* [Película cinematográfica] Francia: Films A2 / Les Films Ariane / Philippe Dussart.

—— y THOMAS, François (2009) *Acrobaties aérienne*. Accesible en: <https://m.facebook.com/notes/the-alain-resnais-archives/interview-with-alain-resnais-by-francois-thomas-in-french/106751856044263/> [Última visita: 23.10.2016]

RIAMBAU, Esteve (1988) *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*. Barcelona: Lerna.

ROBERT, Marthe (1993) *Franz Kafka o la soledad*. Traducción de Jorge Ferreiro Santana. México: Fondo de cultura económica.

SEBALD, W. G. (2010) *Vértigo*. Traducción de Carmen Gómez García. Barcelona: Anagrama.

—— (2005) *Pútrida patria. Ensayos sobre literatura*. Traducción de Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama.

—— (2007) *Austerlitz*. Traducción de Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama.

SIMONDON, Gilbert (2009) *La individuación*. Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus y La Cebra.

—— (2012) *Curso sobre la percepción*. Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.

TATI, Jacques (1967) *Playtime / Play time* [Película cinematográfica] Francia: Spectra Films / Jolly Film.

von GOETHE, Johann Wolfgang (1771) “Esbozo de una teoría de los colores”. En: *Obras Completas*, tomo 1. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Akal, 473-733.

VERTOV, Dziga (1929) *Cine-ojo: textos y manifiestos*. Traducción de Francisco Llinás. Madrid: Fundamentos.

VIRILIO, Paul (2003) *Estética de la desaparición*. Traducción de Noni Benegas. Barcelona: Anagrama.

ZOURABICHVILI, François (2004) *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.

Tabla de imágenes

- P. 24.** Autores sin acreditar, 1861. Litografía. Fire at the Ballet. En: *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*. September 28, 1861, 312-313 (detalle). Accesible en: <https://www.shiftlondon.org/wp-content/uploads/2017/10/Tutus-2.jpg> [Última visita: 27.02.2019]
- P. 52.** Fejos, 1928. Fotograma. En: *Lonesome*.
- P. 74.** Autor sin acreditar, 1936. Fotografía. Other Stories. En: *The Argus*, February 6, 1936, 4. Accesible en: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/11879755?searchTerm=lyrebird%20Wilkinson&searchLimits=l-availability=y> [Última visita: 27.02.2019]
- P. 96.** Resnais, 2009. Fotogramas. En: *Les herbes folles*.
- P. 100.** Resnais, 2009. Fotogramas. Paisaje y rostridad. En: *Les herbes folles*.
- P. 104-105.** Resnais, 2009. Fotogramas. Ritmo (de circulación). En: *Les herbes folles*.
- P. 108.** Resnais, 2009. Fotogramas. Descomposición del amarillo. En: *Les herbes folles*.
- P. 115.** Resnais, 2009. Fotogramas. Disyunciones. En: *Les herbes folles*.
- P. 118.** Resnais, 2009. Fotogramas. Atrancados. En: *Les herbes folles*.
- P. 124-125.** Resnais, 2009. Fotogramas. Arquitectónica. En: *Les herbes folles*.
- P. 132.** Los hijos, 2009. Fotograma. En: *Los materiales*.