

laFuga

Odradek

El séptimo arte en la época de su reproductibilidad digital

Por Daniel Link

Tags | **Cine contemporáneo** | **Cultura visual- visualidad** | **Estética - Filosofía** | **Estados Unidos** | **Francia**

Orfeo, el cantante olímpico, conoció los tormentos que provoca volver la mirada: se pierde para siempre, en las puertas mismas del Hades, aquello que se ha ido a buscar. Siete días con sus siete noches pasaron hasta que el lírico comprendió la vastedad de su pérdida (que, vista de otro modo, no es sino la pérdida de sí).

En julio de 2002, leí en un congreso *mineiro Orbis tertius (la obra de arte en la época de su reproductibilidad digital)*¹. Poco tiempo después, en octubre, el texto fue publicado en una revista de arte, *ramona*², y a finales de ese año, junto con “Historias de cartas (políticas del campo)”, que había leído en noviembre en un encuentro en Río de Janeiro³, pasó a formar parte de una sección del libro *Como se lê*⁴. Siete años han pasado para mí desde el encuentro con un tema y una escucha que los organizadores de esta semana de cine me han pedido que volviera a enfrentar. Ahora temo que, al volver la mirada, el tema se deshaga ante mis ojos y, al final, las ménades me despedacen.

En aquel texto había señalado que la “utopía de geopolítica anárquica que Borges ofrecía como solución histórica a un dilema sobre la articulación del arte con la existencia social (es decir: con la cultura industrial) recién hoy parece destinada a cumplirse”, pese a la “paranoia, expresión de un terror a propósito de la propiedad del pensamiento y del arte”, “cuyos primeros efectos (como en épocas de Valéry) se hicieron sentir en relación con la música”. En mi perspectiva de entonces, la reproductibilidad digital hacía del arte algo completamente ubicuo (como quería Valéry) y lo llevaba al paroxismo de lo político (como quería Benjamin): la intermitencia en un continuo. Como en Tlön, en nuestra época (que ya entonces se nos presentaba como una época de milenarismo y mundialización), el arte no es, pero hay arte.

Me propongo, pues, actualizar aquellas sentencias preñadas de optimismo y pensarlas en relación con un arte que, para muchos (Jean-Luc Godard, entre ellos) ya no existe. No es mucho lo que puedo agregar a aquellas páginas en lo que se refiere al sistema *actual* de distribución de películas: para cualquiera de nosotros es ya obvio que la disponibilidad de los archivos digitales y el desarrollo del *home theater* han puesto en crisis las *instituciones tradicionales de visualización y videncia* (programaciones de cine y televisión, cinematecas e incluso museos de la imagen). Para decirlo con las mismas palabras que pronunció un melancólico narrador sudamericano en 1941, el mismo año en el que Edgar Allan Poe diseñaba para siempre las variables fundamentales de la ficción industrial: las copias digitales de todo cuanto existen ya han “desintegrado este mundo”⁵.

En lugar de referirme al sistema de circulación de imágenes digitales y la paranoia de las corporaciones en relación con ese uso, uso que debe entenderse como el fundamento de una ética futura -porque parece cumplir la utopía distributiva de poner el arte al alcance de todos, pero sobre todo porque parece cumplir la utopía vanguardista de transformar a cualquiera en artista (y, por lo tanto, a todos los artistas en singularidades *qualunque*)-, propondré algunas hipótesis sobre la manera en que los archivos digitales modifican la relación misma de las películas con la historia (del arte postcinematográfico, en todo caso, con los tiempos posthistóricos).

En este sentido, podría decirse, la paranoia no es sólo exterior al discurso audiovisual en sí (cosa de “distribuidores”, “agentes” y “corporaciones”), sino que constituye el núcleo de reverberación de las tramas y las imágenes (ficcional o no) con las que vivimos: la cámara de resonancia de las formas (imaginarias) de vida con las que los juegos del lenguaje (audiovisual) se relacionan.

Lo que ha dado en llamarse “la ficción paranoica” excede ya largamente las ficciones industriales (*Lost*, *Flashforward*, *Fringe*, *El código Da Vinci*, por citar los ejemplos más transitados por nuestras retinas tan fatigadas) para constituir el principio de articulación entre imágenes e historia (películas documentales, noticieros de televisión, youtube, google-earth) o, incluso, el modo en que las imágenes en serie (puestas en serie por medio del montaje) nos preguntan, insistentemente: ¿hay una historia?

En *La ficción paranoica* ⁶, Ricardo Piglia definía la cicatriz que se produce cuando dos culturas se tocan:

El juego de organización —uno podría decir— de los límites de una cultura están dados por el enigma y el monstruo. Allí está lo que una cultura no puede entender. Es la palabra de los dioses, si uno piensa en la gran tradición. El enigma es aquello que dice la verdad última, es la palabra del oráculo, y el monstruo es el otro límite. Por un lado tenemos el enigma, como borde entre la sociedad de los hombres y de los dioses. Por otro lado, el monstruo es el otro límite.

“Lo que una cultura no puede entender” es, naturalmente, su condición de existencia, la razón de la serie: monstruos y voz divina, así en las *Memorias* de Daniel Paul Schreber como en las películas que vemos, señalan los límites o umbrales de inteligibilidad de lo histórico, que se nos presenta como totalmente opaco, incomprensible (y que, por eso mismo, nos da miedo). La “ficción paranoica”, en este punto, no es sino un deseo (maniático) de sentido. Al *Stop Making Sense* que fue el grito de batalla de la imaginación pop, la imaginación del desastre (la fuerza que nos arrastra), le contesta con un “¡Nunca!” y propone que el sentido se oculta “detrás de una cortina” donde el Mal ejecuta sus negocios.

La voz divina, dice Piglia, esa palabra de los dioses que define un plano de inmanencia y de composición, “aquello que una cultura no puede entender”, su propio ser, es, sin duda alguna, “lo nuevo” y por eso nunca se sabrá si en el interior de la ficción paranoica es un saber sobre el delirio o el delirio de un saber, como concluye Piglia luego de señalar que:

Estos elementos sociales y formales, que están presentes en el género desde su origen, se exasperan hoy y dan lugar a esto que yo, de un modo totalmente hipotético, he llamado la ficción paranoica. (...) Uno es la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia. El otro elemento importante en la definición de esta conciencia paranoica es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que “me está dirigido” ⁷.

Todo eso puede verificarse, pienso, allí donde se tocan la cultura audiovisual y la cultura digital. En esa juntura de dos velocidades diferentes y dos capas geológicas, podría decirse, suceden los seísmos y los terrores de lo que llamamos presente (eso que, cada mañana, nos asalta desde los periódicos que consultamos en Internet). Examinaré sobre todo tres películas de “cine-ensayo”, precisamente para despojar a mis hipótesis de toda presunción de teoría autonomizante (no es precisamente la ficción lo que interesa, sino una potencia más o menos invisible). En las tres pueden leerse diagnósticos del presente arrastrados por la misma fuerza de la imaginación (aunque, creo, una de ellas se entregue a aquello que más teme).

Histoire(s) du cinéma (1988-1998) de Jean-Luc Godard ⁸, por su mismo carácter de archivo, podría considerarse el índice (glamoroso) de una muerte anunciada repetidamente: la muerte del autor, la muerte del arte (el fin de toda ilusión autonomista) y, naturalmente (una cosa no puede sino ser la consecuencia de la otra), el Fin de la Historia. Su mismo título (que tanto quiere decir *La historia de la cinematografía*, *Las historias del cine*, *Historias de cine* e, incluso, *El cuento del cine*) parece referirse a una patraña ya insostenible.

Íntegramente compuesta por citas de la historia del séptimo arte, letreros y un audio que oscila entre el poema, el relato, la música y el silencio, *Histoire(s) du cinéma* concluye con un diagnóstico según el cual el presente es el resultado de una catástrofe. En la sección 4B (el final), Godard dice:

Para mí es un privilegio filmar y vivir en Francia en tanto que artista: nada como un país que baja cada día un escalón en la vía de su inexorable declinar. Nada mejor que una región cada vez más provinciana, dirigida por los equipos rotativos de los mismos incapaces, deshonestos (en imágenes: las líneas de una mano y el cartel “les signes parmi/ parnous”), y todos corrompidos por su apoyo a un régimen de total y permanente corrupción. ¿Qué sería preferible a este habitáculo sobre una tierra en la que la justicia se parece al peor bazar? ¿Qué artista no soñaría con tal nación? (...)

Sí, es de nuestro tiempo que soy el enemigo huidizo. Sí, el totalitarismo del presente, tal y como se aplica mecánicamente, cada día más opresor a nivel planetario. Esta tiranía sin rostro que los borra a todos en beneficio exclusivo de la organización sistemática del tiempo unificado del instante. A esta tiranía global y abstracta, desde mi punto de vista huidizo, trato de oponerme.

Porque yo intento en mis composiciones mostrar una oreja que escuche el tiempo, y trato también de hacer que se entienda, y de que surja entonces en el futuro la muerte que está ya incluida en mi tiempo.

En efecto, yo no puedo sino ser el enemigo de nuestro tiempo, puesto que su tarea apunta precisamente a la abolición del tiempo, y de ahí que yo no vea que en este estado una vida merezca ser vivida.

Enemigo de una época que se reconoce simultáneamente como propia y como impropia (porque lo característico de lo contemporáneo tal vez sea su persistente anacronismo, su inactualidad), Godard introduce *al mismo tiempo* un conjunto de categorías, la “vida indigna de ser vivida” (sobre la que no podré detenerme) y el “totalitarismo del presente”, la “tiranía global y abstracta” que opera “a nivel planetario”, la abolición radical de la temporalidad histórica, y la muerte. Entre esas categorías, qué duda cabe, el presente juega su suerte de milenarismo y mundialización, y cada una de esas nociones se implica en las demás: el presente (mundial) es presentado (imaginado) como totalitario porque ha dejado de escuchar (o porque ha abolido) el tiempo; en las tensiones del presente está prefigurada la muerte, es decir: la corrupción de la Historia y, en particular, de la historicidad del cine.

Pero tal vez sea conveniente seguir la voz de Godard, la voz de *Histoire(s) du cinéma*:

Cuando un siglo se disuelve lentamente en el siglo siguiente (en imagen: capítulo 4B superpuesto a “Histoire(s) de cinémoi”), algunos individuos transforman los medios de supervivencia antiguos en medios nuevos. Son estos últimos los que llamamos arte. La única cosa que sobrevive (en imagen: “Les signes”) a una época, tal cual, es la forma de arte que se ha creado para sí (en imagen: “parmi/ nous”). Ninguna actividad se convertirá en arte antes de que su época haya terminado. Después, este arte desaparecerá. Es así que el arte del siglo XIX, el cine (en imagen: “toutes les histoire(s)”), hizo existir el XX (en imagen: “une histoire seule”) que, por sí mismo, existió poco.

En el mismo momento en que el cine de Godard renuncia a la ficción por la vía del archivo (digital) y el *collage*, declarando (por lo tanto) la imposibilidad de producir imágenes nuevas, se sitúa al cine como arte de un siglo ya acabado: no el siglo XX, hipótesis trivial, sino el siglo ante-pasado, el siglo XIX, el de las naciones y las revoluciones burguesas, el siglo que no había sido marcado todavía por la conciencia de su propia marcha hacia la nada o por la conciencia de su propia exclusión respecto de los ritmos de la historia, pero tampoco por la posibilidad de que lo Real fuera no UNO impasible (el Espíritu, o sus máscaras) sino la multiplicidad de lo viviente, los juegos de lenguaje y las formas de vida.

Si el siglo XX fue el siglo del cine, lo fue sólo porque, de acuerdo con la peculiar versión de Godard, el siglo XIX había ya terminado, liberando todas las potencias de la “narración audiovisual” para su transfiguración en series de imágenes puras y heterogéneas, en impotencias, en medios sin fin. La posición no podría ser más agambeniana.

En *Medios sin fin*, precisamente, Giorgio Agamben ha señalado lo mismo: en los comienzos del siglo XX, la novela de Proust, la poesía de Rilke (entre otras formas de arte a las que habría que incorporar decisivamente el cine mudo), trazaron el círculo mágico en que la humanidad trató por última vez lo que se le estaba escapando de las manos para siempre (los gestos y las cualidades). En el período que va de 1885 a 1971 (fechas que pueden funcionar perfectamente como umbrales del siglo y que, por otra parte, delimitan el intervalo puntuado por las aventuras coloniales e imperiales, las guerras, el Genocidio y el derrumbe general de los Estados), señala Agamben, la burguesía, que pocas décadas atrás se encontraba todavía en sólida posesión de sus símbolos (de su exterioridad, de sus gestos), cayó víctima de la interioridad (se entregó a la psicología) ⁹ :

En el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida. Una época que ha perdido sus gestos está obsesionada a la vez por ellos: para unos hombres a los que se les ha sustraído toda naturaleza, cada gesto se convierte en destino. Y cuanto más perdían los gestos su desenvoltura bajo la acción de potencias invisibles, más indescifrable se hacía la vida.

El “siglo del cine” es el siglo de aquello perdido para siempre y, por eso mismo, “Al tener por centro el gesto y no la imagen, el cine pertenece esencialmente al orden de la ética y de la política (y no simplemente al de la estética)”.

Arrastrado a esa grieta de sinsentido donde hasta la posibilidad del pensamiento se vive como crisis, el siglo XX descubrió su necesidad de construir una nueva conciencia visual del des-astre: tan abandonado por UNO (Dios, la Razón, la Verdad, la Modernidad, la Nación o la Justicia, pero sobre todo la *Histoire*), como para hacer del abandono su ley, el final del siglo se dejó arrastrar por imaginarios que opusieran alguna alternativa al silencio después de la catástrofe: las nuevas formas de conciencia que la *new age* patrocina, o las lógicas aberrantes de la entropía y la paranoia. Podemos compartir o no esas *cantilenas* pero no podemos negarles la seriedad con la que nos convocan a una lucha extraña con un enemigo siempre indeterminado, esquivo, indescifrable (el enigma o el monstruo del presente).

Como el UNO no tiene lugar sino en su íntima exterioridad, es esa cualidad de no-lugar (que, naturalmente, equivale al registro de la imaginación y define la potencia de las fantasmagorías que habitan el arte postcinematográfico) lo que define las posiciones en un combate infinito de una guerra no es exterior ni interior: es la movilización total, es la declinación total (la huelga) del sujeto.

Histoire(s) du cinéma ve el cine con ese mismo cristal: si hubo un arte considerado el séptimo, lo hubo precisamente por un conjunto de imposibilidades históricas. Nada más anacrónico (nada más actual), entonces, que el arte postcinematográfico, ese trazo imaginario de la (de una) historia. Al mismo tiempo que los archivos digitales se van constituyendo a velocidad de vértigo, con el cambio de siglo y de milenio, Godard transforma esa masa documental siempre en aumento (y de la que hoy, la misma *Histoire(s) du cinéma* ya forma parte) en un monumento sobre la digitalización de las imágenes.

Sí, en 1988 ya era posible imaginar *Histoire(s) du cinéma*, pero sólo en 1998 ese proyecto pudo adquirir su forma definitiva: esos diez años son los que trazan la frontera del cine y señalan su transfiguración: de la época de su reproductibilidad mecánica a la época de su reproductibilidad digital, el punto de juntura de dos culturas (la disolución de un siglo en el siguiente, la desintegración de “este mundo”). De los archivos analógicos a los archivos binarios, de las imágenes y las historias producidas como joyas o talladas como piedras, cada una en su justo lugar, en formación sintáctica, a las imágenes y las historias engarzadas como piezas de un rompecabezas preexistente pero cuya figura final resulta indescifrable. Los signos de una época, dicen las imágenes de *Histoire(s) du cinéma*, no son la época, sino su monumento póstumo. ¿No es como decir que el cine (en fin, el arte) fue siempre un acontecimiento funerario?

Enemigo del presente, lo oiremos inmediatamente, Godard se declara también enemigo del Estado y de sus hombres, porque (sigo su voz):

Nada es más contrario a la imagen del ser amado (en las imágenes: “Arthur Rimbaud” y un retrato de Rimbaud), que la del Estado (“Georges Bataille”, en las imágenes), cuya razón se opone al valor soberano del amor.

El Estado no tiene en modo alguno, o ha perdido, el poder de abrazar ante nosotros a la totalidad del mundo. Esta totalidad del universo que se da al mismo tiempo en el afuera del ser amado como objeto y adentro del amante como sujeto (“Maurice Blanchot”, en las imágenes). El cine no temía, pues, nada de los demás, ni de sí mismo. No estaba al abrigo del tiempo, era el refugio del tiempo.

Sí, la imagen es felicidad pero cerca de ella reside la nada (Néant) y todo el poder (puissance) de la imagen no puede expresarse más que convocándola. Quizá haya que agregar que la imagen, capaz de negar la nada (Néant), es también la mirada de la nada sobre nosotros. Es ligera y es inmensamente pesada. Brilla, pero es el espesor difuso en que nada (rien) se muestra. Emily Dickinson: “El más efímero de los instantes tiene un ilustre pasado” (En las imágenes sigue: “Histoire(s) du cinéma” superpuesto a “Cinéma histoire(s)”. “Le je ne sais quoi”). “Más el primero en llegar fue Elpénor¹⁰. Elpénor nuestro amigo (en imágenes: “et le presque rien”), insepulto, lanzado sobre la vasta tierra. Extremidades que abandonamos (en imágenes: “le cinéma seul”) donde Circe, sin derramar lágrimas por él, sin amortajar su cuerpo, porque cosas urgentes nos llamaban. Lastimoso espíritu”. (en imágenes: “Usine de rêve”).

Si un hombre (en imágenes: “Jorge Luis Borges”), si un hombre, si un hombre atravesara el paraíso en sueños y recibiera una flor como prueba de su pasaje, y si al despertar encontrara esa flor en sus manos, ¿entonces qué? Yo era ese hombre.

El fragmento es tan denso en referencias que uno no sabría por dónde empezar a desplegarlas: están, implícitos, Sartre (la articulación entre el ser y la nada a través de las imágenes es una cita de *Lo imaginario*) y Celan (la repetición de “si un hombre” cita el homenaje a Hölderlin llamado “Para Walter Jens”). Está la voz de Ezra Pound¹¹, su *memento* de Elpenor, el joven remero borracho cuya prematura muerte se hace coincidir con la del cine como fábrica de sueños. Está, por supuesto, “La flor de Coleridge” y, por su intercesión, Valéry y, por lo tanto, la ubicuidad del arte, y la reproductibilidad mecánica benjaminiana¹² y, sobre todo, la “Historia del Espíritu”, ese UNO productor o consumidor de “piezas de arte”.

Postulado el cine como el arte de combinar fragmentos de archivo pre-existentes e insistentes (y sólo eso), no es extraño que, en su interior, quepa la historia entera de uno (*cinémoi*) y, aún, la detención de su larga marcha en pos de su emancipación: todas las imágenes, todos los sueños, los propios, los ajenos, pero también todas las palabras y todas las voces: Bataille, Blanchot, Dickinson. El cine como caja de resonancia donde lo que se pretende es la escucha de un pasado apenas audible y de un futuro indescifrable: “lo que una cultura no puede entender” (su muerte o su nada, es decir: lo nuevo).

Godard se sitúa como enemigo del presente porque el presente es un campo de batalla, la guerra civil mundializada cuya teoría ha sido propuesta recientemente por el colectivo Tiquun¹³, heredero (con la indisimulable y decisiva mediación de Agamben) de los mismos nombres que Godard cita y, al mismo tiempo, alude, mediante una compleja red de implicaciones.

La totalidad del universo, dice la voz del cineasta, se da al mismo tiempo en el afuera y el adentro. *Dedans/dehors* es una pareja bien conocida y que había inquietado, antes que a Godard, a muchos otros, incluido Sartre. Pero pienso especialmente en el fragmento de *El imperio de los signos* de Roland Barthes que lleva ese título y que compara el teatro occidental con el teatro de marionetas japonés¹⁴.

La función del teatro occidental, dice Barthes, sería esencialmente manifestar lo que se considera secreto (los “sentimientos”, “las situaciones”, los “conflictos”). El teatro a la italiana (y los cines, como sus herederos plebeyos) es el espacio de ese embuste: un interior subrepticamente abierto (la cuarta pared), el espectador agazapado en la sombra (del cine podría decirse exactamente lo mismo). Es un espacio teológico: de un lado, el actor (es decir el gesto y la palabra), del otro, en la noche, el público (es decir la conciencia). El Bunraku viene a abolir ese lugar metafísico que Occidente no puede dejar de establecer entre el alma y el cuerpo, la causa y el efecto, el motor (las pasiones) y la máquina, el agente y el actor, el Destino y el hombre, el gesto y la conciencia: “el *adentro* no domina más el *afuera*”.

No sería demasiado aventurado señalar de dónde le viene a Roland Barthes una inspiración semejante: se trata de Foucault, naturalmente, y de *El pensamiento del afuera*¹⁵, un texto de filosofía práctica cuya excusa (cuya deriva citacional) es la obra de Blanchot (a quien también Godard trae a

cuento). Y en el texto de Foucault se lee, al mismo tiempo, una recusación del pensamiento del límite (del límite del pensamiento) tal y como puede leerse en Wittgenstein, y de la “negatividad gratuita”, tal y como Kojève la había planteado a propósito del Fin de la Historia, la desaparición del ser humano como clase separada y su relación de contentamiento respecto de sus condiciones materiales de existencia (lo que Foucault llamará, con el tiempo, biopoder).

¿Cuál podría ser el sentido de *El imperio de los signos*, ese libro tan difícil de Roland Barthes que apenas si ha sido leído, sino establecer una correlación con el intervalo japonés de Kojève y sus (¿irónicas?) observaciones a propósito del fin de la historia?

En la última entrevista que concedió antes de morir (4 de junio de 1968), Kojève señalaba:

Considere Usted el Japón: un país que se protegió deliberadamente de la historia durante tres siglos, que puso una barrera entre la historia y él. Deja entrever nuestro propio porvenir. Es un país verdaderamente sorprendente. Por ejemplo, el snobismo, por naturaleza, es patrimonio de una minoría. Pero Japón nos enseña que se puede democratizar el snobismo. En Japón hay ochenta millones de snobs. Al lado del pueblo japonés, la alta sociedad inglesa parece una banda de marineros borrachos.

¿Qué tiene que ver esto con el fin de la Historia? Es que el snobismo es la negatividad gratuita. En el mundo de la Historia, la Historia misma se ocupa de engendrar el modo de la negatividad que es esencial a lo humano. Si la Historia ya no habla, se fabrica ella misma la negatividad. El snobismo puede llegar muy lejos. Se puede morir por snobismo, como los kamikazes. (...) Quiero decir que si lo humano se funda en la negatividad, el fin del curso de la Historia abre dos vías: japonizar Occidente o americanizar Japón, es decir, hacer el amor de modo natural o como monos sabios¹⁶.

Así como en *El imperio de los signos* se dejarían leer los apuntes para la construcción de una ética post-histórica que de algún modo dialoga con la de Kojève, los fragmentos de *Histoire(s) du cinéma* se colocan en relación con la misma catástrofe y se postulan como una *escritura del desastre*, insistiendo, como el teólogo excesivo que tanto gustaban de citar Barthes y Borges, Angelus Silesius, en la reversibilidad entre sujeto y objeto (entre adentro y afuera) como condición de existencia de cualquier arte (todavía) retiniano y de cualquier comunidad más o menos (im)posible: *el ojo con el que veo a Dios es el mismo ojo por el que Dios me ve*. La mirada, dice Godard, va y viene del público a la película, del adentro al afuera y esa reversibilidad de la imagería lo que sirve como índice de la transformación del cine en post-cinematografía.

Aunque sea la primera película del cine en la época de su reproductibilidad digital, *Histoire(s) du cinéma* no es la única película post-cinematográfica y post-histórica. *Aullidos por Sade (Hurlements en faveur de Sade)*¹⁷ de Guy Debord, estrenada en 1952, recurría al mismo artificio citacional, pero esta vez sin palabras. Así comienza¹⁸:

Voz 1: Película de Guy-Ernst Debord *Hurlements en faveur de Sade*.

Voz 2: *Hurlements en faveur de Sade* está dedicada a Gil J. Wolman.

Voz 3: Artículo 115. Cuando una persona ha dejado de aparecer por su domicilio o su residencia y si después de cuatro años no se tienen noticias, las partes interesadas pueden apersonarse en el tribunal de primera instancia, a fin de declarar su ausencia.

Voz 1: El amor sólo es válido en períodos pre-revolucionarios.

Voz 2: ¡Mientes, nadie te ama! Las artes comienzan, se expanden y desaparecen, ya que los hombres insatisfechos superan el mundo de las expresiones oficiales y las muestras de su pobreza.

Voz 4 (una joven): Dime, ¿te has acostado con Françoise?

Voz 1: ¡Qué primavera!

Manual para una historia del cine:

1902.- *Viaje a la luna.*

1920.- *El gabinete del Doctor Caligari.*

1924.- *Entr'acte.*

1926.- *El acorazado Potemkin.*

1928.- *Un perro andaluz.*

1931.- *Luces de la ciudad.*

Nacimiento de Guy-Ernst Debord.

1951.- *Traité de Bave et d'Eternité*¹⁹.

1952.- *L'anticoncept*²⁰. *Hurlements en faveur de Sade.*

Voz 5: “En el momento en que la proyección iba a comenzar Guy-Ernst Debord debía subir al escenario para pronunciar algunas palabras de introducción. Habría dicho simplemente:

No hay cine. El cine está muerto -no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate”.

Voz 3: Artículo 516. Todos los bienes son muebles o inmuebles.

La película de Debord todavía se inscribía en la época de la reproductibilidad mecánica del cine y por eso desdeñaba deliberadamente el archivo cinematográfico, cuyas partes se citan sólo por su nombre (hay una indicación general según la cual la pantalla permanece totalmente blanca mientras haya voces hablando, y totalmente negra cuando hay silencios). El manual para una Histoire du cinéma (que Godard parece usar para montar su propio ensayo) culmina con la misma película que declara la imposibilidad (histórica, pero también jurídica) del cine como arte, dado que “todos los bienes son muebles o inmuebles”. *Hurlements* viene a declarar una ausencia y pretende que lo hace en sede jurídica porque es allí donde se juega la suerte de las formas de vida. Lo que sucederá después lo aclara la Voz 2 (de Guy Debord):

Voz 2: Las artes futuras serán cambio de situaciones, o nada.

(...)

Voz 2: Todo en negro, los ojos cerrados por el exceso del desastre.

Arrastrada por la imaginación situacionista (esa versión punk, extremista, de la imaginación y del arte pop), la película de Debord es igualmente consciente del “exceso del desastre” (ese presente continuo y mortuorio que obsesionará a Godard y que Blanchot intentará desligar de toda desesperación), pero se propone imaginar un arte futuro (un arte post-histórico) en relación con un “cambio de situaciones”, porque en la perspectiva de Debord no hay tal cosa como el UNO-sujeto (y no hay, por lo tanto, un “final de la historia” *strictu sensu*), sino que lo viviente es capaz de proliferar en una multiplicidad de formas-de-vida (y por eso se reproducen, a lo largo de toda la película, artículos del código civil).

En una película muy posterior²¹, en la que Debord responde puntualmente a las críticas que recibiera su film *La sociedad del espectáculo*, el autor señala que “*el dispositivo de la historia marcha contra su propio castillo de falsos naipes -e incluso recientemente insiste en estrechar el cerco*“, y que su película (*La sociedad del espectáculo*) surge de “*una concepción del cine que es, en el fondo, un conflicto sobre una concepción de la sociedad y una guerra abierta en la sociedad real*”.

A las acusaciones recibidas en lo que se refiere al punto de vista conspirativo, Debord responde que “El espectáculo es una miseria, más que una conspiración”²². El espectáculo, que no desdeña la lógica de la conspiración, es la miseria de la historia y el cine no es sino un arma en una guerra abierta en la sociedad real.

Las diferencias entre Debord y Godard son, seguramente, suficientemente notables como para que nos detuviéramos en ellas. Pero me interesa destacar las coincidencias:

1) hay guerra, 2) el presente es inhabitable, 3) el arte cinematográfico no puede sino ser el efecto de una catástrofe mundial, 4) el espectáculo (y el cine como espectáculo) es ya la miseria de la historia, 5) el cine es la patria (recobrada) de los gestos y, por lo tanto, el soporte de una ética, 6) lo que adviene es una nueva situación (o nada), es decir: nuevos sujetos, singularidades *qualunque*: lo que hoy reconocemos como *bloom* o *lebowsk*²³ (en alusión conjunta a ese tarado célebre, Leopold Bloom, y a la película de los hermanos Cohen estrenada en 1998, *El gran Lebowski*).

La película de los hermanos Cohen, que fue un fracaso comercial, se convirtió en pocos años en una *cult movie* (y la primera de la época de la reproductibilidad digital, la primera *cult movie* postcinematográfica). Como se recordará, el film adapta con libertad las grandes novelas de Chandler, en particular *The Big Sleep*, con la cual guarda más de un parecido estructural. A diferencia de lo que podía suceder en Chandler, el protagonista de *El gran Lebowski* carece de toda curiosidad por la verdad y de toda vocación para transformar la realidad o para pasar de la potencia al acto.

El Dude (ése es su sobrenombre) es la figura emblemática de los nuevos sujetos anónimos, las singularidades *qualunque*, vacías, ésas, como ha señalado Giorgio Agamben sobre el *bloom* (el nombre que, a la misma figura ética, le dió Tiquun), que están “dispuestas a todo, que pueden difundirse por todos lados pero permanecen inasibles, sin identidad pero reidentificables en cada momento. El problema que se plantean es: «¿Cómo transformar el bloom? ¿Cómo operará el bloom el salto más allá de sí mismo?»”²⁴

El *dude*, el *lebowski*, el *bloom* (incluso, si se prefiere, el *odradek*²⁵) viene a ser, según la definición propuesta por Tiquun en la *Teoría del Bloom*²⁶:

Bloom²⁷ n.m. – v. 1914; origen desconocido, acaso del ruso *Oblomov*, del alemán *Anna Blume* o del inglés *Ulysses*– 1. Stimmung final de una civilización inmovilizada en su propio lecho, que sólo consigue distraerse de su naufragio mediante la alternancia de frases cortas de histeria tecnófila y largas playas de asenia contemplativa. *Era como si la masa exangüe de asalariados viviera en el Bloom.* «¡Muerte al Bloom!» (J. Frey) 2. Fig. Forma de vida crepuscular, vacante que, por lo general, afecta a los humanos en el mundo de la mercancía autoritaria: *bloomesco*, *bloomitud*, *bloomificación* 3. por ext. Sentimiento de ser póstumo. *Sentir el bloom* 4. Acta de defunción de la política clásica 5. Acta de nacimiento de la política extática 6. Hist. Aquello cuya asunción determinó la formación de los distintos focos del Comité Invisible, conjura anónima que, mediante sabotajes y levantamientos, acabó liquidando la dominación mercantil en el primer cuarto del siglo XXI.²⁸

Tiquun y el Comité Invisible son órganos conscientes del Partido Imaginario. Un “agente del Partido Imaginario” es aquél que, “partiendo del lugar en el que se encuentra, de su posición, emplea o persigue el proceso de polarización ética, de asunción diferenciada de formas-de-vida. Este proceso no es otro que el Tiquun. Como Debord, como Godard (y, naturalmente, como Blanchot y Agamben), Tiquun parte de la evidencia del mundo como catástrofe. Llama “guerra civil mundial”²⁹ a la catástrofe específica de la situación en la que vivimos, en la que nada es capaz de limitar el enfrentamiento de las fuerzas presentes (ni siquiera el derecho, que no es sino otra forma del enfrentamiento generalizado).

El *activista* se moviliza contra la catástrofe, pero en el fondo no hace más que prolongarla, porque no se detiene a pensar *cómo* hacer mundos habitables. Para Tiquun, organizarse no es sino partir de la situación, sin recusarla, para tejer en su seno las solidaridades necesarias (materiales, afectivas, políticas), inventar prácticas habitables para formas-de-vida³⁰, *cuerpos con mundo* (e, incluso, *para el cuerpo in-mundo*).

La única forma de escapar a la alternativa actual (o gueto, hegemonía del plano existencial, o ejército, hegemonía del plano político) es la “máquina de guerra” como configuración política de una estrategia, el lazo permanente entre vida y política. Para Tiquun no existe comunidad, sino el *hecho comunitario*, que circula.

Para escapar a la dialéctica del antagonismo interior a una totalidad/ unidad escindida (*dedans/dehors*), Tiquun recupera las reflexiones de Foucault sobre el biopoder, las de Bataille sobre la sociedad heterogénea, las de Agamben sobre la comunidad que viene, y llama a la huelga de cada uno

en relación con su papel (joven, obrero, mujer, víctima, etc.) como manera de devenir imperceptible (Deleuze, por cierto, como en todas partes). Adaptando cierta terminología de los autonomistas italianos, Tiqqun llama *separ/acción* al movimiento de autonomización y deserción generalizada y, a la multiplicidad de prácticas que agujereen el Imperio (a veces llamado Espectáculo, a veces Biopoder), el *Partido Imaginario*. Tiqqun es la *fracción consciente* de ese Partido.

Si me he demorado en estas formulaciones alejadas (¿realmente?) del objeto que nos convoca, ha sido para que se comprendiera hasta qué punto las películas de Debord y de Godard proponen un diagnóstico del presente en el que “la catástrofe” adopta un sentido similar y convoca gestualidades parecidas (la disolución de la mirada unidireccional del cine en el archivo como *único* espacio de intervención, las imágenes como jeroglíficos ya indescifrables de una historia sin ninguna lógica o con una lógica aberrante, la suspensión de lo ficcional como espectáculo o como miseria de la historia, el entierro y el duelo del arte cinematográfico).

Quisiera ahora detenerme en *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007), película (post-cinematográfica y post-histórica) que, desde que fue colgado de la red habría sido visto por más de cincuenta millones de personas y que me inquietó desde que la vi por primera vez. ¿Es así como se piensa o se imagina la guerra que nos arrastra? O también: ¿Cuál es el sujeto que se deja arrastrar hacia la guerra (de las imágenes) para adoptar, allí, una posición de retaguardia?

El documental de Peter Joseph quiere, desde su mismo título, participar del espíritu de nuestro tiempo. No importan tanto los contenidos de la película (la mayoría de ellos, como ha sido demostrado, inconsistentes, equivocados, deliberadamente tendenciosos, fraguados³¹) como el modo en que la película se imagina en la época que vivimos, su colocación respecto de las unidades de imaginación que constituyen la fuerza que la arrastra (milenarismo y mundialización) y, sobre todo, su participación de la reproductibilidad digital como horizonte de producción, circulación y consumo.

Hurllements es la película sobre el fin de la sociedad del espectáculo. *Histoire(s) du cinéma* es el punto de juntura entre la cultura audiovisual y la reproductibilidad digital. *Zeitgeist* es ya totalmente interior a la digitalización y no parece haber afuera para ella, que ha circulado sobre todo (y a un ritmo de vértigo) a través de los servidores de google y de youtube³². Y porque no hay afuera para ella, porque la película es incapaz de pensar (en) el afuera, es que sucumbe a ese sueño existencial de la infancia que “consiste en amurallarse e instalarse”³³ y sustrae las imágenes de la patria del gesto para devolverlas a la caverna confortable de los simulacros y representaciones.

Como el Comité Invisible que publicó *La insurrección que viene*, como el Partido Imaginario del cual el colectivo Tiqqun sería su fracción consciente, *Zeitgeist* (como las películas monumentales de Debord y de Godard) sostiene que la catástrofe actual (el presente) no tiene salida sino en contra de lo que a veces se llama Imperio, a veces Espectáculo y a veces Biopoder (aunque la película, que desdeña todo lo que no sea desde el principio, y hasta el final, cibercultura, chatarra cibercultural, no pronuncie jamás esas palabras).

Los argumentos de Peter Joseph (*dude, lebowski, bloom* cuyo apellido no se nos revela para la “seguridad” de su familia) son de una puerilidad apabullante en dos de las partes que la constituyen: la primera insiste en presentar al cristianismo (“la historia más grande jamás contada”) como un híbrido mítico-literario, es decir, como una ficción paranoica; la tercera sostiene (sin citar, a diferencia de Godard, a Pound) la conspiración plutócrata como fuente de todos nuestros males. La más arriesgada, la segunda parte, propone la hipótesis de que los atentados del 11 de septiembre fueron una operación de falsa bandera destinada a aterrorizar a las sociedades occidentales y posibilitar las campañas militares estratégicas que se desarrollaron como consecuencia de esos atentados. Y cincuenta millones de personas, se nos dice, escucharon, como niños perdidos, esa voz que los llamaba, al mismo tiempo, a la cólera, al lazo comunitario y a la huelga total, al movimiento (*Zeitgeist* es, además del nombre de una película, el nombre de un movimiento). Un llamamiento que, como en el caso de Tiqqun, se desentiende del *qué hacer* en favor del *cómo hacer*:

¿*Cómo hacer*? es la pregunta de los niños perdidos. Aquéllos a los que no se ha dicho nada. Los que no están seguros de sus gestos. A los que nada ha sido dado. En los que la creaturalidad, la errancia, no cesa de ser traicionada. La revuelta que viene es la revuelta de los niños perdidos.

¿*Cómo hacer*? No ¿*Qué hacer*? ¿*Cómo hacer*? La cuestión de los medios. No la de los

fines, la de los objetivos,

de lo que hay que hacer, estratégicamente, en lo absoluto.

La cuestión de lo que se puede hacer, tácticamente, en situación,

y de la adquisición de esta potencia³⁴.

La resonancia agambeniana es tan evidente como la del situacionismo: la historia como castillo de naipes falsos. *Zeitgeist* concluye con las mismas palabras: “Los hombres detrás de la cortina (...) saben que si el pueblo se da cuenta de su verdadera relación con la naturaleza y su verdadero poder personal, todo el *Zeitgeist* manufacturado del que está preso se derrumbará como un castillo de naipes”.³⁵

Pero tal vez las hipotéticas coincidencias se detengan precisamente en el mero diagnóstico de la catástrofe, y es por eso que el “movimiento” patrocinado por Joseph no está a la altura del llamamiento que se deduce de sus películas. Tal vez, incluso, sea que *Zeitgeist* cae en la “trampa cibernética” al proponer como “salida de un mundo sin afuera” la “fuga del mundo”, respondiendo a la “situación” (extemporánea y anacrónica) de catástrofe con un mero deslizamiento, un mero alejamiento. Incapaz de pensar un afuera para las imágenes, para el arte postcinematográfico y para la Historia, *Zeitgeist* queda presa de aquello que más teme: la ficción paranoica, cuyo borde coincide totalmente con la realidad. Peter termina diciendo:

la manipulación de la sociedad a través de la generación de miedo y división ha desvinculado completamente a los seres humanos de su sentido del poder y la realidad. Este proceso ha ocurrido durante siglos, sino milenios: la religión, el patriotismo, la raza, la riqueza, clase y cualquier otra forma de identificación arbitraria y separatista, así concebida ha servido para crear una población controlada y totalmente maleable en manos de unos pocos. Divide y vencerás es el lema. Y mientras la gente siga viéndose a sí misma desvinculada de todo lo demás, se presta a ser completamente esclavizada.

Sea (Tiqqun, Godard y Debord no dicen cosas muy distintas). Pero al complot (como lógica y como estrategia antes que como unidad imaginaria), *Zeitgeist* no opone otro complot, sino el mero refugio en formas de vínculos transnacionales, el retorno a formas de identificación (narcisista) que no sean arbitrarias y separatistas. La protesta (legítima) de *Zeitgeist* se resuelve en un retorno (que es una detención) a un conjunto de universales en los que la igualdad prevalece por sobre la diferencia³⁶. No hay, en *Zeitgeist*, posibilidad de transformar el bloom en tiqqun, y eso precisamente porque las imágenes se llenan de un contenido del que Debord y Godard, cada uno a su manera, las habían vaciado (las imágenes de *Zeitgeist* no son potencias, no son “*le signifiant comme sirène*”³⁷, sino apenas material probatorio, “ilustraciones” de argumentos de activista).

La película, entonces, reproduce (sin potenciar) lo que a Adorno y Horkheimer había escandalizado ya en la década del cuarenta, “la misteriosa actitud de las masas técnicamente educadas”, su tendencia (autodestructiva) hacia la “paranoia «popular»”³⁸. Dicho de otro modo: la película cae en la trampa del activismo.

Como vemos en la perspectiva adorniana, la ficción paranoica, que es ya la lógica total de la cultura, se estratifica analíticamente (si la hay “popular”, también debe haberla “erudita”) y se especifica de acuerdo con los modos de su aparición:

Como astrólogo, dota a las estrellas de fuerzas que producen la ruina de quien no se lo espera, ya del yo ajeno, en el estadio pre-clínico, ya del propio, en el estadio clínico. Como filósofo hace de la historia universal la ejecutora de catástrofes y declinaciones inevitables. Como loco completo o lógico perfecto aniquila a la víctima predestinada mediante el acto terrorista individual o con la equilibrada estrategia del exterminio. Así tiene éxito³⁹.

A diferencia de lo que sucedía antes (Freud: “he triunfado allí donde el paranoico fracasa”), ahora es el paranoico el que triunfa: en la ficción, en la política, en la vida cotidiana, en el cine y en la filosofía, no tanto haciendo de la historia universal la ejecutora de catástrofes y declinaciones inevitables sino considerándola a ella misma la catástrofe inevitable. La proliferación de la ficción paranoica se

superpone a la repetida identificación de la paranoia como *la* potencia del pensamiento, al mismo tiempo que se declara en fin de la historia y el advenimiento del Estado Universal Homogéneo ⁴⁰, se rebela contra la desintegración de este mundo.

¿No es eso precisamente contra lo cual la ficción paranoica levanta su sintaxis de hierro? ¿No es precisamente la pérdida de orden y sentido (el orden y el sentido de la Historia como madre de la verdad) contra lo cual protestan (y a lo cual temen) el delirio paranoico y también las películas que miramos? ¿No es esa desintegración del mundo, esa historia a término, lo que la ficción paranoica, con sus enigmas y sus monstruos, no puede tolerar? ¿No es la *total* identificación entre el sujeto y objeto el fundamento, al mismo tiempo, del fin de la historia y de la ficción paranoica ⁴¹? ¿No es la constatación de que “la realidad cedió en más de un punto”, que deja “una impresión desagradable de asco y de miedo”, la protesta que se deja leer en el delirio pero, también, en la ficción paranoica de las películas postcinematográficas que miramos?

Tal vez hubiera convenido más a *Zeitgeist*, entonces, sostener una *política* de la paranoia y no un delirio paranoico de la política: la imaginación paranoica, al mismo tiempo que se estratifica (paranoia popular, paranoia erudita, paranoia clínica, etc.), se divide políticamente. Están, dirá Deleuze (pero la constatación está ya presente en Elías Canetti), las concepciones reaccionarias de la paranoia que no la reconocen como lo que es, “el investimento reaccionario fascista del campo social”. Deleuze encontrará en el análisis de las *Memorias de un enfermo nervioso* de Schreber propuesto por Canetti ⁴² los fundamentos de una posición que delimita la *rive gauche* de la imaginación paranoica ⁴³. La ficción paranoica (la imaginación de la catástrofe) no es la mera “expresión” (el reflejo) de las situaciones históricas (y no hay, por lo tanto, “hombres detrás de la cortina”), sino uno de los dos polos de *todo* investimento social ⁴⁴ o, dicho de otro modo, uno de los bordes (sutura, juntura, cicatriz) del capitalismo ⁴⁵.

Nuestra década será recordada como una de las tantas décadas del capitalismo en crisis pero, sobre todo, la década de la humanidad en guerra (civil, mundializada). Radicalmente moderna, la ficción paranoica opera como el límite interior del pensamiento (el polo paranoico, reaccionario, que corta las líneas de fuga), especifica la tendencia imaginaria de una estructura social dada (sin propiamente “expresarla”), es el espacio de todas las alianzas y exclusiones y también el pliegue (la frontera, la herramienta) que opera todas las transmutaciones.

Pareciera que el arte postcinematográfico adopta, en la época de la reproductibilidad digital, la sintaxis original de la paranoia para afirmar la comunidad humana (que no es sino la comunidad de los ausentes o la ausencia de comunidad). Al abandonar a las imágenes a su pobre suerte de representaciones en las que el murmullo de lo Real, sepultado por el privilegio de la prueba, no nos dice nada, *Zeitgeist* como tantas otras películas postcinematográficas (como tantos otros objetos en la época de su reproductibilidad digital), imprime al bloom una reterritorialización paranoica y sólo eso: desdeña el afuera y la intemperie, piensa que hay un núcleo de verdad “detrás de la cortina” donde la guerra se prepara y conserva las unidades de un imaginario y no su lógica. Se resiste, así, a entregarse *totalmente* al espíritu de su tiempo.

Notas

1

VIII Congresso Internacional Abralic 2002 “Mediações” organizado por la Associação brasileira de literatura comparada en la Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 23 al 26 de julio de 2002

2

ramona, 26 (Buenos Aires: octubre 2002).

3

I Encontro Internacional de Alunos de Pós-Graduação em Letras organizado por la Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 5-7 de noviembre de 2002.

4

Como se lê e outras intervenções críticas. Chapecó, Argos, 2002.

5

Borges, J. L. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *op.cit*, de donde vienen también las demás citas o alusiones.

6

Cito por la versión de la transcripción publicada por *El interpretador* <http://www.elinterpretador.net/35/movil/piglia/piglia.html>.

7

Yo subrayo. Piglia no puede dejar de notar la coincidencia entre la (delirante) ficción paranoica y la (delirante) paranoia controlada que, en la perspectiva de Lacan, define la práctica analítica: Octave Mannoni, integrante de la tercera generación psicoanalítica francesa (analizado de Lacan y participante de sus seminarios), ha escrito páginas célebres sobre la paranoia en un texto llamado, sin ninguna inocencia, "Schreber als Schreiber". Cfr. Mannoni, O. "Schreber als Schreiber" en *Clefs sur l'imaginaire*. Paris, Seuil, 1969. Traducido como *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires, Amorrortu, Buenos Aires. p. 70.

8

Compuesta por ocho secciones distribuidas en cuatro capítulos: Capítulo 1A (*Toutes les histoires*, 1988, 51'), Capítulo 1B (*Une Histoire seule*, 1989, 42'), Capítulo 2A (*Seule le cinema*, 1997, 26'), Capítulo 2B (*Fatale beauté*, 1997, 28'), Capítulo 3A (*La Monnaie de l'absolu*, 1998, 27'), Capítulo 3B (*Une Vague Nouvelle*, 1998, 27'), Capítulo 4A (*Le Contrôle de l'univers*, 1998, 27') y Capítulo 4B (*Les Signes parmi nous*, 1998, 38'). La primera sección se estrenó fuera de competencia en la edición 1988 del Festival de Cannes. Nueve años después, en 1997, las cuatro primeras secciones se exhibieron en la sección "Una cierta mirada" del mismo Festival.

9

Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia, Pre-Textos, 2001.

10

Elpénor es el más joven de los remeros de Odiseo, que se rompe el cuello, borracho, en el palacio de Circe. Cuando Odiseo visita el Hades, es la primera sombra que se le presenta, rogándole funerales dignos.

11

Es una cita del primer *Canto* de Ezra Pound: "But first Elpenor came, our friend Elpenor,/ Unburied, cast on the wide earth,/ Limbs that we left in the house of Circe,/ Unwept, unwrapped in sepulchre, since toils urged other./ Pitiful spirit". Cfr. Pound, Ezra. *Cantares completos*, I (edición bilingüe de Javier Coy). Madrid, Cátedra, 1994, págs. 122-124.

12

Cfr., en este sentido, *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó, Argos, 2002.

13

Tiqqun es el nombre de una publicación francesa fundada en 1999 con el fin de "recrear las condiciones de una comunidad otra". Tiqqun designa no tanto un "autor colectivo" sino más bien "el

lugar del espíritu del cual provienen estos escritos” (cfr. www.bloom0101.org). Tiqqun anunció su disolución en Venecia en 2001, después de los atentados del 11 de septiembre. En noviembre de 2008, uno de sus fundadores, Julien Coupat (1974), alumno de la École de Hautes Etudes, fue arrestado a partir de las acusaciones (nunca demostradas) de la Fiscalía Antiterrorista por intento de sabotaje de las líneas de TGV. Coupat ha sido señalado como autor de *La insurrección que viene*, formalmente firmado por el grupo “Comité invisible”, parte del colectivo Tiqqun. El 28 de mayo 2009, Coupat fue puesto en libertad bajo fianza sin que se pudieran comprobar los cargos en su contra.

14

Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Génova-París, Skira-Flammarion, 1970, pág. 80 y siguientes.

15

Cfr. Foucault, Michel. El pensamiento del afuera en *Obras esenciales, I (Entre filosofía y literatura)*. Barcelona, Paidós, 1999.

16

“Los filósofos no me interesan, busco a los sabios”, entrevista a Alexandre Kojève por Gilles Lapouge, *La Quinzaine littéraire (París: 1-15 julio 1968)*, p. 18-20. Incluida en traducción en *El emperador Juliano y su arte de escribir*. Buenos Aires, Grama ediciones, 2003. Cfr. también Auffert, Dominique. *Alexandre Kojève. La filosofía, el estado y el fin de la historia*. Buenos Aires, letra gamma, 2009 y, en particular, el agudísimo prólogo de Germán García a ese libro.

17

Hurléments en faveur de Sade (1952). Realización: Guy Debord. Producción: Films lettristes. Formato: 35 mm., B/N. Duración: 80 minutos. El texto apareció publicado como “*Hurléments en faveur de Sade*“, *Les Levres nues*, 7 (París: 1955). La traducción íntegra de Marcelo Expósito apareció en *Bandaparte*, 14/15 (Valencia: 1999) 1, 1952.

18

La pantalla permanecerá uniformemente blanca durante el paso de la banda sonora y negra durante los silencios. Las voces “volontairement inexpressives” corresponden a Gil J. Wolman (Voz 1), G. E. Debord (Voz 2), Serge Berna (Voz 3), Barbara Rosenthal (Voz 4), Jean Isidore Isou (Voz 5).

19

Inmediatamente después de su estreno con escándalo en el Festival de Cannes, *Tratado de baba y eternidad* (1951), de Isidore Isou, se constituyó en el *Manifiesto Lettrista*, tan influyente en la formación situacionista como en el desarrollo de la *nouvelle vague*.

20

El anticoncepto (1951) de Gil Wolman se inscribe también en la producción letrista. Se exhibió por primera vez en el cine club ‘Avant-Garde 52’. La película puede verse [aquí](http://www.tofu-magazine.net/newVersion/pages/anticoncept.html) <http://www.tofu-magazine.net/newVersion/pages/anticoncept.html> y una transcripción en inglés puede leerse [aquí](http://www.notbored.org/anticoncept.html) <http://www.notbored.org/anticoncept.html>. Wolman propone el cinematochrone (atochrone) en lugar del cinematographe: “é commence une art nouveau”.

21

Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que hasta ahora se han hecho sobre la película “La Sociedad del Espectáculo” (1975, Simar Films).

22

Traducción de Laura Baigorri publicada en *Bandaparte*, 14-15 (Valencia: 1999).

23

Todos los años se desarrolla en Louisville (Kentucky), pero también en Edimburgo y en Londres ha habido encuentros semejantes, un “Lebowski Fest”, algo así como una celebración del *bloom* que congrega a miles de fans, organizado por Will Russell, autor del libro *I’m a Lebowski, You’re a Lebowski* (New York, Bloomsbury, 2007). Cfr. “Hey Dude. The Lebowski Festival”, *The Independent* (Londres: 15 de agosto de 2007), <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/hey-dude-the-lebowski-festival-461663.html>. Hay también una página oficial del “culto” llamado “Dudeismo” (<http://www.dudeism.com/>).

24

“Postilla 2001” a *La comunidad que viene*. Cfr. Agamben, Giorgio. *La comunità che viene*. Turín, Bollati Boringhieri, 2001.

25

Sobre Odradek, cfr. la segunda parte de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* de Giorgio Agamben (Valencia, Pre-Textos, 1995). Sobre Kafka como emblema de la huelga humana, cfr. Tiqqun. *Cómo hacer*: “Hay autores también/ en los que se está todo el tiempo/ en huelga humana./ En Kafka, en Walser,/ o en Michaux,/ por ejemplo. (...) Así,/ de huelga humana/ en huelga humana, propagar/ la insurrección,/ donde ya no hay sino,/ donde somos todos/ singularidades/ cualquiera

26

Traducción del francés de Mónica Silvia Nasi (Barcelona, Melusina, 2005).

27

blum.

28

En *Introducción a la guerra civil*, Tiqqun precisa: “Nos damos cuenta de que el Bloom, inmutable, no recubre tanto una ausencia de gusto como un singular gusto por la ausencia. Sólo este gusto puede dar cuenta de los esfuerzos que el Bloom libra positivamente por mantenerse dentro del Bloom, para tener a distancia aquello que tiende hacia él y declinar toda experiencia. Parecido en esto al religioso que, como no puede oponer a «este mundo» otra mundanidad, convierte su ausencia del mundo en crítica de la mundanidad, el Bloom busca en la fuga fuera del mundo la salida de un mundo sin afuera. A toda situación, replicará con el mismo alejamiento, con el mismo deslizamiento fuera de la situación. El Bloom es por tanto ese cuerpo distintivamente afectado de una inclinación hacia la nada”.

29

Cfr. Tiqqun. *Introducción a la guerra civil*. Barcelona, Melusina, 2008, traducción del francés de Raúl Suárez Tortosa y Santiago Rodríguez Rivarola. El texto puede bajarse de www.bloom0101.org.

30

“1 La unidad humana elemental no es el cuerpo-el individuo, sino la forma-de-vida. 2 La forma-de-vida no está más allá de la nuda vida, es más bien su polarización íntima. 3 Cada cuerpo está afectado por su forma-de-vida como por un clinamen, una inclinación, una atracción, un gusto. Aquello hacia lo que tiende un cuerpo tiende asimismo hacia él. Esto vale sucesivamente para cada nueva situación. Todas las inclinaciones son recíprocas”. Tiqqun. *Introducción a la guerra civil*, *op. cit.*

31

Lamentablemente para *Zeitgeist*, la película se ha topado con críticos extremadamente miopes y los mismos argumentos que se esgrimen en su contra pueden constituir la plataforma de su canonización como un clásico de nuestro tiempo. Cfr. O’Dwyer, Davin. *Zeitgeist: the nonsense*, [The Irish Times](http://www.theirishtimes.com) (25

agosto de 2008), Callahan, Tim. The Greatest Story Ever Garbled, [eSkeptic](#) (Altadena: 25 de febrero de 2009), Chapman, Jane. *Documentary in Practice: Filmmakers and Production Choices*. Malden, MA: Polity Press. 2007 (págs. 171-173). O'Dwyer se pregunta "Who doesn't love a good conspiracy theory?" Y se responde: "Most of us, of course, prefer our conspiracies to be entirely fictional", donde el férreo límite entre lo ficcional y lo no ficcional habrá hecho ruborizar incluso a los más adornianos de sus lectores. Callahan dice que "Zeitgeist es El código Da Vinci con esteroides" y Chapman caracteriza a la película como "Un ensamblaje de agitprop a ritmo rápido.

32

Una versión del documental fue proyectada el 10 de noviembre de 2007 en el cuarto Artist Film Festival de Hollywood, donde ganó el premio en la categoría "Artist Spirit" de largometraje documental.

33

Barthes, Roland. "Nautilus y el barco ebrio" en *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pág. 83. No es, por cierto, la única manera de imaginar la infancia. Cfr. Link, Daniel. *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

34

Cfr. Tiqqun. *Comment faire* (la traducción es mía). El panfleto-poema, desde su título, recuerda el último poema de Beckett (el postrero, pero también el que cierra la historia de la poesía), *Comment dire*.

35

La transcripción de la banda sonora de la película y el listado de "fuentes" (entre las que sería ilusorio encontrar alguna autoridad) puede leerse en <http://www.zeitgeistmovie.com/transcript.htm>.

36

Para una discusión de los universales, cfr. las posiciones de Badiou (*San Pablo, la fundación del universalismo*. Barcelona, Anthropos, 1999) y las decisivas objeciones de Agamben en *El tiempo que resta* (Madrid, Trotta, 2006). Para medir la distancia entre uno y otro basta detenerse en la designación: "Pablo" para Agamben, "San Pablo" para Badiou, quien (más allá del nombre im-propio) reconoce y sostiene la figura hagiográfica, la imagen inscrita en un canon.

37

Barthes, Roland. *Œuvres complètes* (Paris, Seuil, 2002), IV, pág. 719.

38

Cfr. Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 2003, Introducción.

39

Adorno y Horkheimer, *op.cit*, pág. 225.

40

Tema que en la tradición crítica alemana ha sido puesto, recientemente, en relación con las hipótesis historiográficas de Adorno. Cfr. Beate Kutschke. *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm* (Dissertation). Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002. Cfr. también Auffert, Dominique. *Alexandre Kojève. La filosofía, el estado y el fin de la historia*. Buenos Aires, letra gamma, 2009 y, en particular, el agudísimo prólogo de Germán García a ese libro.

41

“el tema de *total* identificación con un autor determinado” es uno de los que justifican la empresa de Menard (cfr. Borges, *op.cit*, pág. 51).

42

Cfr. El caso Schreber en *Masa y poder*. Barcelona, Muchnik, 1981. Cfr. también Saito, Gisella. *Alcuni aspetti del saggio di Elias Canetti Massa e Potere, con particolare considerazione per i capitoli riguardanti il caso Schreber* (Tesi di laurea, 2 ottobre 1998, mimeo).

43

En *Mil Mesetas* escribirá: “Elias Canetti distingue dos tipos de multiplicidades, que unas veces se oponen y otras se combinan: de masa y de manada. (...) La manada, incluso en su propio terreno, se constituye en una línea de fuga o de desterritorialización que forma parte de ella, y a la que da un gran valor positivo (...). Reconocemos aquí la posición esquizofrénica, estar en la periferia, mantenerse en el grupo por una mano o un pie... A ella opondremos la posición paranoica del sujeto de masa”. Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1988, pág. 39-40.

44

“Todo es investimento social, solo hay dos polos: el polo paranoico que opera la gran subordinación de las máquinas deseantes a los aparatos de los grandes conjuntos; y el polo esquizo, la fuga esquizofrénica o las líneas de fuga moleculares, o las máquinas deseantes, es lo mismo, y también están profundamente conectadas sobre el campo social como las grandes integraciones paranoicas; no es más delirante, simplemente es otro delirio, son como dos polos del delirio (oscilaciones constantes) y el polo esquizofrénico del delirio es el que opera la subordinación inversa: subordinación de los grandes conjuntos molares a las formaciones moleculares. Por eso no solo hay líneas de fuga que consisten en hacer algo, sino líneas que consisten en hacer huir algo”. Deleuze, Gilles. *Cours Vincennes*, clase del 18/01/1973.

45

Tal vez eso explique “que el pensamiento lacaniano, por su pesimismo aristocrático, sea todo lo contrario de los sueños de emancipación del deleuzismo”. Marty, Éric. *Roland Barthes. El oficio de escribir*. Buenos Aires, Manantial, 2007, pág. 173.

Como citar: Link, D. (2010). Odradek, *laFuga*, 11. [Fecha de consulta: 2020-07-05] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/odradek/398>