

DOS REGÍMENES
DE LOCOS

Textos y entrevistas (1975-1995)

Gilles Deleuze

PRE-TEXTOS

DOS REGÍMENES DE LOCOS

Textos y entrevistas (1975-1995)

Gilles Deleuze

Edición preparada por
DAVID LAPOUJADE

Versión castellana e introducción de
JOSÉ LUIS PARDO

PRE-TEXTOS

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	11
<i>Presentación</i>	29
1. DOS REGÍMENES DE LOCOS	35
2. ESQUIZOFRENIA Y SOCIEDAD	41
3. MESA REDONDA SOBRE PROUST	51
4. ACERCA DEL DEPARTAMENTO DE PSICOANÁLISIS DE VINCENNES	71
5. NOTA A LA EDICIÓN ITALIANA DE <i>LOGIQUE DU SENS</i>	73
6. EL PORVENIR DE LA LINGÜÍSTICA	77
7. SOBRE <i>LE MYSOGYNE</i>	81
8. CUATRO PROPUESTAS SOBRE EL PSICOANÁLISIS	87
9. LA INTERPRETACIÓN DE LOS ENUNCIADOS	95
10. EL AUGE DE LO SOCIAL	113
11. DESEO Y PLACER	121
12. EL JUDÍO RICO	131
13. SOBRE LOS NUEVOS FILÓSOFOS Y SOBRE UN PROBLEMA MÁS GENERAL	135
14. LA PEOR MANERA DE CONSTRUIR EUROPA	141
15. DOS PREGUNTAS SOBRE LA DROGA	145
16. HACER AUDIBLES FUERZAS QUE EN SÍ MISMAS NO LO SON	149
17. LOS OBSTÁCULOS	153
18. LA QUEJA Y EL CUERPO	155
19. CÓMO PUEDE LA FILOSOFÍA SERVIR A LOS MATEMÁTICOS E INCLUSO A LOS MÚSICOS, INCLUSO Y SOBRE TODO CUANDO NO TRATA DE MÚSICA NI DE MATEMÁTICAS	157
20. CARTA ABIERTA A LOS JUECES DE NEGRI	159
21. ESTE LIBRO ES LITERALMENTE UNA PRUEBA DE INOCENCIA	163

22. OCHO AÑOS DESPUÉS: ENTREVISTA 80	165
23. LA PINTURA INFLAMA LA ESCRITURA	169
24. MANFRED: UNA EXTRAORDINARIA INNOVACIÓN	173
25. PRÓLOGO A LA ANOMALÍA SALVAJE	175
26. LOS INDIOS DE PALESTINA	179
27. CARTA A UNO SOBRE EL LENGUAJE	185
28. PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE NIETZSCHE Y LA FILOSOFÍA	187
29. CINE I, ESTRENO	193
30. RETRATO DEL FILÓSOFO COMO ESPECTADOR	197
31. EL PACIFISMO, HOY	203
32. MAYO DEL 68 NUNCA OCURRIÓ	213
33. CARTA A UNO: CÓMO TRABAJAMOS JUNTOS	216
34. LA GRANDEZA DE YASSER ARAFAT	219
35. SOBRE LOS PRINCIPALES CONCEPTOS DE MICHEL FOUCAULT	223
36. LAS ZONAS DE INMANENCIA	237
37. ERA UNA ESTRELLA DE GRUPO	241
38. PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO	245
39. FOUCAULT Y LA CÁRCEL	247
40. EL CEREBRO ES LA PANTALLA	255
41. OCUPAR SIN CONTAR: BOULEZ, PROUST Y EL TIEMPO	263
42. PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE DIFERENCIA Y REPETICIÓN	269
43. PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE DIÁLOGOS	273
44. PRÓLOGO A LA EDICIÓN ITALIANA DE MIL MESETAS	277
45. ¿QUÉ ES EL ACTO DE CREACIÓN?	281
46. LO QUE LA VOZ APORTA AL TEXTO... ..	291
47. CORRESPONDENCIA CON DIONYS MASCOLO	293
48. LAS PIEDRAS	299
49. EPÍLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA: UN RETORNO A BERGSON ..	301
50. ¿QUÉ ES UN DISPOSITIVO?	305
51. RESPUESTA A UNA PREGUNTA SOBRE EL SUJETO	313
52. PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE LA IMAGEN-TIEMPO ...	317
53. LOS TRES CÍRCULOS DE RIVETTE	321
54. EL ENGRANAJE	325
55. CARTA-PRÓLOGO A JEAN-CLET MARTIN	327
56. PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE EMPIRISMO Y SUBJETIVIDAD	329
57. PRÓLOGO: UNA NUEVA ESTILÍSTICA	331

58. PRÓLO
59. LA GUF
60. HEMO
61. PARA F
62. LA INM

Bibliografía
Índice onom

58. PRÓLOGO: LOS PASOS DEL TIEMPO	335
59. LA GUERRA INMUNDA	339
60. HEMOS INVENTADO EL RITORNELO	341
61. PARA FÉLIX	345
62. LA INMANENCIA: UNA VIDA... ..	347
<i>Bibliografía general de artículos (1975-1998)</i>	353
<i>Índice onomástico</i>	361

INVERSIÓN Y FUGA

Apuntes para un retrato filosófico de Deleuze

El pensamiento de Gilles Deleuze ha sido uno de los grandes acontecimientos filosóficos de la segunda mitad del siglo XX: hoy ya no puede cabernos duda de eso debido, en primer lugar, a la consistencia de su obra, cuya importancia se va dibujando con mayor claridad con el paso del tiempo; en segundo lugar, a la amplitud de su influencia, que en la actualidad supera a muchas de las empresas que antaño se veían como comparables o similares; y, sobre todo, al modo constante como su figura se dibuja una y otra vez, insistente y brillante al mismo tiempo, de un plano a otro, de una a otra dimensión de las que atraviesa su trayectoria, esperándonos en todas las vueltas del camino por el que transita el pensamiento contemporáneo.

A esta persistencia le es inherente un problema sobre el cual llamó ya la atención Michel Foucault: la dificultad del comentario, del resumen, de la descripción. A día de hoy se han intentado muchas estrategias; abreviando muchísimo, las que podríamos llamar "internas" son aquellas que generalmente toman uno de los cuatro o cinco grandes motivos de su pensamiento y, a partir de él y a fuerza de recorrerlo, pretenden desplegar la totalidad o el conjunto de las conexiones. En el mejor de los casos, estas exposiciones consiguen alcanzar un resultado que "se parece" a Deleuze, que nos lo "recuerda"; no se podría objetar contra este resultado el que Deleuze no esté del todo presente en ellas, el que "les falte algo" para igualar el original, porque obviamente no aspiran a sustituirlo o a confundirse con él, y es propio de toda gran obra (sea o no filosófica) el desbordar sus comentarios y descripciones por muy ambiciosos que sean. Si algún defecto tienen estas presentaciones de Deleuze no es el de que su pensamiento esté parcialmente ausente de ellas sino, bien al contrario, el de que se halla demasiado presente. Tenemos la sensación de que, aunque se ha desplegado uno de los aspectos del envoltorio, Deleuze sigue "oculto" en otros pliegues, agazapado en otras esquinas no iluminadas desde las cuales, con sólo proponérselo, podría conseguir desbaratar el edificio así consti-

tuido minuciosamente, repitiendo esa actitud "incomprensible" de la cual muchos acusan a los herederos de Nietzsche, la de su gusto malsano por la destrucción y la incoherencia. Alguien podría sugerir "poéticamente" que lo que sucede es que no hay "todo", que sólo hay fragmentos, y fragmentos inconciliables, incompatibles, y que por tanto una reconstrucción "completa" es una contradicción, es una "traición" al propio espíritu de Deleuze. Pero este alguien no podría contarse entre los lectores de Deleuze, porque éstos saben perfectamente que no hay tal: Deleuze no es un deconstructivista más o menos radical, ni un defensor del fragmento, en su pensamiento hay una totalidad, una consistencia final *a pesar de todo*.

En cuanto a las lecturas "externas", las hay de muchas clases; están las que intentan primero *reducir* a Deleuze a algún complejo filosófico previamente reconocido (spinozista, nietzscheano, estructuralista, postestructuralista, marxista, comunista, idealista...) para después aplicarle la solución también ya prevista para estos casos y formular así un diagnóstico inequívoco y tajante, bien sea con ánimo de adhesión inquebrantable o de censura condenatoria. *Todas estas interpretaciones son correctas* (Deleuze es "en el fondo" un nietzscheano, un spinozista, un estructuralista, etcétera) e incluso, si se quiere, verdaderas, pero fallan en algo distinto: no sólo porque –como podría decirse tan deleuzeanamente– su acertar "en el fondo" no deja de ser un equivocarse "en la superficie" (y no está escrito en parte alguna que la superficie no sea más profunda o más relevante que el fondo), sino ante todo porque reducir lo desconocido a lo conocido o asimilarlo a ello no deja de ser una forma de desconocerlo, de negarle aquello en lo que consiste cabalmente su originalidad y grandeza. Y si a un pensamiento se le priva de grandeza no tiene mérito alguno probar, a continuación, su insignificancia (porque incluso las lecturas de este tipo que reintegran la obra de Deleuze a la historia de la filosofía reducen su relevancia a la de los "sistemas" de los que le hacen deudor). Por otra parte, en este mismo capítulo de las lecturas relativamente "externas" de Deleuze no pueden dejarse de mencionar aquellas que acaso han sido las más comunes y desde luego las primeras en el tiempo: las que, apoyándose en el *dictum* deleuzeano (o más bien guattariano o foucaultiano) de que una obra no es más que una "caja de herramientas", toman de la de Deleuze lo que les es preciso para sus propios proyectos y abandonan el resto como inservible (éste es el factor común de las lecturas "feministas", "marxistas", "esteticistas", "psicoanalíticas" y "posmodernistas" de Deleuze); ni que decir tiene que, so pretexto de una utilización parcial, la consecuencia que producen estas interpretaciones es una *corrección* de Deleuze ("su pensamiento es muy bueno en este punto, lástima que se empeñase siempre en añadir aquella otra 'herramienta' que no sólo es innecesaria sino además perversa y contraproducente"), un Deleuze "mejorado" o "como debería haber sido" y no como es. Si estas lecturas "externalistas" no van inmediatamente a lo suyo –es decir, si una vez empuñada la herramienta no se olvidan de la caja de la cual la ex-

trajeron y
de respeto
"dos" Dele
nografías
de la década
na" (el un
nietzsche
ta, el este
nación" (le
bergsonita
leuze male
llar al prin
aspectos q
plicación
chos más),
las mitades
pre se yerr
error se po
acaban po
cortado li
visto caus
pensaban
a todas la
leuze corr
a ser un b
ze (es lógi
En un s
el pensad
sulta total
la "caja de
chos lecto
del pensa
lectuales
sar de su
horribles
podríame
hay que p
lector de
pero es n
dice sino

traieron y se ponen a trabajar en su cantera— y quieren mostrar un mayor grado de respeto y reverencia hacia el maestro, hablarán a menudo de la existencia de “dos” Deleuzes, ya sea en forma de sucesión y ruptura (el joven Deleuze de las monografías frente al Deleuze maduro que “habla en nombre propio”, el metafísico de la década de 1960 frente al militante de las de 1970 y 1980), de “tensión interna” (el univocista frente al pensador de las multiplicidades, el spinoziano frente al nietzscheano, el revolucionario frente al teórico, el empirista frente al materialista, el esteta frente al ontólogo, el profesor frente al autor, etcétera) o de “contaminación” (el Deleuze guattarizado y el no guattarizado, el bergsonizado y el no bergsonizado, etcétera); pero el resultado es el mismo: un Deleuze bueno y un Deleuze malo, de los cuales obviamente hay que desechar al segundo para dejar brillar al primero. Tampoco estas lecturas pueden ser tachadas de “falsas”: todos esos aspectos que reconstruyen están efectivamente presentes en Deleuze, pero su simplificación choca siempre contra el hecho de que Deleuze no era “dos” (sino muchos más), no al menos en el sentido de dos mitades “separables”; por ello —porque las mitades que constituyen su pensamiento son rigurosamente inseparables— siempre se yerra al querer cortar “limpiamente” una para quedarse con la otra. Y este error se pone de manifiesto en el carácter mutilado de dichas interpretaciones, que acaban por sufrir los efectos perversos de su “ilusión”: la mitad que creían haber cortado limpiamente comienza a proliferar de pronto por el costado más imprevisible causando desperfectos irreparables en la construcción, la herramienta que pensaban haber extraído sin compromiso de su caja termina arrastrando con ella a todas las que conforman su constelación sistemática y el corte limpio o el Deleuze corregido se convierten en un corte sucio y en una corrección que sólo llega a ser un borrador que no consigue ni de lejos alcanzar la altura del propio Deleuze (es lógico: le falta la mitad).

En un sentido, es totalmente cierto que, como Deleuze decía, hay que *confiar* en el pensador a quien se estudia si se le quiere comprender, pero en otro esta fe resulta totalmente inconveniente. Es nefasto, por ejemplo, tomar en serio aquello de la “caja de herramientas” (desde el período de formulación de esta metáfora muchos lectores han tenido tiempo de hartarse de eso que alguien ha llamado “el IKEA del pensamiento”, que toma prestados elementos de diversas constelaciones intelectuales sin la menor consideración para construir monstruos teóricos que, a pesar de su prometedor aspecto, no solamente resultan ser inútiles sino además horribles y perniciosos para la salud intelectual); lo es en general confiar en lo que podríamos llamar las *recomendaciones explícitas* de un pensador acerca de cómo hay que pensar, o sea, aquellas indicaciones que se ofrecen a la comprensión del lector de forma aparentemente neutral e inmediata; hay que tener fe, sin duda, pero es necesario que sea una *fe ciega*: no hay que confiar en lo que el pensador *dice* sino en lo que *hace*. “Seguir” a un pensador, incluso en el sentido de ser uno

de sus seguidores, quiere decir seguir *su movimiento*, el movimiento de su pensamiento. Y esta algo exótica expresión –“seguir el movimiento”–, a su vez, no debe entenderse en el sentido de “seguir sus etapas”, las fases de su trayectoria, las notas de su melodía o los períodos de su argumentación con sus variaciones, rupturas y matizaciones, como un espectador que fuera acompañando visualmente el recorrido de un móvil y nombrando o numerando los pasos (1, 2, 3, 4...); no se trata de seguir al móvil en su camino sino de seguir *el movimiento* (que es algo completamente diferente del móvil), el gesto que una y otra vez se perfila, se dibuja o se difumina sin el menor respeto por los pasos, las etapas, las fases o los puntos y sea cual sea el argumento, el tema, el asunto o el problema “acerca del cual” se piensa (la fe iluminada, a diferencia de la ciega, sólo puede fijarse en ese “acerca del cual”).¹ Al menos en el caso de Deleuze, esta observación es esencial, porque toda la originalidad de su pensamiento reside en ese gesto.

* * *

Todo lo anterior, sin embargo, permanece completamente indeterminado, y *podría fácilmente arder en la hoguera de la vana retórica si no se hace alguna conjetura acerca de cómo es posible “seguir el movimiento” o “captar el gesto”*. Parece, en efecto, que se requeriría para ello algún tipo de operación relacionada con la abstracción: se diría que se pide al lector que haga caso omiso de cuál sea el tema, el autor, el problema o el género de cosa de los cuales esté tratando Deleuze, que se vuelva “ciego” a esos aspectos y atienda únicamente a la *manera* en que Deleuze hace “moverse” el pensamiento, al gesto que realiza para pensar lo que piensa y del modo como lo piensa. Supongamos, en efecto, que se trata de algo así. Será más fácil si ponemos un ejemplo. Deleuze tiene que colaborar en una publicación en la cual se rinde homenaje al director de su tesis doctoral, Maurice de Gandillac.² Va a escribir sólo dos o tres páginas. No puede tratar de abarcar en ese espacio toda

¹ “Si la flecha parte del punto A para caer en el punto B, su movimiento AB es tan simple, tan indescomponible en tanto que movimiento, como la tensión del arco que la dispara (...). El curso de la flecha (...) es un solo y único salto (...). Un movimiento único es completamente, por hipótesis, un movimiento entre dos paradas (...). La ilusión procede de que el movimiento, *una vez efectuado*, ha dejado a lo largo de su trayecto una trayectoria inmóvil sobre la cual se pueden contar tantas inmovilidades como se quiera (...) suponer que un móvil *está* en un punto del trayecto es cortar, mediante un tijeretazo dado en ese punto, el trayecto en dos y sustituir por dos trayectorias la trayectoria única que se consideraba en primer lugar. Es distinguir dos actos sucesivos allí donde, por hipótesis, no hay más que uno. Es, por último, llevar al curso de la flecha todo cuanto puede decirse del intervalo que ha recorrido, es decir, admitir *a priori* el absurdo de que el movimiento coincide con lo inmóvil”. Este fragmento de Bergson forma parte de la compilación de textos de este pensador preparada por Deleuze con el título *Memoria y vida*; Deleuze la sitúa bajo el epígrafe “La duración es el movimiento” (trad. cast., Madrid, Alianza, 1977).

² Véase, en esta misma edición, “Las zonas de inmanencia”, texto nº 36.

la obra de u
de la filosof
como un pr
ninguna ma
de hacer un
pectador un
al detalle– p
conocer qui
rectamente
querría con
de la impres
sino la pint
a paseo a es
tender que s
voritos de D
literal de to
ha de queda
que parecen
tre los cuales
antes llamába
mer lugar, por
de un conjun
máximos y m
número de ele
es así; por dec
tan pequeño q
para “represe
significativa. E
según su impo
(cosa que habr
la escala jerárq
que quepan en
lección (que, d
o “directa”: má
aunque están
del humor de
traductor), for
Gandillac, de
Ahora bien –
hace Deleuze

la obra de un autor que se encuentra al final de una larga carrera de historiador de la filosofía, una carrera que va de Plotino a Nietzsche. Podría plantearse, pues, como un problema de "tamaño": ¿cómo conseguir meter en una caja algo que de ninguna manera cabe en ella? Se podría decir también más simplemente: se trata de hacer un retrato "impresionista", sólo algunos trazos que proporcionen al espectador una "idea general", en cierto sentido vaga —porque no puede descender al detalle— pero también en cierto sentido inequívoca, de modo que se pueda reconocer quién es el retratado o, aún mejor, de modo que pueda conocerse directamente aunque nunca antes se le haya visto (de nuevo, las palabras en las que querría confiar la fe iluminada son traicioneras: "No, Deleuze no es un filósofo de la impresión sino de la expresión, Deleuze no aprecia la pintura impresionista sino la pintura de sensaciones, como la de Cézanne o Bacon"; pero mandemos a paseo a esta fe listilla y sigamos a lo nuestro). En cierto modo, podríamos entender que se trata de una operación de *sustracción* y de *selección* (dos términos favoritos de Deleuze): hay que sustraer algo del original (porque la reproducción literal de todos los detalles no cabría en tres páginas) y hay que seleccionar lo que ha de quedarse. Pero los términos "sustracción" y "selección" son ambiguos, porque parecen sugerir que se trata de un conjunto de elementos homogéneos de entre los cuales hay que quitar algunos y quedarse con otros (algo parecido a lo que antes llamábamos "cortar limpiamente"), lo cual no es exactamente cierto; en primer lugar, porque no se trata de seleccionar *un número determinado de elementos* de un conjunto uniforme. Si se tratase de eso, estaríamos ante un problema "de máximos y mínimos" (dado este espacio de tamaño reducido, ¿cuál es el mayor número de elementos del conjunto "original" que puedo introducir en él?), y no es así; por decirlo de este modo: el número de elementos que caben en la caja es *tan pequeño* que de antemano puede asegurarse que resultará insuficiente como para "representar" el conjunto, para ofrecer de él una muestra estadísticamente significativa. Es igual que los elementos del conjunto original estén jerarquizados según su importancia: incluso dejando de lado todos los elementos irrelevantes (cosa que habría que decidir introduciendo un "filtro" en un punto arbitrario de la escala jerárquica), el espacio de llegada sigue siendo demasiado pequeño para que quepan en él un número suficiente de elementos relevantes. Se diría que la selección (que, desde luego, ha de ser sustractiva) debe realizarse de forma "salvaje" o "directa": más que seleccionar hay que *detectar* aquellos dos o tres elementos que, aunque están aleatoriamente repartidos en el conjunto original (algo del sentido del humor de Gandillac, algo de su libro sobre Plotino, algo de su actividad como traductor), formarán sin embargo una combinación capaz de *dar la impresión* de Gandillac, de "producir" el "efecto Gandillac".

Ahora bien —y aquí sentimos el límite de la metáfora de los "elementos"—, lo que hace Deleuze es, en cierto modo, prescindir absolutamente de los elementos

que constituyen el conjunto y fijarse sólo en *los movimientos* que van de unos a otros. Los elementos, obviamente, no caben en la caja (una vida no cabe en tres páginas, si consideramos todos los "puntos", todos los "días" que habría que recoger en ellas), pero ¿y los movimientos? Y, por otra parte, ¿qué es más característico de Maurice de Gandillac, sus "elementos" (las piezas o las fases que constituyen las diversas etapas o episodios de su vida intelectual) o sus "movimientos"? ¿No dijo alguien que el todo no puede ser la suma de las partes? Sí, pero este es un "todo" muy extraño: no "contiene" los elementos (el movimiento está *entre* los elementos, no abrazándolos desde fuera), pues si los contuviera sería igualmente demasiado grande para entrar en el envase del que se dispone. Así pues, ¿se trata de descartar los elementos y de tomar sólo el movimiento, ese extraño todo que no está en las partes y en el cual las partes no están, una especie de todo *aparte* de sus partes? En cierto modo, sí, se trata de eso. De esos movimientos podría decirse que, en rigor, *no tienen medida*, carecen de tamaño que pudiera obstaculizar su introducción en la mínima caja. Pero lo que parece difícil es esto: ¿cómo pensar el movimiento *sin* los elementos? ¿No es el movimiento el gesto que va *de* un elemento a otro? ¿Qué quedará de él si retiramos los elementos, cómo podrá ser percibido *como movimiento*? En su página, Deleuze traza dos ejes, uno horizontal y otro vertical. El eje vertical, nos dice, representa una colección de elementos jerarquizados de arriba abajo: arriba está el Uno, más allá del ser, y a partir de él comienza una cadena de descenso en la jerarquía que, llevada al infinito, conduciría al abismo de la nada. Pero los elementos no tienen por qué ser esos. Podría tratarse también de la Substancia aristotélica ocupando el lugar más alto (el del primer motor inmóvil) y, a partir de ella, el resto de las categorías, accidentes de esa Substancia que las atrae infinitamente provocando en ellas un movimiento que nunca puede llegar a anularse, que nunca puede alcanzar su fin porque nunca puede eliminar la "superioridad jerárquica" de la Substancia. Pero también podría ser la escala jerárquica de la cadena de mando de un ejército o, en suma, *cualquier* colección de elementos jerarquizados que suponga una trascendencia, una separación de lo superior con respecto a lo inferior, pues sin tal separación no hay jerarquía. Puede haber "ascenso" (ontológico o en el grado militar) como hay "descenso" o "degradación", pero nunca fusión. Después, en el eje horizontal, Deleuze localiza otro tipo de movimiento, el movimiento de la inmanencia. En este caso tenemos una agitación caracterizada por la *explicatio* y la *implicatio*: los elementos van surgiendo unos de otros como si se tratase de muñecas rusas, desde un punto de máxima condensación en el cual no hay diferenciación y "todo es uno" hasta otro de máxima distensión, en el bien entendido de que estos dos estados *no están representados*, pues en ellos ya no hay movimiento sino únicamente elementos ("un" solo elemento que los contiene a todos, en un extremo, una infinidad de elementos dispersos sin conexiones, en el otro); lo representado es únicamente el conjunto de

n de unos a
cabe en tres
ta que reco-
característi-
constituyen
entos"? ¿No
es un "todo"
los elemen-
te demage
se trata de
odo que no
parte de sus
decirse que,
ar su intro-
nsar el mo-
elemento
percibido
y otro ver-
arquizados
nienza una
abismo de
se también
motor in-
stancia que
puede lle-
eliminar la
a escala je-
lección de
n de lo su-
ría. Puede
so" o "de-
caliza otro
emos una
n surgien-
te máxima
tro de má-
representa-
"un" solo
mentos dis-
conjunto de

los grados intermedios de explicación e implicación, de diferenciación y asimilación. Este oleaje de la inmanencia sólo puede ser percibido, se diría, como una *perturbación* de la trascendencia, como un trastorno de la jerarquía. Como si las categorías intentasen atrapar a la substancia en su cadena de muñecas rusas e impugnar su superioridad, destruir el orden jerárquico. Como si la tropa se insubordinase contra el capitán general o como si el Uno y la Nada fueran los dos extremos de una sola realidad infinitamente complicada (o explicada) sobre sí misma. Pues en la zona de inmanencia *no puede haber jerarquía* (no hay suficiente diferenciación como para que lo "superior" se separe de lo "inferior"). Desde luego, también podría decirse que, desde otro punto de vista, la jerarquía o el movimiento de la trascendencia puede percibirse como una perturbación de la inmanencia, una represión o un corte violento ejercido en la continuidad de la *complicatio*. Pero en ningún caso es preciso representar de manera explícita los elementos sino —por decirlo así— únicamente los lugares vacíos que diversos ocupantes pueden venir a llenar, lo único que es preciso representar es el movimiento, los movimientos de inmanencia y trascendencia. Es más, hay que alcanzar el punto en el cual comprendamos que ambos movimientos se exigen el uno al otro, que la trascendencia es la pesadilla *propia* de la inmanencia, amenazada siempre por la teología dispuesta a subrayar la superioridad y la inferioridad mediante separaciones insuperables, insuturables, y que la inmanencia es la corriente de ateísmo que subyace a toda teología, su herejía interna. Como si, *en algún punto*, se tratase de un único movimiento que comprende dos sentidos incompatibles, no totalizables, incommensurables y, a pesar de todo, irremediabilmente acoplados el uno al otro en una suerte de máquina infernal. Bien, pues ahí tenemos el retrato completo de Maurice de Gandillac. Y ha ocupado bastante menos de tres páginas. Sólo dos movimientos, de los cuales ni siquiera podemos asegurar que sean dos (son "algo más que uno" pero "algo menos que dos"). Toda la obra de Gandillac. Sin sus partes. El cuerpo sin los órganos. Y, por otro lado, he ahí, también, la *impresión* que se quería dar acerca de cómo es posible meter en una caja lo que de ningún modo cabe en ella, a saber, metiendo únicamente *lo que no ocupa lugar*: no los elementos sino únicamente sus puestos vacíos, allí donde las cosas *ya* (y/o *aún*) no están.

* * *

¿Podríamos atrevernos a hacer algo así con el propio Deleuze? Si quisiéramos localizar los dos movimientos esenciales de su pensamiento podríamos llamarlos simplemente: *inversión* y *fuga*. La inversión es un tópico deleuzeano temprano, que aparece asociado a Nietzsche en dos sentidos: primero, porque Deleuze presenta a Nietzsche —y no a Marx— como el pensador que verdaderamente habría "invertido" a Hegel; segundo, porque define el proyecto filosófico general del nietzschea-

nismo, que adopta como suyo, como una "inversión del platonismo".³ Pero si intentamos "aplicar el método" seguido para el retrato de Gandillac habremos de preguntar de nuevo: ¿cómo captar el movimiento de inversión si prescindimos de los elementos invertidos? Si invertir es dar la vuelta, poner del revés, ¿cómo *notar* lo que ha sido revertido o subvertido si prescindimos de los elementos que han cambiado de lugar? Lo primero que habría que advertir, desde luego, es que no se trataría en este caso de cambiar de lugar los elementos (su posición) sino de *invertir el movimiento* mismo del pensamiento (su sentido), pero incluso así parece imposible determinar la inversión de un movimiento si no contamos con puntos fijos (por ejemplo, su comienzo y su fin, su punto de partida y su destino).

Aceptemos, con todo, que esta idea de un *movimiento sin medida* es característica de la filosofía de Deleuze desde sus comienzos, y lo es precisamente para describir el movimiento del pensamiento como un movimiento irrepresentable. ¿Significaría esto que Deleuze toma partido por un misticismo que conduciría a la inmersión en lo inefable? Aunque a menudo —apoyándose, por añadidura, en la proverbial "oscuridad" de sus textos— se le ha querido allegar a estas posiciones, su esfuerzo fue siempre, bien al contrario, el de llevar ese movimiento irrepresentable a la representación misma ("hacer pensables fuerzas que de suyo no lo son"). Precisamente para cumplir esa tarea es para lo que Deleuze necesita trastornar la representación, desplazar sus límites o invertir sus condiciones. Y los nombres de Platón y Hegel —como significantes de aquello que ha de ser invertido o subvertido para lograr ese desplazamiento— no son aquí nombres cualesquiera: designan el comienzo y el final del espacio de la representación, las coordenadas que dibujan el mapa de nuestro pensamiento y que hacen *impensable* el movimiento en cuestión. Ya desde sus primeras tentativas en busca de un impulso propio, Deleuze localiza el escollo y señala explícitamente cuál es el misterioso título de la más profunda de esas "fuerzas" que el movimiento del pensar *debe* hacer pensables y que, sin embargo, se sustraen a él hundiéndose en lo impensable justamente por ser una y otra vez rechazadas hacia ese abismo por las coordenadas de la representación: es el *tiempo*. Y no es que el tiempo no haya estado involucrado desde sus inicios en la empresa filosófica, ciertamente, pero esos mismos inicios nos muestran a las claras la dificultad: como está inscrito en su denominación, la *re-presentación* no puede pensar el tiempo si no es como *presente*, como reiteración y reproducción de un "ahora"; cuando Platón da comienzo a este empeño, en su teoría de la reminiscencia, el tiempo —que por causa de esta teoría ingresa en el núcleo definente de la filosofía, del cual ya nunca saldrá— adopta la forma canónica en la cual será admisible para el pensamiento, la forma cíclica: aunque Platón sitúe el objeto del pensamiento en un *pasado primordial*, ese pasado no es en reali-

³ "Platón y el simulacro", en *Lógica del sentido*, trad., cast., Barcelona, Paidós, 1989.

dad más que un
un "ahora" inn
tímo de retorn
como un prese
dos mitades de
ciende" hacia e
la reiteración c
punto de parti
yecto cuya me
miento según
el escenario d
su pasado con
perencia del t
sente inmutab
por tanto, sól
presente, impi
haciéndolo de
colmar su défi

En el otro e
triumfante de
alma se ha co
círculo infini
eterno del esp
existen, de tal
más que el re
mente aberran
ciclo.⁴ La reci
fundida con
de la tempora
aquel otro m
do de su dep
dio que hace
condensa en
ras" subordin
gerir que la r
en un tiempo

⁴ Tal es, aproximadamente, el sentido de la actualización.

7? Pero si in-
habremos de
scindimos de
cómo *notar*
ntos que han
es que no se
sino de *in-*
so así parece
s con puntos
stino).
es caracterís-
nte para des-
representable.
nduciría a la
ñadidura, en
s posiciones,
o irrepresent-
o no lo son").
trastornar la
s nombres de
o o subverti-
era: designan
las que dibu-
wimiento en
opio, Deleu-
ulo de la más
r pensables y
tamente por
de la repre-
acrado desde
os nos mues-
la *re-presen-*
eiteración y
o, en su teo-
esa en el nú-
ma canónica
ue Platón si-
o es en reali-

dad más que un *presente eterno* —algo que en rigor nunca pasa y nunca ha pasado—, un “ahora” inmutable; y aunque el alma mundana esté tensada hacia un *futuro último* de retorno a ese origen, tal porvenir no puede ser nunca entendido si no es como un presente venidero, como un “ahora” perdido que se ha de recobrar. Las dos mitades del círculo —la que “decae” a partir del pasado primordial y la que “asciende” hacia el futuro último— trazan exactamente el orden de la re-presentación: la reiteración del presente como un móvil que va creando al desplazarse desde su punto de partida hacia su destino (el “reposo” donde “hay que detenerse”) un trayecto cuya medida es el tiempo cronométrico (el tiempo que es medida del movimiento según el antes y el después); y esta misma re-presentación del presente es el escenario donde se despliegan los avatares de un alma que concibe su futuro y su pasado como un presente eterno y absoluto con respecto al cual su propia experiencia del tiempo sólo contiene pasados y futuros relativos (relativos a ese presente inmutable, el reposo en cuyas inmediaciones se detiene el movimiento) que, por tanto, sólo relativamente son pasados o futuros, pues todos ellos revisten la forma de ese “ahora” reincidente que, al impedir pensar el tiempo si no es como presente, impide igualmente pensar el ser de otro modo que como presencia (*ousía*), haciéndolo depender de ese móvil que tiende a anular su propio movimiento para colmar su déficit de presencia, su ir siempre en pos de sí mismo.

En el otro extremo de esta cadena de la representación, Hegel plasma la figura triunfante de lo que en Platón era aún un tanteo: el tiempo como escenario del alma se ha convertido en historia y todos los futuros y los pasados coexisten en el círculo infinito de un presente que es el de *toda* la historia universal, el presente eterno del espíritu realizándose en el mundo y en cuyo seno todas las épocas coexisten, de tal manera que su sucesión, su distribución en pasado y futuro, no es más que el resultado de los retrasos y los adelantos, los movimientos aparentemente aberrantes que finalmente resultan compensados en el recorrido total del ciclo.⁴ La reclamación de Deleuze contra la representación no debe, pues, ser confundida con una queja contra su *estrechez*: aunque se amplíe al infinito el círculo de la temporalidad re-presentativa, éste sigue siendo incapaz de albergar en su seno aquel otro movimiento que persigue el pensamiento de Deleuze, el tiempo liberado de su dependencia de todo móvil. Para caracterizarlo quizá no haya más remedio que hacerlo *contra* esta imagen del pensamiento como representación que se condensa en la re-presentación del tiempo como presente, como sucesión de “ahoras” subordinados al movimiento cíclico de Cronos. Por de pronto, podríamos sugerir que la razón por la cual ese movimiento no es representable es que acontece en un tiempo que transcurre exactamente *entre* dos “ahoras” y que, por tanto, nun-

⁴ Tal es, aproximadamente, la descripción que ofrece Deleuze del tiempo *crónico*, tiempo de la realización o de la actualización, en *Lógica del sentido* (“Del Aión”, 23ª serie).

ca es presente, nunca es "ahora" y, por ello, en rigor no es susceptible de cuenta ni de medida, no puede tener una duración (crono-)métrica. De nuevo sería tentador creer que esto sucede porque este tiempo es "demasiado corto" ("más pequeño que la menor cantidad de tiempo continuo pensable", según la fórmula favorita de Deleuze para describir el epicureísmo), pero en realidad decir eso sería aún pretender medirlo con las coordenadas de la representación, pues con el mismo derecho podríamos entenderlo como un tiempo exasperantemente dilatado, la espera agotadora de un "después" que tarda tanto en llegar que ya resulta imposible de ligar con el "antes" (de acuerdo con las páginas de *Diferencia y repetición* dedicadas a la fatiga, que siempre estuvieron entre las preferidas por su autor). Ambas figuras –un tiempo demasiado breve o demasiado largo como para poder ser medido o contado– encuentran su lugar en la representación concebidas como retraso o como adelanto: un acontecimiento que ocurre después de un ahora, retrasado con respecto al punto de la hora o al instante ("demasiado largo"), o bien uno que tiene lugar antes de tiempo, antes de que haya "sonado" el ahora en el cual podría adoptar la forma de la presencia ("demasiado breve"). La vieja doctrina de las facultades tiene reservados para estas figuras los poderes propios de la memoria y de la imaginación, aptas para retener lo que *ya* no es presente o para anticipar lo que *aún* no lo es. Pero la subordinación del tiempo al movimiento contable o, lo que es lo mismo, la subordinación del ser a la presencia y a la representación, se convierte en ese dominio en la dependencia de la memoria y la imaginación con respecto a la percepción: pensamos el recuerdo como algo que hemos percibido antes (y, por tanto, que antes fue presente, que ya antes fue ahora) y la imagen como algo que percibiremos después (o sea, como algo que después será presente, que después será ahora). Para notar la incompatibilidad con respecto a la representación tendríamos más bien que pensar el *ya no* o el *aún no* de otro modo que como deficiencias de presencia o como temporalidades incompletas (formas defectuosas del tiempo) que sólo son inteligibles con respecto al presente que fueron o que serán; tendríamos que concebir un recuerdo que nunca antes hubiera sido presente y una memoria capaz de recordar lo no-presente, una imagen que no tuviese un después en el cual convertirse en presente y una imaginación capaz de imaginar ese futuro impresentable; tendríamos que concebir un modo de ser radicalmente imperceptible, reñido por naturaleza con la percepción; y, lo que es más difícil, tendríamos que concebir la manera de *hacer perceptibles* ese pasado puro o ese puro futuro.

Esta manera casi alucinatoria de expresarse cobra, sin embargo, visos de verosimilitud si nos trasladamos desde el territorio de lo empírico (en el cual obviamente no pueden darse imágenes, recuerdos o percepciones de esa clase) al de lo trascendental o, dicho de otra manera, si en lugar de aceptar la representación (y el tiempo cronométrico que le sirve de base) como algo dado nos preguntamos por

el principio
da, si le pe
to, todas la
propósito
veces notat
movimient
pués" ya se
que "el tien
servación d
la definición
mas: el tien
merado; pe
numerante
y amétrico;
representac
"el antes y e
las dimensi
da el tiemp
cual no pod
"reunión" e
aquí, pues,
vos a un "a
la percepción
previa de ar

Ahora bi
ambiguo. P
aparece exp
decisiva ha
"plano de in
la filosofía
rra esta rec
construcción
Bergson, y é
facultad que
to y éste a su

⁵ Martin Heidegger, *Contribución a la filosofía*, Gredos, Madrid, 1964, p. 102.
⁶ Martin Heidegger, *Contribución a la filosofía*, Gredos, Madrid, 1964, p. 102.
1928, *Gesamtausgabe*, vol. 69, p. 102.
diverso? es una

cuenta ni
er tentat
as peque
la favorita
a aún pre
nismo de
la espera
sible de li
dedicadas
mbas figu
er medido
retraso o
asado con
o que tie
al podría
de las fa
noria y de
par lo que
lo que es
e convier
n respec
o antes (y,
como algo
que des
sentación
como de
fectuosas
o que se
presente
uviese un
imaginar
calmente
fácil, ten
ese puro
de verosi
wamente
le lo tras
ción (y el
amos por

el principio en virtud del cual lo dado se da precisamente de la manera en que se da, si le pedimos a Cronos explicaciones acerca de su fundamento. Pues, en efecto, todas las paradojas que la historia de la filosofía ha acumulado en sus anales a propósito de la dificultad de pensar el tiempo proceden de una ambigüedad mil veces notada en la definición primaria de Aristóteles ("El tiempo es la medida del movimiento según el 'antes' y el 'después'"): considerando que el "antes" y el "después" ya son tiempo, la definición parecería decir algo tan circular y vacío como que "el tiempo es la medida del movimiento según el tiempo"; conforme a una observación de Heidegger,⁵ salir de esta paradoja sólo es posible si notamos que, en la definición en cuestión, las dos ocurrencias de la palabra *tiempo* no son sinónimas: el tiempo que mide el movimiento es el tiempo contable, cronométrico, numerado; pero aquel otro *según el cual* se mide el movimiento (es decir, el tiempo numerante o el que da la medida) es el tiempo originario, innumerable, acrónico y amétrico; y este tiempo originario e incontable, no susceptible de medida ni de representación, es precisamente lo que en la definición aristotélica se denomina "el antes y el después". Pero, a su vez, ello no significa que el pasado y el futuro sean las dimensiones fundamentales del tiempo frente al presente, sino que lo que funda el tiempo es precisamente esa operación de *anticipación* y de *retención* sin la cual no podría en absoluto haber presente, pues todo presente es ya en sí mismo "reunión" o síntesis de lo diverso, es decir, de lo de antes y de lo de después.⁶ He aquí, pues, la inversión: en lugar de pensar el "antes" y el "después" como relativos a un "ahora" (y, por tanto, la memoria y la imaginación como dependientes de la percepción), ya estamos pensando el "ahora" como resultado de una "actividad" previa de anticipación y retención, de retraso y de adelanto.

Ahora bien, el compromiso de Deleuze con las estructuras trascendentales es ambiguo. Por una parte, la idea de un campo trascendental sin yo y sin sujeto, que aparece explícitamente en *Diferencia y repetición* y en *Lógica del sentido*, parece ser decisiva hasta el final para su propia concepción del estatuto de lo virtual y del "plano de inmanencia", lo que es tanto como decir para su propia concepción de la filosofía (véanse, a este respecto, *¿Qué es la filosofía?* y el texto con el cual se cierra esta recopilación, *La inmanencia: una vida...*); por otra, su propia idea de la construcción filosófica como un "sistema de relevos" (Hume debe ser relevado por Bergson, y éste último por Proust, para lograr una concepción de la memoria como facultad que conserva el pasado puro; Parménides debe ser relevado por Duns Scotus y éste a su vez por Spinoza para lograr una teoría de la univocidad del ser, etcé-

⁵ Martin Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, trad. cast., Madrid, Trotta, 2000, Segunda Parte.

⁶ Martin Heidegger, *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*, curso de 1927-1928, Gesamtausgabe, vol. XXV, Frankfurt, V. Klostermann, 1977. La pregunta ¿por qué lo dado se da como diverso? es una de las constantes de *Diferencia y repetición* de Deleuze.

tera) parece contradecir esta impresión: en ese "sistema de relevos" que es el diseño de su construcción filosófica, Deleuze sitúa siempre a Nietzsche en el lugar del *último relevo*, es decir, como el pensador que alcanza una velocidad absoluta y que ya no puede ser relevado por ningún otro (es él quien releva a Bergson y a Freud para pensar una imaginación productora de futuro, y asimismo quien releva al propio Spinoza para llevar la univocidad del ser a su máxima expresión en la "doctrina" del eterno retorno); en ese marco, Nietzsche no sólo aparece como el Enemigo de Hegel por excelencia⁷ y como el que definitivamente *invierte* el platonismo ("Mi filosofía es un platonismo invertido"), sino también y ante todo como el rival de Kant, el que realiza la "verdadera" crítica (la crítica de la verdad) y el único capaz de situar a la filosofía a la altura de las exigencias de la modernidad por no estar ligado por las ataduras "teológicas" que aún presionaban sobre el kantismo, el único capaz de liberar al pensamiento de las cadenas de la representación que éste ha sabido abandonar en otros órdenes (en el arte, en la ciencia, en la política), pero de las cuales aún permanece preso en el de la filosofía. En este contexto, el modo como Nietzsche "rivaliza" con Kant y lo "releva" se presenta, en primer lugar, como un cumplimiento de la exigencia común del pensamiento postkantiano en su reclamación contra Kant: no basta con establecer las *condiciones de posibilidad de la experiencia* o las condiciones de la experiencia posible, sino que hay que alcanzar el punto en el cual se puedan describir las condiciones de la experiencia *real*, es decir, en el cual se pueda pasar del punto de vista del "condicionamiento" al de la génesis, ese punto en el cual ya no es suficiente "elevarse" de lo empírico a lo trascendental sino que hay que descubrir la génesis misma de la experiencia. Pero, en segundo lugar, la manera en que Nietzsche satisface esta exigencia —el método genealógico, que efectivamente invierte el movimiento evolutivo y va desde el final hacia el comienzo— parece situarse enteramente fuera de la atmósfera kantiana (pues los "comienzos" aludidos por Nietzsche tienen poco de ideales), parece significar un abandono completo de lo "trascendental" (abandono que se trasluce en la desaparición de todo el vocabulario asociado a este procedimiento del criticismo) en beneficio de una teoría de las "fuerzas" y de las "intensidades" que genera un léxico absolutamente alejado del kantismo y de toda filosofía trascendental.

Las "fuerzas" designan, pues, en Deleuze, el elemento (o más bien el movimiento) irrepresentable, rebelde a la representación, y por tanto también el elemento que la subvierte (incluso el tiempo se transforma a menudo en sus textos en una "fuerza"). Pero ellas ya no pertenecen en rigor al movimiento de inversión o a la inversión del movimiento (son, si quiere decirse así, su "efecto", lo que la inversión del movimiento pone al descubierto). Nietzsche invierte a Hegel porque este último pensador designa, en el "sistema de relevos" de Deleuze, el proceso infinito de "rea-

⁷ Véase Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, trad. cast., Barcelona, Anagrama, 1971.

lización" en la historia de la filosofía. En esta manera, la traducción de la filosofía a la representación puede decirse que es, *exactamente al revés*, aquello mismo que la filosofía intenta des-
cubrir. Pero Nietzsche invierte esta historia de la filosofía hasta Platón para encadenar la representación que ya en Hegel está en este punto donde se encuentra con la representación, traza a veces para explicar esas fuerzas "del lado de las filosofías idealistas" que comprenden su posición trascendental (construcción que significa más que un "hacer moderna", es decir, "cosa en sí", a aquello que Deleuze invierte desde el punto de vista de las "fuerzas"), más que una *anacronía* propia de estas fuerzas un "lapso" de tiempo que los latidos que acompañan coincide con ellos; y he aquí el concepto o una casilla que el tiempo para la presencia, sino que también del tiempo, la actividad generadora que la actividad del espíritu a la que aunque contenga su filosofía de Deleuze es a la que otorga la mayor imp-

⁸ "Las condiciones lo son del 'objeto' y no de un 'sujeto'". Véase la misma edición, texto n.º 35.

es el dise-
lugar del
luta y que
y a Freud
releval al
la "doc-
o el Ene-
atonismo
mo el ri-
y el único
ad por no
tantismo,
ción que
política),
texto, el
primer lu-
stkantia-
ciones de
sino que
de la ex-
condicio-
erse" de lo
de la ex-
esta exi-
evolutivo
de la at-
a poco de
(abando-
este proce-
y de las
y de toda

vimiento)
mento que
una "fuer-
a la inver-
sión del
te último
o de "rea-

lización" en la historia de las fuerzas virtuales irrepresentables o, dicho de otra manera, la traducción o la reducción de esas fuerzas a la pobre imagen que la representación puede dar de ellas (lo "negativo"), mientras que Nietzsche simboliza, *exactamente al revés*, la "des-realización" de la historia y la extracción de ella de aquello mismo que la representación es incapaz de reducir o de traducir sin traicionar. Pero Nietzsche invierte a Platón porque su método genealógico lleva a la historia de la filosofía contracorriente, es decir, la obliga a retornar desde Hegel hasta Platón para encontrar en este último la motivación (moral) originaria de la cual nació la representación en un cara a cara con las "fuerzas" irrepresentables que ya en Hegel están tan debilitadas que son prácticamente irreconocibles. Y es en este punto donde cobra relevancia la intención directiva de Deleuze de "llevar a la representación", trastornándola, esas fuerzas que escapan de ella. Deleuze dice a veces para explicar su posición ("empirismo trascendental") que se trata de captar esas fuerzas "del lado del objeto"⁸ en lugar de hacerlo desde el sujeto como en las filosofías idealistas, pero esta declaración es completamente insuficiente para comprender su posición. La idea deleuzeana de "arraigar" lo que en Kant "sólo" era trascendental (condicional, ideal y "subjetivo") en el objeto mismo no puede significar más que una transgresión de la fórmula mediante la cual la filosofía se hizo "moderna", es decir, la fórmula que prohíbe al conocimiento el acceso a la "cosa en sí", a aquello que en el objeto rebasa el dominio de la experiencia. Por mucho que Deleuze invoque a Spinoza, ser spinoziano después de Kant no puede ser, desde el punto de vista de la historia de la filosofía (con su cronometría y sus épocas), más que un *anacronismo*. Pero ya hemos dicho líneas atrás que la *temporalidad* propia de estas fuerzas irrepresentables sólo puede en principio sentirse como un "lapso" de tiempo que está *entre* los "ahoras" del tiempo cronométrico, entre los latidos que acompañan el ritmo de la historia (sus "épocas"), pero que nunca coincide con ellos; y hemos visto también que ese "lapso" no es únicamente un receptáculo o una casilla vacía que se desplaza a lo largo de la representación dando tiempo al tiempo para que pueda reiterarse una y otra vez como número de la presencia, sino que también es la sede de cierta *actividad inconsciente* de producción del tiempo, la actividad retentiva y anticipadora, la actividad sintética de una imaginación creadora que Kant había remitido a una misteriosa y recóndita profundidad del espíritu a la cual le está vedada a la conciencia toda entrada, incluso aunque contenga su "pasado primordial". Por tanto, la propia concepción de la filosofía de Deleuze es aquí —de acuerdo con un término nietzscheano al que Deleuze otorga la mayor importancia— rigurosamente *intempestiva*. Pues la intempestividad

⁸ "Las condiciones lo son de la experiencia real, no de la experiencia posible, y están, por tanto, del lado del 'objeto' y no de un 'sujeto' universal", "Sobre los principales conceptos de Michel Foucault", en esta misma edición, texto nº 35.

de anacro-
nte por su
pensables
ciso rever-
bles de ese
intersticios
tempo que
como in-
sa misma,
empírico.
ber a lo in-
ces como
no se ago-
cción que
n el orden
ona desde
siste como
"recuerdo"
a "dialécti-
intempes-
actividad
del pensa-
el motivo
se intere-
por decirlo
pírico no
movimiento
los pensa-
ocura", de
nos a ellos
ze le pro-
tal inepti-
rico cuyas
leza esen-
dad de un
asoch y en al-
descubrimien-
que le aparta
el discurso de

trastorno "trascendental" y no ya empírico del pensar. La segunda es que esta decepción es lo que justamente le inclina hacia un trabajo constante sobre las artes que, en su caso, no es en absoluto la "aplicación" de un método filosófico a un dominio peculiar de la experiencia (el discurso deleuzeano acerca del arte es lo menos parecido a una "estética" o a una "filosofía del arte") sino una *necesidad perentoria* del pensamiento a la hora de encontrar en ellas, en las artes (que justamente y como decíamos, han sido pioneras en el siglo XX en su abandono del territorio de la representación) una vía para hacer pensables las fuerzas impensables que la representación explota y encubre a la vez. Todo lo que Deleuze dice del cine, de la literatura, de la pintura o de la música debe entenderse, según su propia intención, como una suerte de "análogo" del trabajo filosófico en su más pura expresión. Todos los recursos afectivos, perceptivos e intelectuales de la filosofía están en Deleuze puestos al servicio de la expresión de esa dimensión de la experiencia que, además de escapar a la historia, resiste a sus hechos y cuestiona sus verdades. Nunca se trata, para Deleuze, de anunciar un *final* de la historia tras el cual pueda reinar el devenir del acontecimiento en su pureza virtual por fin realizada (no se trata de esto, entre otras cosas, porque para Deleuze lo virtual no tiene que realizarse, ya es de suyo perfectamente real aunque no sea en absoluto actual). Hacer pensable la temporalidad del acontecimiento o del devenir como temporalidad extrahistórica y acrónica no significa en absoluto *traducirla* al escenario de la representación cronométrica dominada por el presente y la forma universal de la presencia en el horizonte de un "triunfo final"; significa, por el contrario, garantizar o asegurar, en cada caso, la posibilidad de esa *otra lectura* del tiempo, es decir, la posibilidad de habitar esas vías de escape del "ahora" o de la cronometría histórica (es así, por otra parte, como el propio Deleuze ha ido "salvando" a diferentes pensadores del círculo infernal de causalidades trazado por la historia de la filosofía). Precisamente por eso es esencial para la filosofía el "hacer pensables" las fuerzas que la hegemonía de la representación mantiene en lo impensado, practicar trastornos en la representación para que esas fuerzas puedan ser, no sólo sentidas o percibidas, sino también pensadas y concebidas. Ésta es la razón de que el movimiento de *fuga* sea complementario al de *inversión*. Pensar ese "tiempo intempestivo" como *futuro* no implica hacer de él el futuro cronométrico del tiempo histórico, su última etapa o su desembocadura final; implica, por el contrario, reforzar las virtualidades que permiten una *interrupción* de esa temporalidad dominante.

Por tanto, para un posible retrato de Deleuze ha de tenerse siempre en cuenta que el movimiento de inversión es un movimiento *exhaustivo*; es decir, que los

Lacan está el de Hegel, y Hegel señala, para Deleuze, la única atmósfera filosófica definitivamente irrespirable, aquella en la cual el pensamiento se ahoga sin remedio.

constantes dualismos de los cuales se sirve como instrumentos de lucha contra la hegemonía de la representación están destinados a mostrar que ella misma, con su temporalidad cronométrica y su facticidad aplastante, no es más que un avatar –quizá un avatar particularmente desafortunado– de lo intempestivo, y que en definitiva sólo hay un tiempo –aunque haya dos lecturas simultáneamente posibles del mismo– y que el pensar ese tiempo sólo puede ocurrir mediante un trastorno de las estructuras representativas del pensamiento: el “ahora” o el “presente” no es más que el resultado de la reducción de las temporalidades divergentes del *aún no* y del *ya no* a un factor común. Puede hablarse de inversión porque, a diferencia de la inmensa mayoría de sus colegas, Deleuze no sigue el trayecto que va desde esas temporalidades heterogéneas, desde esos futuros-pasados o pasados-futuros del acontecimiento hacia sus realizaciones históricas y actualizaciones presentes sino justamente el contrario, el que desprende de esas realizaciones y actualizaciones lo que ellas tienen de irreductible a la presencia y, por lo tanto, de institucionalización en las formas representativas del futuro y del pasado como “ahoras” antiguos o venideros. Y a ese desprendimiento es a lo que Deleuze ha terminado llamando “creación de conceptos”. Pero si también puede hablarse de fuga es porque la señalización conceptual de esas vías de escape de la representación indica, para él, ocasiones de *vida*, oportunidades para vivir una temporalidad no-histórica que se distingue tanto de la historia como de la eternidad (que no sería más que el conjunto infinitamente ampliado del ciclo del movimiento normalizado y contable). A esa “vida del pensamiento” que “no puede ser realizada sin ruina” es a lo que Deleuze ha dedicado, de principio a fin, todo el esfuerzo que queda plasmado en su asombrosa obra de filósofo.

JOSÉ LUIS PARDO

contra la
na, con su
un avatar
que en de-
e posibles
trastorno
nte" no es
del *áññ* no
erencia de
desde esas
turos del
ntes sino
ciones lo
cionaliza-
antiguos
lamando
que la se-
a, para él,
ca que se
e el con-
ontable).
a lo que
mado en

PARDO

PRESENTACIÓN

Este segundo volumen es la continuación de *La isla desierta y otros textos*. Recoge el conjunto de los textos redactados entre 1975 y 1995. La mayor parte de ellos sigue el doble ritmo de la actualidad (los terrorismos italiano y alemán, la cuestión palestina, el pacifismo, etcétera) y de la aparición de las obras (*Mil mesetas*, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo, ¿Qué es la filosofía?*, etcétera). Esta compilación comprende conferencias, prólogos, artículos y entrevistas publicados tanto en Francia como en otros países.

Igual que en el primer volumen, no hemos querido tampoco en éste tomar partido alguno en cuanto a la orientación de los textos, con respecto a los cuales hemos seguido un orden estrictamente cronológico. No se trata de reconstruir una suerte de libro "de" Deleuze o que Deleuze hubiese proyectado. El objetivo de nuestro trabajo es poner a disposición del lector textos poco accesibles, dispersos en revistas, periódicos, obras colectivas, publicaciones extranjeras, etcétera.

De acuerdo con las exigencias formuladas por Deleuze, no se hallará en este libro ningún póstumo o inédito. No obstante, esta selección incluye un número importante de textos conocidos por los lectores anglosajones, italianos o japoneses, pero desconocidos para los lectores franceses. A excepción de los textos nº 5 ("Nota a la edición italiana de *Logique du sens*") y nº 20 ("Carta abierta a los jueces de Negrí"), hemos dispuesto en todos los casos del texto original en francés, del que Deleuze había conservado una copia mecanográfica o manuscrita.¹ Y esta versión es, evidentemente, la que presentamos, indicando en nota la fecha de aparición de la edición americana, japonesa, inglesa o italiana.

¹ En el caso del texto nº 39 ("Foucault y las cárceles"), hemos transcrito la entrevista a partir de una grabación magnetofónica.

Hemos seguido en lo esencial los mismos criterios que en el primer volumen, algunos de los cuales reproducimos a continuación.¹ No figuran en esta compilación:

- los textos a los que Deleuze no había dado su conformidad;
- los cursos, en cualquiera de sus formas (publicados a partir de transcripciones de material sonoro o audiovisual o resumidos por el propio Deleuze);
- los artículos que Deleuze ha incluido en otros de sus libros (gran parte de ellos se publicaron en *Conversaciones* y en *Crítica y clínica*). Las modificaciones hechas en ellos no justifican la reedición del artículo en su forma original;
- los extractos de textos (pasajes de cartas, transcripciones de intervenciones orales, agradecimientos, etcétera);
- los textos colectivos (peticiones, cuestionarios, comunicados, etcétera);
- la correspondencia (con la notoria excepción de algunas cartas para cuya publicación había dado Deleuze su conformidad, como el texto nº 55 "Carta-prólogo a Jean-Clet Martin", o las del texto nº 47 "Correspondencia con Dionys Mascolo", para cuya publicación ha dado permiso Fanny Deleuze).

A diferencia de lo que sucedía en el primer volumen, en éste no siempre hemos seguido las fechas de publicación de los textos, porque a veces presentaban una demora excesiva con respecto al momento de redacción: por ejemplo, un texto en el cual se anuncia el proyecto de *¿Qué es la filosofía?* tendría que aparecer después de la fecha de publicación del libro. Para evitar estas confusiones hemos preferido seguir el orden de redacción cuando ha sido posible, auxiliados para ello por la circunstancia de que la gran mayoría de los textos manuscritos o dactilografiados por Deleuze estaban fechados con exactitud. Para seguir el orden de publicación, el lector puede remitirse a la bibliografía completa de los artículos del período que aparece al final del volumen

En cada caso hemos reproducido la versión inicial del texto, añadiendo las correcciones usuales. De todos modos, y en la medida en que Deleuze redactaba todas sus entrevistas, hemos conservado ciertas características propias de su escritura (puntuación, uso de mayúsculas, etcétera).²

No hemos querido recargar los textos con notas. Nos hemos limitado a dar algunas precisiones biográficas a la entrada de cada uno de los textos, cuando podían contribuir a aclarar las circunstancias de un texto o de una colaboración.

¹ Las notas del traductor van entre corchetes cuando son simples títulos o referencias bibliográficas, y precedidas de una "T" cuando se trata de aclaraciones textuales o contextuales a la versión castellana. Sólo se numeran cuando hay más de una por página.

² Únicamente el texto nº 31 y la discusión del texto nº 37 son transcripciones de conversaciones orales —publicadas en revistas italianas— y no fueron, por tanto, redactados por Deleuze. A falta de las grabaciones originales en francés, presentamos las traducciones.

A falta de indicación de algunos artículos, hemos precisado la edición. Las notas del editor. Al final del volumen, una lista completa de todos los

Agradecimientos

He de mostrar a todos una confianza y amistad innecesario decirlo. Gracias a ver la luz. Tanto apoyo.

Además quiero agradecer a Pierre Bamberger y Defert por sus contribuciones. Mi agradecimiento a Aubral, Kuniichi Uchida y Foucault, por su apoyo. Por último, este libro es una vada a cabo por T...

er volumen, al-
n esta compila-

transcripciones
leuze);

in parte de ellos
ificaciones he-

a original;
rrencias ora-

etcétera);

para cuya pu-
55 "Carta-pró-
cia con Dionys
ze).

pre hemos se-
taban una de-
un texto en el
cer después de
s preferido se-
ello por la cir-
ografiados por
publicación, el
el período que

diendo las co-
redactaba to-
de su escritura

titado a dar al-
s, cuando po-
colaboración.

gráficas, y precedi-
na. Sólo se numeran

versaciones orales
de las grabaciones

A falta de indicaciones lo suficientemente precisas, a veces hemos puesto título a algunos artículos que no lo tenían, especificándolo en cada ocasión. Igualmente, hemos precisado las referencias de algunas citas cuando no estaban en los textos. Las notas del editor están marcadas mediante letras.

Al final del volumen se hallará un índice general de nombres y una bibliografía completa de todos los artículos publicados en el período 1975-1998.

Agradecimientos

He de mostrar ante todo mi profundo agradecimiento a Fanny Deleuze por la confianza y amistad de las que me ha dado pruebas a lo largo de este trabajo. Es innecesario decir que sin su ayuda e indicaciones esta compilación no habría llegado a ver la luz. También tengo que agradecer a Emilie y Julien Deleuze su constante apoyo.

Además quiero dar las gracias a Jean-Paul Manganaro, Giorgio Passerone, Jean-Pierre Bamberger y Elias Sanbar por su valiosa ayuda y su cordial apoyo; a Daniel Defert por sus consejos y también a Toni Negri y a Claire Parnet por sus aclaraciones. Mi agradecimiento asimismo a Paul Rabinow, Raymond Bellour, François Aubral, Kuniichi Uno, Jun Fujita y Philippe Artières, responsable del Centro Michel Foucault, por sus aportaciones.

Por último, este trabajo le debe mucho a la indispensable labor bibliográfica llevada a cabo por Timothy S. Murphy. Quiero agradecerle su importante apoyo.

DAVID LAPOUJADE

DOS RÉGIMENES DE LOCOS*

1. Hoy no nos preguntamos por la naturaleza del poder, sino más bien, como Foucault, cómo se ejerce, en qué lugares se forma y por qué está en todas partes.

Comencemos con un pequeño ejemplo, el titiritero de un teatro de marionetas. Cierta poder de acción sobre las marionetas se ejerce sobre los niños. Kleist ha escrito sobre ello un texto admirable.^a Podríamos decir que hay tres líneas. El titiritero no actúa con movimientos que serían ya representativos de las figuras que se trata de obtener. Hace que la marioneta se mueva en una línea vertical en la que se desplaza el centro de gravedad, o más bien de ligereza, de la marioneta. Es una línea totalmente *abstracta*, *no figurativa* ni tampoco simbólica. Es una línea mutante, que comporta tantas *singularidades* como posiciones de detención que, sin embargo, no cortan la línea. No hay nunca una relación binaria ni biunívoca entre esta línea vertical abstracta, pero no por ello irreal, y los movimientos concretos de la marioneta.

En segundo lugar, hay movimientos de un tipo completamente distinto: curvos, sensibles, representativos, un brazo que se cierra, una cabeza que se agacha. Esta línea no está ya compuesta por singularidades sino por segmentos muy flexibles —un gesto, luego otro—. Finalmente, hay una tercera línea, de una segmentariedad mucho más rígida, que corresponde a los momentos de la historia representados por el juego de las marionetas. Las relaciones binarias y biunívocas de las que nos hablan los estructuralistas se forman probablemente en las líneas segmentariza-

* En Armando Verdiglione (ed.), *Psychanalyse et sémiotique* [Psicoanálisis y Semiótica], París, 10-18, 1975, pp. 165-170. Conferencia pronunciada en mayo de 1974 en el coloquio celebrado en Milán dirigido por Armando Verdiglione. La intervención de Deleuze tuvo lugar inmediatamente después de la de Guattari, que llevaba por título "Semiologías significantes y semiologías asignificantes". Las discusiones, en las que Deleuze apenas intervino, no constan.

^a "Sobre el teatro de marionetas", en *Anecdotes et petits écrits*, París, Payot, 1981, pp. 101-109 [trad. cast. *Sobre el teatro de marionetas*, Madrid, Hiperión].

bles y entre ellas. Pero el poder del tiritero se constituye más bien en el punto de conversión entre, por una parte, la línea abstracta no figurativa, y las dos líneas segmentarizables, por otra.

Un banquero, el poder bancario en el capitalismo, es algo bastante parecido. Se sabe bien que hay dos formas de dinero, pero a menudo se las ubica erróneamente. Está el dinero como estructura de financiación, o incluso como creación o destrucción monetaria: cantidad no realizable, línea abstracta o mutante, con sus singularidades. Y hay luego una segunda línea completamente distinta, concreta, hecha de curvas sensibles: el dinero como medio de pago, segmentarizable, destinado a salarios, beneficios, intereses, etcétera. Y este dinero como medio de pago implica a su vez una tercera línea segmentarizada, el conjunto de bienes producidos en una determinada época, bienes de equipo y de consumo (estudios de Bernard Schmitt, Suzanne de Brunhoff,^b etcétera). El poder bancario se sitúa en el nivel de la conversión entre la línea abstracta, estructura de financiación, y las líneas concretas, medios de pago-bienes-productos. La conversión tiene lugar en el nivel de los bancos centrales, del patrón-oro, del papel actual del dólar, etcétera.

Y un ejemplo más. Clausewitz habla de una especie de flujo que llama guerra absoluta, que nunca habría existido en estado puro, pero que atravesaría la historia, un flujo inanalizable, singular, mutante, abstracto.^c Puede que este flujo de guerra haya existido efectivamente como invención original de los nómadas, máquina guerrera independiente de los Estados. En efecto, es sorprendente que los grandes Estados, los grandes aparatos despóticos den la impresión de no haber instaurado su poder a partir de una máquina de guerra sino más bien a partir de una burocracia y una policía. La máquina de guerra es siempre algo que viene de fuera y tiene un origen nómada: gran línea abstracta de mutaciones. Pero, por razones fáciles de comprender, los Estados deben apropiarse de esta máquina. Han de constituir ejércitos, declarar guerras, guerras sometidas a su política. La guerra deja así de ser absoluta (línea abstracta) para convertirse en algo que deja de ser festivo, ya se trate de una guerra limitada o de una guerra total, etcétera (segunda línea, esta vez segmentarizable). Y estas guerras adquieren una u otra forma de acuerdo con las exigencias políticas y la naturaleza de los Estados que las dirigen y les imponen sus fines y sus límites (tercera línea segmentarizada). Y también aquí lo que llamamos poder de guerra se encuentra en el punto de conversión de estas líneas.

Habría que multiplicar los ejemplos. Las tres líneas no funcionan de la misma manera, no tienen las mismas velocidades, ni las mismas territorialidades ni las

^b Bernard Schmitt, *Monnaie, salaires et profits* [Moneda, salarios y beneficios], Paris, PUF, 1966. Suzanne de Brunhoff, *L'Offre de monnaie (critique d'un concept)* [La Oferta monetaria (crítica de un concepto)], Paris, Maspero, 1971, y *La monnaie chez Marx* [La moneda en Marx], Paris, Ed. Sociales, 1973.

^c *De la guerre*, Paris, Éditions de Minuit, 1955, libro VIII, capítulo II [trad. cast., *De la guerra*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2005].

mismas *dester*
sis sería invest
líneas del dese
lización; línea
ca o se mueve
las conversio
2. Guattari es
un ejemplo q
portante con
siglo XIX, aun
ne a toda sem
nera muy con
signos, y ésto
mente amplia
con malicia.
igual decir qu
indefinidam
mo a un sign
se podría der

Pero hay ta
o un pequeñ
parecido a la
trata de una
que remite a
de acción m
zar otra líne
llante). En e
grupos de d

Puede que
cruce entre
paranoico si
en cierto ser
bre del deli
difícil de de
bruscos de
ha definido
dos casos. I

^d G. G. Clér
2 vols.

mismas *desterritorializaciones*. Uno de los principales objetivos del esquizoanálisis sería investigar, en cada uno de nosotros, qué líneas le atraviesan, pues son las líneas del deseo: líneas abstractas no figurativas, líneas de fuga o de desterritorialización; líneas de segmentaridades rígidas o flexibles en las cuales el deseo se ataca o se mueve hacia el horizonte de su línea abstracta, y de qué modo se realizan las conversiones de una línea a otra.

2. Guattari está elaborando un cuadro de regímenes semióticos: yo querría poner un ejemplo que puede calificarse como patológico o como histórico. Un caso importante con dos regímenes de signos se le presentó a la psiquiatría de finales del siglo XIX, aunque también desborda la psiquiatría hasta el punto de que concierne a toda semiótica. Se concibe un primer régimen de signos que funciona de manera muy compleja pero que resulta fácil de entender: un signo remite a otros signos, y éstos a otros distintos, al infinito (irradiación, circularidad constantemente ampliada). Alguien sale a la calle y observa que el portero de su casa le mira con malicia, se resbala, un chavalillo le saca la lengua, etcétera. En definitiva, da igual decir que cada signo está doblemente articulado, que cada signo remite a otro, indefinidamente, y que el presunto conjunto infinito de los signos remite él mismo a un significante superior. Éste es el régimen *paranoico* del signo, pero también se podría denominar despótico o imperial.

Pero hay también otro régimen completamente distinto. En este caso, un signo o un pequeño grupo de signos comienza a tejer, a seguir una línea. No hay nada parecido a la formación de un gran círculo perpetuamente ampliado, sino que se trata de una red lineal. En lugar de signos que remiten unos a otros hay un signo que remite a un sujeto: el delirio se construye de manera focalizada, es un delirio de acción más que de ideas, una línea debe seguirse hasta el final antes de comenzar otra línea (el delirio picapleitos, lo que los alemanes llamaban delirio querellante). En este sentido, un psiquiatra como Clérambault distinguía dos grandes grupos de delirios: paranoicos y pasionales.^d

Puede que una de las grandes razones de la crisis de la psiquiatría haya sido este cruce entre regímenes de signos completamente distintos. Al hombre del delirio paranoico siempre es posible encerrarle, presenta todos los signos de la locura, pero en cierto sentido no está loco en absoluto, su razonamiento es impecable. El hombre del delirio pasional no presenta signo alguno de locura salvo en algún punto difícil de descubrir, y sin embargo está loco y su locura se manifiesta en accesos bruscos de actividad (por ejemplo, el asesinato). Y también en este punto Foucault ha definido con gran profundidad la diferencia y la complementariedad de estos dos casos. Los cito para dar una idea de la pluralidad de semióticas, es decir, de

^d G. G. Clérambault, *Œuvres psychiatriques* [Obras psiquiátricas], París, PUF, 1942 [reed. París, Frénésie], 2 vols.

conjuntos donde los signos no tienen el mismo régimen ni el mismo funcionamiento.

3. No importa que se bautice un régimen de signos con un nombre clínico o con un nombre histórico. No es que sea lo mismo, pero los regímenes de signos atraviesan "estratificaciones" muy diferentes. Acabo de hablar del régimen paranoico y del régimen pasional en términos clínicos, pero hablemos ahora de formaciones sociales. No es cosa de afirmar que los emperadores son paranoicos, como tampoco a la inversa. Pero en las grandes formaciones imperiales arcaicas, o incluso en las antiguas, tenemos el gran significante como significante del déspota; y, bajo él, la red infinita de signos que remiten unos a otros. Y hay también toda clase de categorías de gente especializada que tiene por tarea difundir estos signos, decir lo que quieren decir, interpretarlos, fijar su significado: sacerdotes, burócratas, mensajeros, etcétera. Es el par significancia-interpretación. Finalmente, hay algo más: se necesitan sujetos que reciban el mensaje, que escuchen la interpretación, que realicen las faenas, como dice Kafka (*Cf. La muralla china, El mensaje del Emperador*).⁶ Y se diría que cada vez que, al llegar a su límite, el significado devuelve la significancia, permite siempre que el círculo se amplíe.

Toda formación social da la impresión de funcionar perfectamente. No hay motivo para que no funcione. Y, sin embargo, siempre hay un lugar por donde se fuga y se deshace. Nunca se sabe si el mensajero llegará. Y, cuanto más nos acercamos a la periferia del sistema, los sujetos están más afectados por una suerte de tentación: someterse al significante, obedecer las órdenes del burócrata y seguir la interpretación del sumo sacerdote o bien dejarse arrastrar a otra parte, más allá, por un vector loco, tangente de desterritorialización, seguir una línea de fuga, comenzar a nomadear, emitir lo que Guattari acaba de llamar partículas a-significantes. Tomemos un ejemplo tardío, como el que nos ofrece el Imperio romano: los germanos están presos de la doble tentación de arraigarse en el imperio, integrarse en él, pero también sienten la presión de los hunos, que forman una línea de fuga nómada, una máquina de guerra de un género nuevo, marginal y no integrable.

Consideremos ahora otro régimen de signos completamente distinto, el capitalismo. También él da la impresión de funcionar muy bien, no hay motivos para que no funcione. Correspondería más bien a lo que acabamos de llamar el delirio pasional. Al contrario de lo que sucede en las formaciones imperiales paranoicas, paquetes de signos más o menos grandes comienzan a trazar líneas, y en esas líneas ocurren toda clase de cosas: movimiento del capital-dinero; constitución de sujetos como agentes del capital y del trabajo; distribución desigual de bienes y medios de pago entre estos agentes. Se explica al sujeto que cuanto más obedezca

⁶ En *La Muraille de Chine*, París, Gallimard, 1950, col. Du monde entier, pp. 110-115 [trad. cast., en Kafka, *Obras Completas*, Jordi Llovet (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999].

más mandará, puesto que no se obedece más que a sí mismo. Se dará una conformidad perpetua entre el sujeto que manda y el que obedece en nombre de la ley del capital. Y, sin duda, este sistema de signos es muy distinto del sistema imperial: tiene incluso la ventaja de llenar los huecos, reconduciendo al sujeto periférico siempre hacia el centro y poniendo coto al nomadismo. Por ejemplo, en la historia de la filosofía, conocemos la célebre revolución que ha operado la transición del discurso desde el estadio imperial, donde el signo remitía perpetuamente a otro signo, al estadio de la subjetividad como delirio propiamente pasional que cierra al sujeto sobre el sujeto. Y también en este caso, cuanto mejor funciona más se fuga por todas partes. Las líneas de subjetivación del capital-dinero no dejan de emitir ramificaciones oblicuas, transversales, subjetividades marginales, líneas de territorialización que amenazan sus planes. Un nomadismo interno, un nuevo tipo de flujos desterritorializados, de partículas a-significantes, ponen en riesgo tal o cual detalle, y con ello todo el conjunto. Caso Watergate, inflación mundial.

ESQUIZOFRENIA Y SOCIEDAD*

Los dos polos de la esquizofrenia

Las máquinas-órganos

El tema de la máquina no significa que el esquizofrénico se experimente a sí mismo globalmente como una máquina. Más bien vive atravesado por máquinas, en máquinas y con máquinas en sí o adyacentes a él. No se trata de que sus órganos sean máquinas cualificadas, sino de que sus órganos sólo funcionan en cuanto elementos cualesquiera de máquinas, piezas conectadas a otras piezas exteriores (un árbol, una estrella, una bombilla, un motor). Los órganos, conectados a sus fuentes, enchufados a flujos, componen ellos mismos máquinas complejas. No se trata de un mecanismo, sino de toda una maquinaria terriblemente discordante. Con el esquizofrénico, el inconsciente aparece como es: una fábrica. Bruno Bettelheim traza el cuadro del pequeño Joey, el niño-máquina que no vive, no come, no defeca, no respira ni duerme si no es enchufándose a motores, carburadores, volantes, lámparas y circuitos reales, fingidos o incluso imaginarios: "Tenía que establecer estos empalmes eléctricos imaginarios antes de poder comer, pues la corriente era lo único que hacía funcionar su aparato digestivo. Ejecutaba este ritual con tal destreza que uno tenía que mirar con atención para asegurarse que no había hilo ni enchufes..."¹ Incluso el paseo o el viaje esquizofrénico forma un circuito a lo largo del cual el esquizofrénico no deja de huir siguiendo líneas maquinicas. Hasta los enunciados del esquizofrénico aparecen, más que como combinaciones de signos, como el producto de dispositivos de máquinas. *Connect-I-cut!*, grita el pequeño Joey. Louis Wolfson explica la máquina de lenguaje que ha inventado (un dedo en una oreja, un auricular de radio en la otra, un libro en lengua extranjera en la mano, gruñidos en la garganta, etcétera) para dejar escapar y escapar de la lengua mater-

* *Encyclopedia Universalis*, vol. 14, Paris, Encyclopedia Universalis, 1975, pp. 692-694. Hemos completado las referencias y las hemos puesto en nota.

¹ *La Fortresse vide*, Paris, Gallimard, 1969, col. *Connaissance de l'inconscient*, p. 304 [trad. cast., *La fortaleza vacía*, Barcelona, Paidós, 2001].

na inglesa, y para poder traducir cada frase a una mezcla de sonidos y palabras que se le parecen, pero que toma a la vez de toda clase de lenguas extranjeras.

El carácter especial de las máquinas esquizofrénicas procede de que ponen en juego elementos discordantes, extraños entre sí. Son máquinas-agregados. Y sin embargo funcionan. Pero su función es precisamente la de dejar escapar algo o a alguien. Ni siquiera puede decirse que la máquina esquizofrénica esté compuesta por piezas y elementos tomados de diferentes máquinas preexistentes. En última instancia, el esquizofrénico construye una máquina funcional con elementos últimos que no tienen nada que ver con su contexto, y que entran en relación entre sí a fuerza de no tener relación alguna: como si la distinción real, la discordancia de las diferentes piezas, se convirtiese en razón para mantenerlas juntas, para que funcionen juntas, conforme a lo que los químicos llaman vínculos no localizables. El psicoanalista Serge Leclair dice que no se alcanzan los elementos últimos del inconsciente hasta que no se encuentran singularidades puras soldadas o unidas "precisamente por la ausencia de vínculo"; términos discordantes irreductibles que sólo se unen mediante un vínculo no localizable como "la fuerza misma del deseo".² Esto implica un cuestionamiento de todos los presupuestos psicoanalíticos acerca de la asociación de ideas, las relaciones y las estructuras. El inconsciente esquizofrénico es el de los elementos últimos que forman máquinas a fuerza de ser últimos y realmente distintos. Así son las secuencias de los personajes de Beckett: piedras-bolsillo-boca; un zapato-una cazoleta de pipa-un paquetito blanco indeterminado-una tapadera de timbre de bicicleta-la mitad de una mula. Una máquina infernal se prepara. Una película de W. C. Fields nos presenta al héroe dispuesto a ejecutar una receta de cocina tras una emisión gimnástica: cortocircuito entre dos máquinas, establecimiento de un vínculo no localizable entre elementos que animan una máquina explosiva, una fuga generalizada, sinsentido propiamente esquizofrénico.

El cuerpo sin órganos

Pero en la descripción necesaria de la esquizofrenia hay algo más que las máquinas-órganos con sus fuentes y sus flujos, sus zumbidos y sus estropicios. El otro tema es el de un cuerpo sin órganos, al que se priva de órganos, ojos tapados, fosas nasales obstruidas, ano cerrado, estómago ulceroso, laringe carcomida, "sin boca, sin lengua, sin dientes, sin laringe, sin esófago, sin estómago, sin vientre, sin ano".³ nada más que un cuerpo lleno como una molécula gigante o un huevo in-

² Serge Leclair, "La Réalité du désir", en *Sexualité humaine* [Sexualidad humana], París, Aubier, 1970.

³ Antonin Artaud, en 84, nº 5-6, 1948.

diferenci
máquina
tiempo e
los perio
mentos d
el funcio
sin órgan
mente es
excitación
mo siemp
nas, como
maquini
ducirse e

No hen
nos son l
nización
de siner
mente, lo
ellos una
cuerpo si
otro régin
gano es t
funciones
cuerpo si
mecanisi
ano-pulm
ga, como
"El organ
un ano q
livalente
anegar el
cosa que
del cuerpo
mos y de
sión y atr
órganos o

⁴ William S
celona, Ana

ras que
men en
s. Y sin
lgo o a
puesta
última
os últi-
entre sí
ncia de
que fun-
bles. El
del in-
las "pre-
que sólo
deseo":²
s acerca
esquizo-
ser últi-
Beckett:
co inde-
Una má-
ispuesto
to entre
ntos que
namente
rganos
e las má-
s. El otro
ados, fo-
nida, "sin
entre, sin
nuevo in-

diferenciado. A menudo se ha descrito este estupor catatónico en el cual todas las máquinas parecen detenerse y el esquizofrénico queda paralizado durante largo tiempo en posturas rígidas que pueden durar días o años. Y no son únicamente los períodos de tiempo lo que distingue los llamados accesos procesuales y los momentos de catatonía, es que parece que se produce una lucha a cada instante entre el funcionamiento exacerbado de las máquinas y el estasis catatónico del cuerpo sin órganos, como entre los dos polos de la esquizofrenia: la angustia específicamente esquizofrénica transluce todos los aspectos de esta lucha. Hay siempre una excitación o un impulso que se cuele en el seno del estupor catatónico, y asimismo siempre hay algo de estupor y de estasis rígido en el hormigueo de las máquinas, como si el cuerpo sin órganos no acabase nunca de cerrarse sobre las conexiones maquinicas, como si las explosiones de órganos-máquinas nunca acabasen de producirse en el cuerpo sin órganos.

No hemos de creer, no obstante, que el verdadero enemigo del cuerpo sin órganos son los órganos en cuanto tales. El enemigo es el organismo, es decir, la organización que impone a los órganos un régimen de totalización, de colaboración, de sinergia, de integración, de inhibición y de disyunción. En este sentido, ciertamente, los órganos son el enemigo del cuerpo sin órganos que ejerce respecto de ellos una acción repulsiva y denuncia sus aparatos persecutorios. Pero también el cuerpo sin órganos se atrae a los órganos, se los apropia y los hace funcionar *en otro régimen* que ya no es el del organismo, en unas condiciones en que cada órgano es todo el cuerpo, tanto más cuanto más se ejerce por sí mismo e incluye las funciones de los demás. Los órganos están entonces como "milagreados" por el cuerpo sin órganos, según ese régimen maquinico que no se confunde ni con los mecanismos orgánicos ni con la organización del organismo. Ejemplo: la boca-ano-pulmón del anoréxico. O ciertos estados esquizoides provocados por la droga, como los describe William Burroughs en función de un cuerpo sin órganos: "El organismo humano es de una ineficacia escandalosa. En lugar de una boca y un ano que corren ambos peligro de estropearse, ¿por qué no un solo orificio polivalente para la alimentación y la defecación? Se podrían tapiar la boca y la nariz, anegar el estómago, abrir un orificio de ventilación directamente en los pulmones, cosa que habría que haber hecho desde el origen".⁴ Artaud describe la lucha vital del cuerpo sin órganos contra el organismo y contra Dios, señor de los organismos y de la organización. El presidente Schreber describe la alternancia de repulsión y atracción, según que el cuerpo sin órganos repudie la organización de los órganos o, al contrario, se apropie de los órganos en régimen anorgánico.

hier, 1970.

⁴ William S. Burroughs, *Le Festin Nu*, París, Gallimard, 1964, p. 146 [trad. cast., *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Anagrama, 1989].

De manera que los dos polos de la esquizofrenia (*catatonía del cuerpo sin órganos, ejercicio anorgánico de las máquinas-órganos*) nunca están separados, sino que ambos engendran formas en las que prevalece ora la repulsión, ora la atracción: forma paranoide y forma milagrera o fantástica de la esquizofrenia. Si se considera el cuerpo sin órganos como un huevo lleno, hay que decir que *bajo* la organización que va a tomar, que va a desarrollar, el huevo no aparece como un medio indiferenciado: está atravesado por ejes y gradientes, polos y potenciales, umbrales y zonas destinadas a producir más tarde tal o cual parte orgánica, pero cuya disposición es por el momento únicamente intensiva. Como si el huevo estuviese recorrido por un flujo de intensidad variable. Éste es el sentido en el cual el cuerpo sin órganos ignora o repudia el organismo, es decir, la organización de los órganos en extensión, pero forma una matriz intensiva que se apropia de todos los órganos en intensidad. Se diría que las atracciones y repulsiones del cuerpo sin órganos esquizofrénico producen los estados intensivos que atraviesa el esquizofrénico. El viaje esquizofrénico puede ser inmóvil; pero, incluso cuando comporta movimiento, se realiza a través del cuerpo sin órganos, en intensidad. El cuerpo sin órganos es la intensidad igual a cero, implicada en toda producción de cantidades intensivas, y a partir de la cual esas intensidades se producen efectivamente como aquello que llena el espacio en tal o cual grado. Las máquinas-órganos son pues como las potencias directas del cuerpo sin órganos. El cuerpo sin órganos es la pura materia intensiva o el motor inmóvil del cual las máquinas-órganos constituyen las piezas trabajadoras y las potencias propias. Y esto es lo que muestra a la perfección el delirio esquizofrénico: bajo las alucinaciones sensoriales, bajo el propio delirio del pensamiento, hay algo más profundo, un sentimiento de intensidad, es decir, un devenir o un tránsito. Se franquea un gradiente, se sobrepasa o se retrocede respecto de un umbral, se opera una migración: *siento* que me convierto en mujer, *siento* que me vuelvo dios, que me torno vidente, que me trueco en pura materia... El delirio esquizofrénico no puede alcanzarse más que en el nivel de este "siento" que registra a cada instante la relación intensiva del cuerpo sin órganos y los órganos-máquinas.

Creemos, por este motivo, que la farmacología, en un sentido muy general, tiene una importancia extrema en las investigaciones teóricas y prácticas acerca de la esquizofrenia. El estudio del metabolismo de los esquizofrénicos abre un amplio campo de investigación del que forma parte la biología molecular. Parece como si hubiese toda una química intensiva y vivencial capaz de superar las dualidades tradicionales de lo orgánico y lo psíquico al menos en dos direcciones: la experimentación de los estados esquizoides inducidos por la mescalina, la bulbocapnina, el LSD, etcétera; y la tentativa terapéutica de calmar la angustia del esquizofrénico

rompiendo la coraza catatónica para poder restaurar, volver a poner en marcha las máquinas esquizofrénicas (uso de "neurolépticos incisivos", o incluso de LSD).

La esquizofrenia como proceso

El psicoanálisis y la familia "esquizógena"

El problema reside al mismo tiempo en la indefinición de la extensión de la esquizofrenia y en la naturaleza de los síntomas que constituyen su conjunto, puesto que estos síntomas aparecen dispersos, difíciles de totalizar o de unificar en una entidad coherente y bien localizada justamente debido a su naturaleza: siempre hay un síndrome discordante que escapa de sí mismo. Emil Kraepelin había formado su concepto de demencia precoz en función de dos polos principales: la hebefrenia como psicosis pospuberal, con sus fenómenos de desagregación, y la catatonía como forma de estupor, con sus problemas de actividad muscular. Cuando Eugen Bleuler inventa en 1911 el término "esquizofrenia", insiste en la fragmentación o dislocación funcional de las asociaciones, que convierte la falta de vinculación en el problema esencial. Pero estas asociaciones fragmentadas son también el reverso de una disociación de la persona y de una escisión con respecto a la realidad que resultan en una suerte de preponderancia o de autonomía de una vida interior rígida y cerrada sobre sí misma (el "autismo" que Bleuler subraya cada vez más: "Casi diría que el problema primario arraiga sobre todo en la vida instintiva"). Parece que, en función del estado actual de la psiquiatría, no es posible buscar la determinación de una unidad comprensiva de la esquizofrenia ni en el orden de las causas ni en el de los síntomas, sino únicamente en el todo de una personalidad conflictiva que cada síntoma expresa a su manera. O, mejor aún, según Eugène Minkowski y sobre todo según Ludwig Binswanger, en las formas psicóticas del "estar-en-el-mundo", de su espacialización y su temporalización ("salto", "torbellino", "abatimiento", "escabrosidad"). O bien en la imagen del cuerpo, según las concepciones de Gisela Pankow, que utiliza un método práctico de reestructuración espacial y temporal para conjurar los fenómenos de disociación esquizofrénica y hacerlos accesibles al psicoanálisis ("reparar las zonas de destrucción de la imagen del cuerpo y hallar un acceso a la estructura familiar").⁴

En cualquier caso, la dificultad reside en dar cuenta de la esquizofrenia en su positividad y como positividad, sin reducirla a los caracteres de déficit o de destrucción que engendra en la persona ni a las lagunas y disociaciones que presenta en

⁴ Gisela Pankow, *L'Homme et sa psychose*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, col. La chair et l'esprit, IV, A., p. 240 [trad. cast., *El hombre y su psicosis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1969].

una presunta estructura. No puede decirse que el psicoanálisis vaya más allá del punto de vista negativo, pues mantiene una relación esencialmente ambigua con la psicosis. Por una parte, es perfectamente consciente de que todo su material clínico procede de ella (esto ya era cierto para el caso de Freud en la escuela de Zúrich, y sigue siéndolo para el de Melanie Klein y Jacques Lacan, pero el psicoanálisis está siempre más interesado por la paranoia que por la esquizofrenia). Por otra parte, el método psicoanalítico, enteramente forjado en torno a los fenómenos neuróticos, experimenta las mayores dificultades a la hora de encontrar por su propia cuenta un modo de acceso a la psicosis (como no sea en virtud de la dislocación de las asociaciones). Freud proponía una distinción simple entre neurosis y psicosis, de acuerdo con la cual el principio de realidad queda a salvo en las neurosis, aunque al precio de una represión del "complejo", mientras que en la psicosis el complejo aparece en la conciencia al precio de una destrucción de la realidad que procede del hecho de que la libido se separa del mundo exterior. Las investigaciones de Lacan fundamentan la distinción de la represión neurótica, que opera sobre el "significado", y del rechazo [*forclusion*] psicótico, que se ejerce en el propio orden simbólico, en el nivel original del "significante", una especie de agujero en la estructura, lugar vacío que hace que lo rechazado en lo simbólico reaparezca en lo real bajo una forma alucinatoria. El esquizofrénico aparece entonces como aquel que ya no puede reconocer o plantear su propio deseo. Este punto de vista negativo se ve reforzado en la medida en que el psicoanálisis se pregunta: ¿qué es lo que le falta al esquizofrénico para que el mecanismo psicoanalítico pueda "prender" en él?

¿Podría suceder que lo que le falta al esquizofrénico fuera algo relacionado con Edipo? Una desfiguración del papel materno junto a la aniquilación del padre, desde la edad más tierna, ¿explicarían la existencia de una laguna en la estructura edípica? Siguiendo a Lacan, Maud Mannoni invoca "un rechazo [*forclusion*] inicial del significante paterno", de tal modo que "los personajes edípicos están en escena, pero, en el juego de permutaciones que se efectúa, queda una suerte de lugar vacío. Este lugar es enigmático, abierto a la angustia que suscita el deseo".⁵ En todo caso, no es seguro que una estructura que a pesar de todo sigue siendo familiar constituya una buena unidad de medida de la esquizofrenia, incluso aunque se postule que esta estructura involucra tres generaciones e incluye a los abuelos. La tentativa de estudiar a las familias "esquizógenas" o los mecanismos esquizógenos en las familias parece un lugar común de la psiquiatría tradicional, de la psicología, del psicoanálisis y hasta de la anti-psiquiatría. El carácter decepcionante de es-

⁵ Maud Mannoni, *Le Psychiatre, son fou et la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1970, p. 104 [trad. cast., *El psiquiatra, su "loco" y el psicoanálisis*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976].

tas tentativas
plo, el *double*
denes de men
todo, no haga
de cualquier f
esquizofrénic
un poder prop
del-padre un s
ta salir de un d
se define nega

Es curioso e
que, como es e
zofrénico está e
no le concierne
resignarnos a l
más que los ps
va, es el mism
o de carencia (l
la esquizofreni
rencia. De hec
imaginaria) de
trario, un exces
el delirio pone
tinentes, los re
preciso ser una
gro, un judío, t
de la política y
la expresión ma
sí mismo la ma
modo como el
parece que el d
jos que atravies
extrafamiliar y
nes inconscien
disguste a los se
nen únicament
de la locura se a

más allá del
ambigua con
material clí-
cula de Zú-
psicoanálisis
Por otra
fenómenos
por su pro-
la disloca-
neurosis y
en las neu-
n la psico-
la realidad
as investi-
que ope-
erce en el
de agu-
bólico rea-
entonces
punto de
anta: ¿qué
ico pueda

anado con
padre, des-
ectura edí-
m) inicial
n en esce-
e de lugar
En todo
o familiar
unque se
uelos. La
izógenos
a psicolo-
nte de es-

cast., El psi-

tas tentativas procede del hecho de que los mecanismos que invocan (por ejemplo, el *double bind* de Gregory Bateson, es decir, la emisión simultánea de dos órdenes de mensajes de los cuales el uno contradice al otro: "Haz esto, pero, sobre todo, no hagas aquello otro...") pertenecen efectivamente a la cotidianidad trivial de cualquier familia y no nos ayudan a penetrar en el modo de producción de un esquizofrénico. E incluso aunque se eleven las coordenadas familiares al rango de un poder propiamente simbólico, haciendo del padre una metáfora o del nombre-del-padre un significante coextensivo del lenguaje, no parece que ello nos permita salir de un discurso rígidamente familiarista en función del cual el esquizofrénico se define negativamente, debido al supuesto rechazo del significante.

Apertura al "plus de realidad"

Es curioso el modo como se reconduce al esquizofrénico hacia unos problemas que, como es evidente, no son los suyos: padre, madre, ley, significante; el esquizofrénico está en otra parte, y no se puede seguir de ello que carezca de aquello que no le concierne. Artaud y Beckett lo han dicho todo sobre este asunto: hemos de resignarnos a la idea de que hay artistas y escritores que nos han revelado mucho más que los psiquiatras y los psicoanalistas acerca de la esquizofrenia. En definitiva, es el mismo error el que lleva a definir la esquizofrenia en términos negativos o de carencia (disociación, pérdida de realidad, autismo, rechazo) y el que evalúa la esquizofrenia de acuerdo con una estructura familiar en la que se localiza esa carencia. De hecho, el fenómeno del delirio nunca es la reproducción (ni siquiera imaginaria) de una historia familiar a propósito de una carencia. Es, bien al contrario, un excedente de historia, una amplia deriva de la historia universal. Lo que el delirio pone en movimiento son las razas, las civilizaciones, las culturas, los continentes, los reinos, los poderes, las guerras, las clases y las revoluciones. Y no es preciso ser una persona cultivada para delirar de este modo. Siempre hay un negro, un judío, un chino, un gran mongol, un ario en el delirio; todo delirio lo es de la política y la economía. Y sería un error pensar que se trata simplemente de la expresión manifiesta del delirio: más bien es el propio delirio el que expresa por sí mismo la manera en que la libido catexiza todo un campo social histórico y el modo como el deseo inconsciente envuelve sus objetos últimos. Incluso cuando parece que el delirio manipula temas familiares, las lagunas, las rupturas, los flujos que atraviesan la familia y la constituyen como esquizógena son de naturaleza extrafamiliar y hacen que el campo social entero intervenga en sus determinaciones inconscientes. Como dice acertadamente Marcel Jaeger, "por mucho que esto disguste a los sumos sacerdotes de la psiquiatría, las palabras de los locos no tienen únicamente el espesor de sus desórdenes psíquicos individuales: el discurso de la locura se articula sobre otro discurso, el de la historia, la política, lo social, la

religión, que habla en cada uno de ellos”⁶ El delirio no se constituye alrededor del nombre-del-padre, sino sobre los nombres de la historia. Nombres propios: se diría que las zonas, los umbrales o los gradientes de intensidad que el esquizofrénico recorre sobre el cuerpo sin órganos (siento que me convierto en...) se designan mediante nombres de razas, de continentes, de clases o de personas. El esquizofrénico no se identifica con personas, identifica dominios y regiones del cuerpo sin órganos designadas mediante nombres propios.

Ésta es la razón de que hayamos intentado describir la esquizofrenia en términos positivos. Disociación, autismo, pérdida de realidad son ante todo comodines para no escuchar a los esquizofrénicos. “Disociación” es un mal término para designar el estado de los elementos que intervienen en estas máquinas especiales, las máquinas esquizofrénicas positivamente determinables, y a este respecto hemos señalado el papel maquinico que desempeña la ausencia de vínculo. “Autismo” es una palabra muy deficiente para designar el cuerpo sin órganos y todo lo que pasa en él, que nada tiene que ver con una supuesta vida interior desprendida de la realidad. “Pérdida de realidad”, ¿cómo referirse así a alguien que vive en una insostenible intimidad con lo real (“Esa emoción que otorga al espíritu el sonido estremecedor de la materia”, escribe Artaud en *Le Pèse-Nerfs*)?⁷ En lugar de comprender la esquizofrenia en función de las destrucciones que produce en las personas, o de los fallos y lagunas que causa en la estructura, hay que entenderla como proceso. Cuando Kraepelin intentaba fundamentar su concepto de demencia precoz, no lo definía ni mediante causas ni mediante síntomas, sino por un proceso, por una evolución y un estado terminal. Sólo que Kraepelin concebía este estado terminal como una completa y definitiva descomposición que justificaba el internamiento del enfermo a la espera de su muerte. Karl Jaspers, y hoy día Ronald D. Laing, han comprendido la valiosa noción de proceso de una manera bien diferente: una ruptura, una irrupción, una brecha que interrumpe la continuidad de una personalidad, involucrándola en una especie de viaje hacia un “plus de realidad” intenso y terrible que traza líneas de fuga que arrastran a la naturaleza y a la historia, al organismo y al espíritu. Esto es lo que verdaderamente tiene lugar entre los órganos-máquinas esquizofrénicos, el cuerpo sin órganos y los flujos de intensidad del cuerpo, operando toda una instalación de máquinas y toda una deriva de la historia.

En este sentido, es fácil distinguir la paranoia y la esquizofrenia (e incluso las llamadas formas paranoides de la esquizofrenia): el “dejadme en paz” del esquizofrénico y el “nunca os dejaré en paz” del paranoico; la combinatoria de los signos

⁶ Marcel Jaeger, “L’*Underground* de la folie” [El *Underground* de la locura], en *Partisans*, febrero de 1972.

⁷ Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*, en *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1956, reed. 1970, p. 112 [trad. cast., *El Pesanervios*, Madrid, A. Corazón, 1976].

en la paranoia
des conjunto
planos de in
quizofrenia.
época debida
mecanismos
sociedades y
trario, lo hac
ción masivas
los códigos y
de acelerar el
(la brecha, el
límite de nue
cido. Laing h
conseguir qu
down)?^b ¿Cón
va imbécil y c
sin conducir a
dimiento gen
que las condic
rias a este resp
a menudo pre
combinar la p
para conseguir
decir, en la pr
grupo, en qué

^b Ronald D. Laing, *Paranoia*, Barcelona, C

en la paranoia frente a las composiciones maquínicas de la esquizofrenia; los grandes conjuntos paranoicos y las pequeñas multiplicidades esquizofrénicas; los grandes planos de integración reactiva de la paranoia y las líneas activas de fuga de la esquizofrenia. La esquizofrenia no se nos aparece como la enfermedad de nuestra época debido a los rasgos generales de nuestra forma de vida, sino con respecto a mecanismos muy concretos de naturaleza económica, social y política. Nuestras sociedades ya no funcionan a base de códigos y territorialidades sino que, al contrario, lo hacen sobre el fondo de una descodificación y de una desterritorialización masivas. Al revés que el paranoico, cuyo delirio consiste en la restauración de los códigos y en la reinención de las territorialidades, el esquizofrénico no para de acelerar el movimiento de descodificación y desterritorialización de sí mismo (la brecha, el viaje o el proceso esquizofrénico). El esquizofrénico es una suerte de límite de nuestra sociedad, pero un límite siempre conjurado, reprimido, aborrecido. Laing ha planteado correctamente el problema de la esquizofrenia: ¿cómo conseguir que la brecha (*breakthrough*) no se convierta en hundimiento (*breakdown*)?^b ¿Cómo impedir que el cuerpo sin órganos se cierre sobre sí, que se vuelva imbecil y catatónico, cómo lograr que el estado crítico triunfe sobre su angustia sin conducir a ese estado de embrutecimiento crónico, al estado terminal de hundimiento generalizado que vemos en los hospitales? Hay que decir, desde luego, que las condiciones hospitalarias, tanto como las familiares, son poco satisfactorias a este respecto; y los grandes síntomas del autismo o la pérdida de realidad son a menudo productos de la familiarización o de la hospitalización. ¿Sería posible combinar la potencia de una química de la vivencia y de un análisis esquizológico para conseguir que el proceso esquizofrénico no se convierta en su contrario, es decir, en la producción de un esquizofrénico adaptado al asilo? ¿En qué clase de grupo, en qué tipo de colectividad?

^b Ronald D. Laing, *La politique de l'expérience*, Paris, Stock, 1969, p. 93 [trad. cast., *La política de la experiencia*, Barcelona, Crítica, 1983].

MESA REDONDA SOBRE PROUST*

Roland Barthes. Puesto que debo comenzar yo, me contentaré con subrayar lo que, a mi modo de ver, debería ser el carácter paradójico de todo coloquio sobre Proust: Proust sólo puede ser objeto de un coloquio infinito; coloquio infinito porque, más que sobre ningún otro autor, lo que habría que decir sobre él sería infinito. No es un autor eterno, pero yo creo que es un autor perpetuo en el mismo sentido en que se habla de calendario perpetuo. Y no creo que esto se derive de lo que podríamos llamar la riqueza de Proust, que probablemente es una noción aún demasiado cualitativa, sino más bien de cierta desestructuración de su discurso. No solamente es, como se ha dicho, un discurso *interrumpido*, sino que es además un discurso poroso y deconstruido: una especie de galaxia que es infinitamente explorable porque sus partículas se intercambian los lugares y se permutan entre sí. Ésta es la causa de que yo lea a Proust —uno de los pocos autores a los que releo— como si fuese un paisaje ilusorio, sucesivamente iluminado por luces que parecen obedecer a una suerte de reostato variable, haciendo pasar el decorado gradual y constantemente por diferentes volúmenes, diferentes niveles de percepción, diferentes inteligibilidades. Es un material inagotable, no porque sea siempre nuevo (pues esto no significa gran cosa), sino porque siempre se desplaza. Por eso mismo, se trata de una obra que constituye un verdadero “móvil”, quizá la encarnación genuina del Libro soñado por Mallarmé. Desde mi punto de vista, *En busca del tiempo perdido* (y todo lo que de otros textos podría asociarse a esta obra) sólo puede provocar ideas de búsqueda, pero no búsquedas. En este sentido, el texto proustiano es una substancia soberbia para el deseo crítico, un verdadero objeto de deseo para el crítico, porque todo se extingue en la fantasía de la búsqueda,

* Moderada por Serge Doubrovsky. Los otros ponentes fueron Roland Barthes, Gérard Genette, Jean Ricardou y Jean-Pierre Richard. *Cahiers Marcel Proust*, nueva serie, nº 7, París, Gallimard, 1975, pp. 87-116. El texto ha sido revisado y corregido por Jacques Bersani de acuerdo con los participantes.

en la idea de buscar algo en Proust y, también por ello mismo, reduce a la condición de ilusión la idea de un resultado de esta búsqueda. La singularidad de Proust es que no nos permite hacer más que esto: *reescribirlo*, que es lo contrario de agotarlo.

Gilles Deleuze. Por mi parte me limitaré a plantear un problema que, para mí, es relativamente reciente. Tengo la impresión de que en esta obra hay una presencia de la locura muy importante, muy inquietante. Esto no quiere decir —en absoluto— que Proust estuviera loco, sino que en *En busca del tiempo perdido* hay una presencia muy grande y viva de la locura, empezando por dos de los personajes-clave. Esta presencia de la locura, como siempre sucede en Proust, está muy hábilmente distribuida. Es cierto que, desde el principio, Charlus está loco. En cuanto aparece nos decimos: he aquí al loco. El narrador mismo nos lo dice. Con Albertine es al contrario, pues en este caso sucede al final; no se trata de una convicción inmediata, es una duda, una posibilidad. Quizá esté loca, quizá siempre lo estuvo. Pero ¿no hay alguien que está aún más loco? ¿Alguien que se oculta en todas partes y que administra la certeza de que Charlus está loco y la posibilidad de que Albertine haya podido estarlo? ¿No hay alguien que dirige el juego? Todo el mundo sabe quién es este director del juego, es el narrador. ¿En qué sentido está loco el narrador? Es extraño este narrador. Verdaderamente extraño. ¿Cómo se presenta? No tiene órganos, no ve nada, no comprende nada, no observa nada, no sabe nada; si se le muestra algo, lo mira, pero no ve nada; se le indica algo, se le dice: “Mira qué bello”, él mira y después, cuando se le dice: “Pero mira, fijate un poco”, hay algo resonando en su cabeza, piensa en otra cosa que le interesa y que no es del orden de la percepción, que no es del orden de lo inteligible. No tiene órganos, percepciones ni sensaciones, no tiene nada. Es una especie de cuerpo desnudo, de gran cuerpo indiferenciado. Alguien que no ve nada, que nada siente, que nada comprende, ¿en qué puede consistir su actividad? Creo que alguien que se encuentre en este estado sólo puede responder a signos, a señales. En otras palabras, el narrador es una araña. Una araña no hace nada, no comprende nada, se le puede poner una mosca ante los ojos y no reacciona. Pero, en cuanto una esquinita de su tela empieza a vibrar, entonces se mueve con todo el cuerpo. No tiene percepciones ni sensaciones. Responde a señales, un punto es el todo. Así le sucede al narrador. También él teje una tela, que es su obra, a cuyas vibraciones responde al mismo tiempo que la teje. Araña-locura, narrador-locura que no comprende nada, que no quiere comprender nada, que no se interesa por nada más que por este pequeño signo, allí, al fondo. Tanto la locura cierta de Charlus como la posible de Albertine emanan de él. Proyecta hacia todos lados su presencia opaca, ciega; hacia todos lados, es decir, hacia las cuatro esquinas de esta tela, su tela, que hace, deshace y rehace sin cesar. Una metamorfosis aún más radical que la de Kafka, ya que el narrador ya se ha transformado cuando comienza la historia.

Pero ¿qué se ve cuando no se ve nada? Lo que encuentro asombroso en *En busca del tiempo perdido* es que siempre se trata de lo mismo, siempre la misma cosa pero, al mismo tiempo, con una extraordinaria variedad. Si probásemos a transcribir la visión del narrador al modo como los biólogos transcriben la visión de la mosca, obtendríamos una nebulosa con pequeños puntos brillantes aquí o allá. Por ejemplo, la nebulosa Charlus: ¿qué ve el narrador, ese narrador que, por supuesto, no es Proust? Ve dos ojos parpadeantes, desiguales, y vagamente escucha una voz. Dos singularidades de esta especie de nebulosa barriguda que es Charlus. En el caso de Albertine, no se trata de una nebulosa individual sino de una nebulosa colectiva, distinción que por otra parte no es importante. Es la nebulosa de las "chicas jóvenes" con sus singularidades, y Albertine es una de esas singularidades. Siempre sucede así en Proust. La primera visión global es una especie de nube con puntitos brillantes. Hay un segundo momento, que tampoco es tranquilizador. En función de las singularidades que contiene la nebulosa se organiza una especie de serie, por ejemplo la serie de los discursos de Charlus, tres grandes discursos contruidos de la misma forma y que tienen exactamente el mismo ritmo en los tres casos, y que en todos ellos comienza Charlus con una operación que hoy llamaríamos "denegación": "No, usted no me interesa", le dice al narrador. Un segundo tiempo es el de la oposición: la diferencia entre usted y yo es infranqueable, usted no es nada en relación conmigo. Tercer tiempo: la locura, algo comienza a desvariar en el discurso de Charlus, perfectamente controlado hasta entonces. Es un fenómeno asombroso que se produce en los tres discursos. De la misma manera, habría que mostrar que hay una serie e incluso múltiples series de Albertine, que se separan de la nebulosa de las chicas jóvenes. Estas series están marcadas por erupciones sadomasoquistas; son series abominables, jalonadas por profanaciones y secuestros: nacidas de la visión miope, son las grandes series de la crueldad. Y la cosa no se detiene ahí. Hay un momento en el cual, al final de estas series y como en una suerte de tercer tiempo, todo se disuelve y se dispersa, todo estalla —y vuelve a clausurarse— en una muchedumbre de pequeñas cajas. Ya no hay Albertine. Hay cien cajitas Albertine, que están ahí, abiertas, y que sólo llegan a comunicarse unas con otras en una curiosa dimensión, una dimensión transversal. Y creo que es ahí, en ese último momento, donde aparece realmente el tema de la locura. Como una especie de inocencia vegetal en el seno de una compartimentación que es la de los propios vegetales. El texto más típico a este respecto, el que mejor muestra la triple organización de la visión del narrador-araña, es el primer beso a Albertine (Pléiade, II, pp. 363-365). En él se distinguen perfectamente los tres momentos esenciales (aunque podrían encontrarse muchos otros). La nebulosa del rostro, en principio, con un puntito luminoso móvil; después el narrador se acerca: "En este breve trayecto desde mis labios hasta su mejilla vi diez Albertines". Y, finalmente, el último momento, cuando su boca ya ha alcanzado la mejilla y él no es ya más

que un cuerpo ciego luchando contra la explosión o la dispersión de Albertine: "De pronto, mis ojos dejaron de ver y, al mismo tiempo, mi nariz, al aplastarse, dejó de percibir todo olor y, privado por ello del sabor de la flor deseada, comprendí, mediante estos despreciables signos, que finalmente estaba besando la mejilla de Albertine".

Y esto es lo que ahora me interesa de la *Recherche*: la presencia, la inmanencia de la locura en una obra que no es un vestido, que no es una catedral, sino una tela de araña que se teje ante nuestros ojos.

Gérard Genette. Lo que voy a decir está inspirado, por una parte, en los trabajos de este congreso y, por otra, en una mirada retrospectiva sobre mi propio trabajo, antiguo o reciente, relativo a Proust. Me parece que la obra de Proust, por su amplitud y complejidad, así como por su carácter evolutivo, debido a esa sucesión ininterrumpida de *estados* diversos de un mismo texto, desde *Les plaisirs et les jours* hasta el *Temps retrouvé*, presenta para la crítica una dificultad que también puede ser, a mi modo de ver, una oportunidad: imponer la transición de la hermenéutica clásica, que era una hermenéutica paradigmática (o metafórica), a una nueva hermenéutica que sería ya sintagmática o, si quiere decirse así, metonímica. Me refiero a que, en el caso de Proust, no basta con notar las recurrencias de los motivos y con establecer a partir de estas repeticiones, por acumulación y homología, unos objetos temáticos cuya red ideal se puede trazar a continuación según un modelo cuya versión más explícita es la proporcionada por Charles Mauron, pero que está en el fondo de toda crítica temática. También es necesario tener en cuenta los efectos de distancia o de proximidad, es decir, los efectos *de lugar* que ocurren en el texto, entre los diversos elementos.

Por supuesto que estos efectos de disposición han llamado siempre la atención de los analistas de la técnica narrativa o estilística: Jean Rousset, por ejemplo, nos ha hablado del carácter *esporádico* de la presentación del personaje en la *Recherche*, y Leo Brasani de lo que él llama la "fuerza centrífuga" o la "trascendencia horizontal" del estilo de la *Recherche*, que es lo que distingue a esta obra de *Jean Santeuil*. Pero lo que es pertinente para el análisis formal, creo yo, lo es también y especialmente y de modo más manifiesto en Proust, para el análisis temático y para la interpretación. Para no poner más que dos o tres ejemplos con los que me he topado en mi trabajo, no carece de importancia observar que, desde las primeras páginas de *Combray*, el tema del alcohol y el de la sexualidad aparecen de manera contigua, lo cual (como mínimo) favorece su ulterior relación de equivalencia metafórica. A la inversa, me parece significativo el efecto de desplazamiento o de retraso que se aplica a los amores entre Marcel y su misteriosa primita, que tienen lugar en Combray pero que no serán evocados sino mucho más tarde, retrospectivamente, con ocasión de la venta del canapé de tía Leonie en la casa de citas de Rachel. E incluso un objeto temático como el torreón de Roussainville, que apa-

on de Albertine:
tiz, al aplastarse,
r deseada, com-
a besando la me-

la inmanencia de
ral, sino una tela

parte, en los tra-
sobre mi propio
ra de Proust, por
ebido a esa suce-
Les plaisirs et les
dad que también
sición de la her-
etafórica), a una
e así, metonimi-
recurrencias de
mulación y ho-
continuación se-
Charles Mauron,
necesario tener en
tos de lugar que

mpre la atención
por ejemplo, nos
aje en la Recher-
ascendencia ho-
ata obra de Jean
lo es también y
temático y para
n los que me he
sde las primeras
recen de manera
equivalencia me-
amiento o de re-
mita, que tienen
tarde, retrospec-
casa de citas de
enville, que apa-

rece dos veces en *Combray* como testigo y confidente de las exaltaciones eróticas solitarias del héroe, retorna en *Le temps retrouvé* con una nueva significación erótica que resuena en la primera y la modifica retrospectivamente, cuando nos enteramos de que aquel torreón había sido el escenario de los excesos de Gilberte con los golfillos del pueblo. Hay un efecto de variación, una diferencia en la identidad, que es tan importante como la identidad misma; a efectos de la interpretación no basta con superponer las dos ocurrencias, es necesario, obviamente, interpretar también aquello que se resiste a la superposición. Y ello es tanto más necesario cuanto que sabemos que la *Recherche* se ha engendrado a menudo por la explosión y la disociación de células inicialmente sincréticas: es un universo en expansión en el cual los elementos que en el punto de partida se encuentran muy próximos no cesan de separarse. Sabemos, por ejemplo, que inicialmente Marcel y Swann, o Charlus y Norpois, no se distinguían, observamos que el llamado "Prólogo al *Contra Sainte-Beuve*" yuxtaponía las experiencias de la magdalena y del pavimento de Guermantes, podemos ver, en un borrador publicado por Philippe Kolb, que la revelación decepcionante acerca de las fuentes de la Vivonne era una adquisición primitiva de la infancia, y toda la arquitectura temática de la *Recherche* reposa ahora sobre el prodigioso distanciamiento de este arco de efectos, sobre la espera ampliada de la revelación final.

Todo esto nos impone, pues, una atención extrema a la disposición crono-topológica de los significantes temáticos y, en consecuencia, a la potencia semiótica del *contexto*. Roland Barthes ha insistido repetidamente en el papel antisimbólico del contexto, que siempre se utiliza como un instrumento de reducción del sentido. Me parece que podemos imaginar una práctica inversa a partir de observaciones como las anteriores. El contexto, es decir, *el espacio del texto*, y los *efectos de lugar* que determina, también son generadores de sentido. Creo que era Hugo el que decía: "En la palabra *concierge* [portero] se contiene *cierge* [cirio]"; con la misma agudeza habría que decir: "En *contexto* se contiene *texto*", y es posible evacuar el primero sin extraer el segundo, lo que constituye un problema en literatura. Habría más bien que restituir al contexto su capacidad simbólica, orientándose hacia una hermenéutica, o hacia una semiótica, que no estaría fundada tanto en la invariancia paradigmática como en las variaciones sintagmáticas y, por tanto, textuales. Lo cual —como sabemos al menos desde Saussure— no significa repetición sino diferencia, modulación, alteración, lo que Doubrovsky llamaba ayer por la tarde la *nota discordante*: es decir, la variación, aunque sea en su forma más elemental. Sería bastante agradable pensar que el papel del crítico, como el del músico, consiste en *interpretar variaciones*.

Serge Doubrovsky. Creo que las tres intervenciones que acabamos de escuchar, y que a primera vista parecen no tener nada en común, forman parte de una sola y la misma tela de araña, la que con tanta exactitud describía Deleuze. Por lo demás,

¿no es esto lo característico de Proust, al mismo tiempo esta fragmentación, este aislamiento completo, y con todo, a fin de cuentas, esta comunicación, esta reunión?

Roland Barthes. Solamente quiero decirle a Genette que si al analizar las variaciones buscamos un tema nos situamos completamente en una hermenéutica, porque seguimos una vía ascendente hacia un objeto central. Pero (y creo que Genette tiene razón en este punto) si lo que postulamos es una descripción o una escritura de la variación, unas variaciones de las variaciones, entonces ya no se trata en absoluto de una hermenéutica, se trata simplemente de una semiología. Así es, al menos, como yo definiría la palabra "semiología", recuperando la contraposición entre "hermenéutica" y "semiología" formulada por Foucault.

Jean-Pierre Richard. Querría añadir unas palabras a lo dicho hace un momento por Gérard Genette. Estoy totalmente de acuerdo con la concepción que ha desarrollado del tema como la suma o como la serie de sus modulaciones; también estoy de acuerdo en que sería deseable la apertura a la temática contextual. Pero querría señalar una ligera diferencia en lo concerniente a la propia definición, dada o sugerida, del tema. Me parece, por ejemplo, que el torreón de Roussainville, a partir del análisis que se hace de él, no puede aparecer como un verdadero tema...

Gérard Genette. He hablado de "objeto temático".

Jean-Pierre Richard. ... yo lo vería más bien, digámoslo así, como un *motivo*, es decir, un objeto de cuya recurrencia textual Proust se sirve muy conscientemente para crear ciertos efectos importantes, y en esto coincido con Genette, de sentido retrasado o desplazado.

Pero lo que me parece propiamente *temático*, en el torreón de Roussainville, es otra cosa: es la posibilidad que nos ofrece de abrirlo, casi de hacerlo estallar, de operar en cualquier caso una movilización y una suerte de liberación diseminante de sus diferentes rasgos constitutivos (cualidades o funciones), en suma, de dissociarlos para vincularlo a otros objetos presentes y activos en la extensión de la ficción proustiana. Entre estos rasgos definentes –quiero decir que definen el objeto, pero sin *acabarlo* jamás, ciertamente, sin clausurarlo sino, al contrario, abriéndolo por todas partes hacia su exterior–, entre estos rasgos específicos estaría por ejemplo el "rubio" [*rousseur*] (sugerido por el significante *Roussainville*), ese rubio que remite el torreón a la libido de todas las jóvenes rubias. O incluso la *verticalidad* (que usted mismo con razón llamaba hace un momento *fállica*) que asemeja el torreón a todos los objetos erguidos; y también, podríamos decir, la *inferioridad*: porque todo lo que de erótico sucede en ese torreón sucede siempre en su piso subterráneo. Gracias a estas características, el torreón podrá modularse subterráneamente con el resto de los lugares profundos y clandestinos de la *Recherche*, en particular con la cripta de la iglesia de Combray, con el pequeño pabellón de los Campos Elíseos del que nos hablaba el otro día Doubrovsky, con el metro de

París d
ción de
que jur
encont
rráneo
modula
opinión
tica o v
aptitud
mente,
ellos un
táfora q
ellos en
raña sig
distribu
series, o
Y este
ta perfe
en esta
porción
Recuerd
asesinad
particip
bién inte
naje-clav
proustia
a propós
en Proust
estructur
Y ¿cómo
Gilles I
es horizo
me pregu
sirve. Y, s
opción. F
las perso
que conti
en el sent
tenemos,
mos de ur

París durante la guerra, por donde Charlus daba misteriosos paseos. La modulación del tema puede incluso aparecer aquí como muy genuinamente freudiana, ya que junto a un estadio infantil y autoerótico del subterráneo (Roussainville) nos encontramos con un subterráneo anal, el de los Campos Eliseos, y con un subterráneo homosexual, el del metro de París. En esto consiste, a mi modo de ver, la modulación de un tema. Lo que en un objeto hay de temático no es tanto, en mi opinión, su capacidad efectiva de repetirse, de reproducirse en su integridad, idéntica o variada, en lugares diversos del texto, ya sean próximos o lejanos, como su aptitud para dividirse espontáneamente, para distribuirse abstracta, categorialmente, en todos los demás objetos de la ficción, de tal manera que establece con ellos una red de solidaridades implícitas o, si se prefiere y para recuperar una metáfora que fue totalmente obsesiva en la sesión de ayer por la tarde, para tejer con ellos en el espacio anticipador y memorial de la lectura una especie de gran telaña significante. Los temas se leen entonces como las líneas directrices de esta redistribución infinita: series, sí, pero series siempre estalladas, fragmentadas en otras series, continuamente entrecruzadas o atravesadas.

Y este *atravesar* me conduce a preguntar a Gilles Deleuze, que evocaba con tanta perfección, al final de su libro sobre Proust, la importancia de las *transversales* en esta obra. Podría ser que, por otra parte, el torreón de Roussainville nos proporcione aún un excelente ejemplo de ello: pienso en el personaje de Théodore. Recuerden que este joven visita la cripta de Combray, donde se encuentra la niña asesinada de la que ayer nos hablaba Doubrovsky, y que es asimismo uno de los participantes en los juegos eróticos que se practican en el torreón, en los que también interviene Gilberte. Tenemos ahí, confirmado por el testimonio de un personaje-clave, un vínculo netamente establecido entre dos modalidades del subterráneo proustiano, dos de nuestras series espacial-libidinales. Pregunto, pues, a Deleuze, a propósito de esto, cómo concibe él exactamente esta noción de *transversalidad* en Proust. ¿Por qué la privilegia en comparación con todas las demás relaciones estructurales del espacio proustiano, como la focalidad, la simetría, la lateralidad? Y ¿cómo se vincula específicamente con una experiencia de la locura?

Gilles Deleuze. Creo que puede llamarse "transversal" a una dimensión que no es horizontal ni vertical, suponiendo, por supuesto, que se trate de un plano. No me pregunto si esta dimensión aparece en la obra de Proust. Me pregunto para qué sirve. Y, si es que Proust la necesita, por qué. Me parece que, al final, no le queda opción. Hay algo que a Proust le gusta mucho, la idea de que las cosas, los grupos, las personas no se comunican. Charlus es como una caja; las jóvenes son otra caja que contiene cajitas más pequeñas. Y no creo que esto sea una metáfora, al menos en el sentido corriente del término. Cajas cerradas, o vasos no comunicantes: ahí tenemos, a mi modo de ver, dos propiedades de Proust, en el sentido en que decimos de un hombre que tiene propiedades o posesiones. Y estas propiedades o po-

sesiones que Proust manipula a lo largo de toda la *Recherche*, para él, extrañamente, se comunican. Pero es una comunicación que no se realiza en una dimensión que esté comprendida en las dimensiones de las cosas comunicadas, puede decirse que es una comunicación aberrante. El ejemplo más célebre de este tipo de comunicación es el de la abeja y la orquídea. Todo está compartimentado. Y por ello sucede, no que Proust esté loco, sino que produce una visión enloquecida, una visión cuya base es mucho más vegetal que animal. Ésta es la causa de que, para Proust, la sexualidad humana sea cuestión de flores, puesto que todos somos bisexuados. Todos somos hermafroditas incapaces de fecundarnos a nosotros mismos, porque nuestros dos sexos están separados. La serie amorosa o sexual será, pues, una serie particularmente rica. Si hablamos de un varón, tenemos la parte masculina y la parte femenina de este varón. Para la parte masculina tenemos dos casos o, mejor, cuatro: puede entrar en relación con la parte masculina o con la parte femenina de una mujer, pero también con la parte femenina o con la parte masculina de otro varón. Hay comunicación, pero siempre tiene lugar entre vasos no comunicantes; hay apertura, pero siempre se produce entre cajas cerradas. Sabemos que la orquídea posee, dibujada sobre su flor, la imagen del insecto con sus antenas, y esta imagen es lo que el insecto viene a fecundar, asegurando así la fecundación de la flor femenina por la flor masculina: para indicar esta especie de cruce, de convergencia entre la evolución de la orquídea y la del insecto, un biólogo³ contemporáneo ha llegado a hablar de “evolución paralela”, lo que designa con gran precisión lo que yo entiendo por comunicación aberrante.

La escena del tren, en la cual el narrador salta de una ventana a otra, pasa del paisaje de la derecha al de la izquierda y viceversa, nos ofrece otro ejemplo del mismo fenómeno. Nada se comunica: es una especie de gran mundo estallado en pedazos. La unidad no reside en lo visto. La única unidad posible hay que buscarla en el narrador, en su comportamiento de araña que teje su tela de una ventana a la otra. Creo que todos los críticos han dicho lo mismo: la *Recherche*, como obra, se fabrica toda ella en esta dimensión, que aparece únicamente en el narrador. Los demás personajes, todos los demás personajes, no son más que cajas espléndidas o mediocres.

Serge Doubrovsky. ¿Puedo hacerle una pregunta? ¿Qué es *Le temps retrouvé* desde esa perspectiva?

Gilles Deleuze. Creo que *Le temps retrouvé* no es el momento en que el narrador comprende o sabe (estoy usando palabras muy inadecuadas para ir más deprisa), sino el momento en que descubre qué es lo que ha estado haciendo desde

³ Sobre esta cuestión, Deleuze cita a menudo el trabajo de Rémy Chauvin *Entretien sur la sexualité*, París, Plon, p. 205 [trad. cast., *Estudios sobre sexualidad humana*, Madrid, Morata, 2004].

el pr
te de
y en
vers
arañ
y qu
Se
el na
texto
hum
Gr
decia
cas s
últim
tical
ven
impe
por l
siemp
tea u
según
guier
al nar
Char
de es
la ma
palab
todos
neces
moris
Pre
cher
tarla?
Rol
bro d
pecta
que e
toria,
pecie
de lug

el principio. No lo sabía. Es el momento en que sabe que la locura estaba presente desde el principio, es el momento en que averigua que su obra es una telaraña, y en ese momento se afirma plenamente. *Le temps retrouvé* es la dimensión transversal por excelencia. En esta especie de explosión, de triunfo final, se diría que la araña lo ha comprendido todo, que ha comprendido que estaba tejiendo una tela y que es prodigioso el comprenderlo.

Serge Doubrovsky. ¿Qué papel asigna usted a las grandes leyes psicológicas que el narrador hace intervenir a lo largo de todo su discurso y con las que salpica su texto? ¿Las ve como síntomas de su locura o como análisis del comportamiento humano?

Gilles Deleuze. No, en absoluto. Creo, además, que están muy localizadas: como decía Genette, hay problemas de topología muy importantes. Las leyes psicológicas son siempre leyes de las series. Y las series, en la obra de Proust, nunca son la última palabra. Siempre hay algo más profundo que estas series organizadas verticalmente o de acuerdo con una profundidad creciente. La serie de los planos que vemos atravesados por el rostro de Albertine desemboca en otra cosa mucho más importante, que sí es la última palabra. Sucede lo mismo con las series marcadas por las leyes de la mentira o de los celos. Por ello, cuando Proust maneja las leyes, siempre interviene una dimensión humorística que me parece esencial y que plantea un problema de interpretación, un verdadero problema. Interpretar un texto, según creo, se reduce siempre a evaluar su humor. Un gran autor siempre es alguien que se ríe mucho. En una de sus primeras apariciones, Charlus casi le dice al narrador: a ti te trae sin cuidado tu abuela, ¿eh, granuja? Podríamos pensar que Charlus está haciendo un chiste vulgar. Pero puede suceder también que Charlus, de esa manera, esté enunciando una predicción, a saber, que el amor a la abuela, a la madre, toda la serie, no es en absoluto la última palabra, puesto que la última palabra es: a ti te trae sin cuidado tu abuela, etcétera. Y aquí, en efecto, creo que todos los métodos que han sido invocados anteriormente se encuentran ante esta necesidad de tener en cuenta, no solamente una retórica, sino también una humorística.

Pregunta de la sala. Señor Barthes, usted ha sugerido una relación entre la *Recherche* y el Libro de Mallarmé. ¿Se trata sólo de una idea o podría usted explicitarla?

Roland Barthes. Es un ensayo de aproximación, una metáfora si quiere. El Libro de Mallarmé es un espacio de permutación entre un texto que se lee y los espectadores que cambian de sitio a cada instante. Intentaba simplemente sugerir que el libro proustiano, el espacio de lectura de ese libro, a lo largo de toda la historia, sería quizá ese Libro de Mallarmé, ese libro que no existe más que en una especie de teatralidad no histórica, puramente permutativa, fundada en los cambios de lugar; es cuanto quería decir.

Serge Doubrovsky. Aprovecharé este breve silencio para responder a Genette. Estoy totalmente de acuerdo con lo que acaba de decir. Todas las escenas de la *Recherche* son revividas, pero cada vez con una diferencia cualitativa que mantiene la evolución del libro, del texto en cuanto tal. Ésta es la razón de que, para evitar cualquier malentendido, yo no haya presentado mi propio comentario como el estado final de una investigación sino como un esfuerzo para determinar en la obra puntos de referencia que permitan luego establecer la red de las diferencias. En cuanto a lo que acaba de decir Deleuze, quizá yo no lo habría dicho con esas palabras, pero cuanto más releo a Proust más seguro estoy de que, aunque no estuviera loco, sí estaba —si se me perdona la expresión— un poco “chiflado”. Para atenernos solamente a este nivel, hay frases que tienen la apariencia de una lógica perfecta pero que, si se examinan más de cerca, no se sostienen. Ayer empleé el lenguaje psicoanalítico para describir este tipo de fenómenos, porque el psicoanálisis es el lenguaje ideal del loco, es la locura codificada. Me serví de un sistema cómodo, pero quizá fue únicamente para sentirme más tranquilo.

Jean Ricardou. Las diversas intervenciones que aquí se han presentado son más o menos fáciles de articular. Por ejemplo, lo que yo voy a intentar formular se articularía fácilmente con lo que ha expuesto Gérard Genette. Por tanto, le preguntaría a Genette si considera algo específico de Proust ese distanciamiento, esa dispersión que actualmente excita su deseo crítico. Por mi parte, tengo la impresión de que este fenómeno (al que me gustaría llamar “dispositivo osírico”) es característico de todo texto. Pienso en particular en un contemporáneo de Proust (pero de quien desgraciadamente se habla mucho menos), Roussel. Él lo practica de una forma quizá comparable, en el sentido de que algunos de sus textos, como *Nouvelles impressions d’Afrique*, se han compuesto mediante una proliferación legible de paréntesis de las unas en las otras, desplazando los temas, dispersándolos siempre más y más. Pero esto también puede experimentarse en los demás textos de Roussel. Por otra parte, y esto me inquieta un poco, lo que el fenómeno de dispersión podría darnos a entender es quizá que hubo en un principio la presencia de una unidad, y que esta unidad se dispersó a continuación. En otras palabras, el dispositivo osírico supone, antes de la dislocación, la presencia de un cuerpo primero, el de Osiris. Por mi parte, creo que sería oportuno corregir este dispositivo mediante otra noción, la del “puzzle imposible”. En este caso tenemos un conjunto de piezas separadas unas de otras por una actividad siempre renovada de poner entre paréntesis pero al mismo tiempo, si se intenta componer una unidad supuestamente escindida a partir de los fragmentos dispersados de este modo, nos daremos cuenta, debido a este efecto de puzzle imposible, que los fragmentos no concuerdan bien unos con otros y que su geometría no es compatible. Lo que me

Es-
Re-
tiene
vitar
el es-
obra
s. En
pala-
tuvie-
ernos
rfecta
guaje
s es el
modo,

n más
se ar-
regun-
to, esa
mpre-
es ca-
Proust
rctica
como
ción le-
ndolos
textos
de dis-
esencia
bras, el
po pri-
positivo
conjun-
e poner
dad su-
do, nos
ntos no
que me

interesa, en suma, es agravar el caso de la unidad: no solamente (como usted ha mostrado) espaciamiento y dispersión, sino además reunión imposible, sin unidad original.

Gérard Genette. La relación entre Proust y Roussel es, evidentemente, demasiado difícil para tratarla de esta manera, pues hay como mínimo un elemento bastante obvio que podemos mencionar y que consiste en que, hasta donde yo sé, Roussel tiene una determinada manera de controlar su dispositivo, mientras que lo característico del dispositivo proustiano es que su autor jamás lo controla en modo alguno; puede argüirse que no llegó a controlarlo porque murió demasiado joven, pero esto sería una broma. Incluso si aún estuviera vivo, estoy seguro de que no habría llegado a controlarlo, porque es infinito. La otra pregunta sería: ¿es un fenómeno específico de la obra de Proust o un fenómeno general? Creo que, de hecho, éste es un falso problema ya que, al menos en mi caso, me he sensibilizado frente a un fenómeno que es característico de Proust, y a partir de este fenómeno estoy tentado a leer todos los demás textos a esa luz. Pero, desde otro punto de vista, puede decirse que estos fenómenos de distancia, de dispersión, etcétera, son la definición misma de todo texto.

Roland Barthes. Me gustaría volver otra vez a esa forma, el tema y la variación. En música, hay una forma académica y canónica del tema y la variación, por ejemplo las variaciones de Brahms sobre un tema de Haydn; hay un tema dado al principio, y después diez, doce o quince variaciones. Pero no podemos olvidar que, en la historia de la música, hay una gran obra que parece tener la estructura de "tema y variaciones", aunque en realidad no es así; son las variaciones de Beethoven sobre un vals de Diabelli, al menos como han sido admirablemente explicadas y descritas por Stockhausen en el librito de Boucourechliev sobre Beethoven. Nos damos cuenta de que, en este caso, estamos ante treinta y tres variaciones sin tema. Y hay un tema dado al principio, un tema muy tonto, que justamente se propone a título de sarcasmo. Yo diría que estas variaciones de Beethoven funcionan un poco como la obra de Proust. El tema se difracta enteramente en las variaciones y no hay ya tratamiento variado de un tema. Lo que significa que, en algún sentido, la metáfora (porque la idea de variación es paradigmática) queda destruida. O, en todo caso, se destruye el origen de la metáfora; es una metáfora, pero sin origen. Creo que esto es lo que habría que decir.

Otra pregunta de la sala. Me gustaría plantear una cuestión que es casi como una piedra lanzada al mar, quiero decir que espero respuestas diversas que me den una idea más adecuada de lo que ustedes, unos y otros, buscan en Proust. Esta cuestión es la siguiente: ¿tiene el narrador un método?

Gilles Deleuze. Yo creo que el narrador tiene un método, que no lo sabe al principio, que lo aprende a diferentes ritmos, en ocasiones muy distintas, y que este método es literalmente la estrategia de la araña.

Serge Doubrovsky. ¿El método del narrador? Hay varios. El narrador es al mismo tiempo alguien que quiere vivir y alguien que escribe, lo que plantea todo tipo de problemas. Y esto me hace retornar al origen de la metáfora: relación original, relación con la madre, relación con el cuerpo, relación con ese "yo" que es otro y que se intenta eternamente reconstruir –pero ¿puede llegar a lograrse realmente tal cosa?– gracias a diversos métodos de escritura.

Gérard Genette. Cuando nos referimos al narrador de la *Recherche* hay que precisar si empleamos el término en sentido estricto o en un sentido amplio que es ambiguo, es decir, si designamos con él al que cuenta o al protagonista. En lo que concierne al método del protagonista no puedo más que repetir lo que ha escrito Deleuze: se precisa el aprendizaje de un método de desciframiento, etcétera. Éste es el método del protagonista, del que puede decirse que se constituye poco a poco. En cuanto al método del narrador como tal, cae evidentemente fuera del campo de la pregunta que se plantea.

El mismo interlocutor. Si dice usted que el método del protagonista, es decir, del narrador en sentido lato, se constituye poco a poco, ¿significa eso que no está de acuerdo en este punto con Deleuze? Porque, si lo he entendido bien, la idea de Deleuze es que ese método no se descubre hasta el final. Habría una suerte de ensayo instintivo, un ensayo que no se comprende, que no se capta ni se analiza más que en *Le temps retrouvé*.

Gérard Genette. Acabo de decir en qué estoy de acuerdo con Deleuze.

Gilles Deleuze. Si, yo no veo dónde se situaría la contraposición que usted plantea entre lo que ambos hemos dicho.

El mismo interlocutor. Veo una contraposición entre la idea de que el método se constituiría poco a poco y, de otro lado, la idea de que solamente se revela al final.

Gilles Deleuze. Discúlpeme, pero me parece que se trata de lo mismo. Decir que este método se constituye localmente es subrayar que al principio hay, aquí y allá, tal fragmento de contenido que es apresado en tal fragmento de método. Que el narrador se diga al final: ya lo tengo, no quiere decir que todo se reúna bruscamente; los fragmentos siguen siendo fragmentos, las cajas siguen siendo cajas. Lo que se capta al final es que son estos fragmentos los que, sin ninguna referencia a una unidad superior, constituirían la obra en cuanto tal. Por tanto, no veo contraposición alguna entre esta constitución local de los fragmentos del método y la revelación final.

El mismo interlocutor. Me gustaría volver sobre una palabra que usted utilizó en su primera intervención. Decía: ¿qué hace el narrador? No ve nada, no comprende nada; y añadía: no quiere comprender nada.

s al mis-
do tipo
original,
es otro y
almente
que pre-
o que es
n lo que
a escrito
era. Éste
a poco.
l campo
es decir,
no está
idea de
de en-
liza más
ed plan-
el méto-
revela al
ecir que
í y allá,
Que el
brusca-
ajas. Lo
rencia a
contra-
y la re-
utilizó
o com-

Gilles Deleuze. Habría debido decir: no le interesa. Lo corrijo.

El mismo interlocutor. Lo que me pregunto es si la voluntad de no querer comprender forma parte del método. La idea de rechazo: rechazo tal o cual cosa porque no me interesa. Por instinto, sé que no me interesa. Entonces hay un método desde el principio, que sería confiar en determinado instinto. Lo que se descubre al final es que éste era el buen método.

Gilles Deleuze. No es que este método sea el bueno, es que ha funcionado bien. Pero no es universal. No hay que decir: es el único método capaz de funcionar de tal forma que se produzca esta obra.

El mismo interlocutor. Pero ¿no surge la ambigüedad precisamente del hecho de que, si el narrador tiene un método al principio, es un método que no postula el final hacia el que tiende? La meta no está planteada, solamente al final se perfila.

Gilles Deleuze. Nada está planteado al principio, tampoco el método. No solamente no se plantea el fin del método, tampoco el método mismo.

El mismo interlocutor. Quizá, aunque no esté planteado, está evocado.

Gilles Deleuze. ¿Evocado? Pongo un breve ejemplo: la magdalena. Ella da lugar, por parte del narrador, a un esfuerzo que explícitamente se presenta como un esfuerzo metódico. Aquí tenemos un pequeño fragmento de método en acto. Pero unos cientos de páginas más adelante sabremos que lo que había encontrado en ese momento era radicalmente insuficiente y que hay que buscar otra cosa, investigar más. Por eso no creo en absoluto —y me da la impresión de que usted está en camino de contradecirse— que el método esté planteado desde el principio. No está planteado, funciona localmente, con fracasos que forman parte de la obra, e incluso cuando tiene éxito hay que replantearlo de otra manera. Y esto hasta el final, cuando tiene lugar una... una especie de... ¿cómo decirlo? una especie de revelación. Al final, el narrador deja entrever en qué consiste su método: abrirse a lo que le presiona, a lo que le violenta. Esto es un método. O puede llamarse así.

Otra pregunta de la sala. Gilles Deleuze, me gustaría volver a su imagen de la araña, que es muy impactante, para plantearle una pregunta: ¿qué hacer con la noción de creencia, que encontramos a menudo en Proust? Ha dicho usted que la araña no veía nada; pero Proust dice con mucha frecuencia que tal o cual espectáculo lo sumerge en una creencia, es decir, en cierta impresión anterior a ese espectáculo, por ejemplo, en el caso de los espinos blancos, la impresión experimentada la mañana anterior durante la misa.

Gilles Deleuze. De nuevo he de insistir en que no hay contraposición. Lo que se contrapone, si quiere usted decirlo así, es el mundo de la percepción o de la intelección, por una parte, y por otra el mundo de las señales. Cada vez que hay creencia, esto significa que hay recepción de una señal y reacción a esa señal. En este sentido, la araña cree, pero cree únicamente en las vibraciones de su tela. Mien-

tras la mosca no entra en la tela, la araña no cree en absoluto en la existencia de la mosca. No cree. No cree en las moscas. Por el contrario, cree en todo movimiento de la tela, por minúsculo que sea, y cree en él como en una mosca, incluso aunque se trate de otra cosa.

El mismo interlocutor. En otras palabras: un objeto no existe más que si cae en la tela...

Gilles Deleuze. ... si emite una señal que altera la tela, que la agita en el estado en que se encuentra en ese momento. Porque se trata de una tela que se hace, que se construye, como en las arañas, y que no espera a estar acabada para que pueda cazar a sus presas. La única creencia de Proust es la creencia en la presa, es decir, en aquello que provoca un movimiento de la telaraña.

El mismo interlocutor. Pero es él quien segrega esa presa, quien la convierte en presa.

Gilles Deleuze. No, él segrega la tela. Hay ciertamente un objeto exterior, pero no interviene en cuanto objeto, interviene como emisor de una señal.

El mismo interlocutor. Cuando está preso en la tela que está segregando.

Gilles Deleuze. Eso es.

El mismo interlocutor. Y no existe más que en ese momento.

Gilles Deleuze. Eso es.

Otra pregunta de la sala. Me gustaría plantear una pregunta a Deleuze y a Doubrovsky. Usted, señor Deleuze, ha empleado varias veces la palabra "locura"; ¿podría precisar este término? Por otra parte, señor Doubrovsky, usted ha afirmado que el narrador no es un loco pero está "chiflado": esto necesita explicación.

Gilles Deleuze. He partido del uso que hace el propio Proust del término "locura". Hay una página admirable en *La Prisonnière* sobre este tema: lo que a la gente le preocupa no es el crimen, no es el delito, es algo peor, la locura. Dicho esto, y como al azar, a propósito de Charlus y de una madre que ha descubierto, o presentido —se dice por todas partes que es muy estúpida—, que Charlus estaba loco y que, cuando acariciaba las mejillas de los niños y les tiraba de las orejas había ahí algo más que homosexualidad, algo increíble del orden de la locura. Y Proust nos dice: eso es lo que me preocupa. En cuanto a saber qué es esta locura y en qué consiste, creo por mi parte que podría hablarse de esquizofrenia. Este universo de cajas cerradas que he intentado describir, con sus comunicaciones aberrantes, es un universo fundamentalmente esquizoide.

Serge Doubrovsky. Si he usado el término "chiflado" es porque, a mi modo de ver, no se trata exactamente de locura. No creo en absoluto que el narrador esté loco, aunque a los textos que cita Deleuze se puede añadir aquel otro donde se dice que Vinteuil había muerto loco. El narrador intenta luchar contra su locura; de otro modo, podemos estar seguros, no escribiría su libro. He querido introducir, al emplear este término vulgar, ese elemento de humor que Deleuze reclamaba.

No repetiré lo que dije ayer sobre la neurosis. Lo que me impresiona, por atenerme únicamente al plano de la escritura, es que siempre se trata de las mismas historias, de las mismas personas, de las mismas situaciones que reaparecen sin cesar cada vez con una ligera variación. Este fenómeno, al que Genette acaba de referirse, ha sido analizado muy bien por Leo Bersani en su libro sobre Proust. Las cosas se repiten obsesivamente, las coincidencias son demasiado grandes; todo sucede como si el relato se convirtiese en algo cada vez más fantasmal. No estamos en absoluto ante un realismo narrativo cualquiera, sino ante un delirio que se presenta como narración. Habría que mostrar toda una serie de ejemplos pero, por atenernos únicamente a las grandes máximas proustianas, de las que hemos podido hacer recuento, el efecto, cuando se leen seguidas, es verdaderamente extraordinario: el narrador despliega tesoros de ingenio para justificar conductas que son fundamentalmente aberrantes.

Otra pregunta de la sala. Señor Barthes, me gustaría plantear una pregunta que temo formular porque evoca un texto que no sé si comprendo, a saber, el prólogo de su *Sade, Fourier, Loyola*. Por una parte, se trata allí del "placer del texto" en unos términos que evocan de forma bastante clara a Proust, y por otra de una especie de actividad crítica concebida como una subversión o una perversión que no deja de recordar a la interpretación de las variaciones de la que hablaba Genette. Esto me parece bastante ambiguo en la medida en que la interpretación de las variaciones no está lejos de cierta forma de pastiche que corre el riesgo de llevarnos a los peores vejesterios críticos.

Roland Barthes. No acabo de ver la ambigüedad del pastiche.

El mismo interlocutor. Me refiero a la interpretación de variaciones que parece usted suscribir como actividad crítica, y que relaciono con ese placer del texto que usted describe. Querría saber cómo situar todo eso.

Roland Barthes. El placer del texto no tiene relación alguna con el objeto de este congreso, aunque personalmente Proust sea para mí un gran objeto de placer; he hablado hace un momento de un deseo crítico. El placer del texto es una especie de reivindicación que he presentado, pero a la que ahora hay que hacerle los honores en un plano más teórico. Diré simplemente, en una palabra, que puede que haya llegado la hora, en vista de la evolución de la teoría del texto, de interrogarse sobre la economía o las economías de placer del texto. ¿En qué medida un texto produce placer? ¿Cuál es el "plusvalor de goce" de un texto? ¿Dónde reside? ¿Es el mismo para todo el mundo? Ciertamente, no; ¡nos compromete metodológicamente! Podríamos, por ejemplo, partir de la constatación de que, durante milenios, ha habido indudablemente un placer de la narración, de la anécdota, de la historia, del relato. Si ahora producimos textos que ya no son narrativos, ¿en qué economía sustitutiva se encuentra el placer? Hace falta un desplazamiento del placer, un desplazamiento del "plusvalor de goce" y, en este momento, es una pro-

longación de la teoría del texto lo que hay que buscar. Es una pregunta, carezco por el momento de más elementos que aportar; es algo en lo que podría imaginarse un trabajo colectivo, por ejemplo en un seminario de investigación.

En cuanto a la segunda pregunta, la de la interpretación de las variaciones, precisaré lo siguiente: el crítico no es en absoluto como un pianista que simplemente interpreta, ejecuta variaciones escritas. En realidad, el crítico accede, al menos provisionalmente, a una desestructuración del texto proustiano, reacciona contra la estructuración retórica (el "plano") que se ha privilegiado hasta ahora en los estudios sobre Proust. En este momento, el crítico no es en absoluto un pianista de la época tradicional que ejecuta variaciones que están efectivamente en el texto, sino que es más bien el que opera una partición, como sucede en la música post-serial. Es la misma diferencia que encontramos entre el intérprete de un *concerto* romántico y el músico, el operador de una formación (ya no se dice siquiera de una orquesta) apta para tocar música enteramente contemporánea, de acuerdo con un esquema de escritura que nada tiene que ver con la vieja notación. En este momento el texto proustiano se convertiría poco a poco, debido a esa suerte de heraclitismo captado por el crítico, en una especie de partición llena de agujeros en la cual no se podrán ya ejecutar sino operar variaciones. Nos uniríamos así a un debate mucho más concreto y mucho más serio, que se ha planteado esta tarde, cuando algunos de nosotros hemos evocado los problemas del texto proustiano en la acepción material de la palabra "texto": quizá en este momento tengamos necesidad de esos papeles de Proust, no solamente para la literalidad de las frases que nos entregan, sino también por eso que yo llamaría su configuración gráfica, la explosión gráfica que representan. En algo de este tipo veo yo una suerte de porvenir, no de la crítica proustiana (que carece de interés: la crítica siempre será una institución, y uno puede situarse fuera o más allá de ella), sino de la lectura y, por tanto, del placer.

Jean-Pierre Richard. Después de esta intervención de Roland Barthes, me gustaría decir que creo que existe entre todos los participantes en esta mesa un acuerdo bastante fundamental, o al menos una convergencia: la práctica de la escritura de Proust la describen todos en una perspectiva de explosión, de fragmentación y de discontinuidad. Sin embargo, me parece evidente, leyendo el texto de Proust, que hay una ideología proustiana de la obra que va a contracorriente de todas estas descripciones, una ideología muy explícita, muy insistente, un poco pesada incluso, que valora por el contrario los ecos, las líneas de semejanza, los recuerdos, las retenciones, la división en *lados*, las simetrías, los puntos de vista, las "estrellas", y que acaba, en los bien conocidos pasajes del *Temps retrouvé*, con la aparición de un personaje que reanuda todos los hilos dispersos hasta entonces. Parece, por tanto, que hubiera aquí una disparidad entre la ideología proustiana explícita del texto y la descripción que ustedes hacen de ella. Les pregunto, pues, sencillamen-

te, esto:
na en la
dicho p
Roland
se anun
Jean-P
Roland
caniano
ría que e
así indef
mo acab
esta teor
Jean-P
rece quiz
toda raz
prende s
ya: debo
que me h
ca y una c
tarde. Me
pectivo, c
Jean Ric
la obra; y
nalmente
funcionan
representa
ré. Pero es
precedente
su funcion
representa
similitud, c
fora sino u
La ideologi
que la mej
dría tratars
exposición
separa, se d
plementario
podríamos e
que se convi

te, esto: si existe tal disparidad, ¿qué lugar otorgan ustedes a la ideología proustiana en la práctica de su texto? ¿Cómo explican ustedes esta contradicción entre lo dicho por Proust y su decir?

Roland Barthes. Yo, personalmente, veo esa ideología a la que se refiere, y que se anuncia sobre todo al final...

Jean-Pierre Richard. ¿No es más bien todo el tiempo?

Roland Barthes. La veo como un *imaginario* proustiano, un poco al estilo lacaniano; este imaginario está *en* el texto, situado como otra caja más, y yo añadiría que es una caja japonesa: una caja en la cual no hay nunca más que otra caja, y así indefinidamente; de tal manera que el desconocimiento del texto sobre sí mismo acaba por aparecer también en el texto. Así es como vería yo, más o menos, esta teoría de la escritura (más que ideología) que hay en el texto proustiano.

Jean-Pierre Richard. Sin embargo, esta teoría también estructura el texto: se parece quizá a una práctica. Deleuze citaba, por ejemplo, hace un momento y con toda razón, el ejemplo de la magdalena, diciendo que el protagonista sólo comprende su sentido mucho después. Pero desde la primera experiencia Proust dice ya: debo remitir a un momento muy posterior la comprensión del sentido de lo que me había pasado aquel día. Hay aquí, pues, una genuina presuposición teórica y una certidumbre del valor, del valor de la experiencia que se interpretará más tarde. Me parece difícil decir aquí que es solamente al final, por un efecto retrospectivo, cuando se teje o se desteje la tela.

Jean Ricardou. No comparto del todo la fórmula de "ideología proustiana" de la obra; yo diría más bien: la "ideología de la obra" de Proust. Esta ideología, finalmente interior, tiene dos funciones, según se halle en conformidad o no con el funcionamiento del texto. En el primer caso, tendríamos los efectos de esta auto-representación de los que hablé ayer en mi exposición, y sobre los que no insistiré. Pero esto no significa (y matizo de esta manera alguna de mis afirmaciones precedentes) que toda ideología interior al texto esté forzosamente de acuerdo con su funcionamiento. Puede muy bien suceder lo contrario. En el caso de esta auto-representación invertida, la relación de la ficción con la narración ya no sería de similitud, como en la auto-representación recta, sino de oposición. No una metáfora sino una antítesis. En este caso, podría tratarse de una estrategia de despiste. La ideología de la obra atraería la atención sobre la unificación, la reunión, porque la mejor manera de captar una dispersión es el propio deseo de reunión. Podría tratarse, asimismo, del indicio de un doble funcionamiento. Subrayé en mi exposición la aproximación mediante la analogía, pero ésta no es posible si no se separa, se distancia, se distingue: se trata en verdad de ese funcionamiento complementario en el que han insistido Deleuze y Genette. A partir de esa insistencia, podríamos encontrar quizá una ideología contradictoria en la *Recherche*: no ya otro que se convierte en el mismo (el lado de Swann fusionándose con el lado de Guer-

mantes), sino el mismo que se convierte en otro: los muertos, las separaciones, las exclusiones, las transformaciones (todo tiende a convertirse en su contrario). Habría entonces una auto-representación del funcionamiento conflictivo del texto mediante un conflicto entre las ideologías del texto.

Gérard Genette. Sólo una palabra sobre lo que decía hace un momento Jean-Pierre Richard: creo que hay, en Proust como en muchos otros escritores, cierto retraso de la teoría con respecto a la práctica. De forma muy grosera podríamos decir que Proust es un autor del siglo XX con una ideología estética y literaria del siglo XIX. Pero nosotros somos y debemos ser críticos del siglo XX, hemos de leerle en cuanto tales, y no como él se leía a sí mismo. Pero, por otra parte, su teoría literaria es en cualquier caso un poco más sutil que la de una gran síntesis perfecta y clausurante con el *Temps retrouvé*. En su teoría de la lectura, y de la lectura de su propio libro, cuando dice por ejemplo que su lector deberá ser un lector de sí mismo, encontramos algo que en parte subvierte la idea de la clausura final de la obra y, en consecuencia, la misma idea (clásico-romántica) de *obra*. Además, hay un tercer elemento, y es que el texto de Proust no es hoy lo que era, pongamos por caso, en 1939, cuando se conocían esencialmente la *Recherche* y dos o tres obras más consideradas menores. A mi modo de ver, el acontecimiento capital de la crítica proustiana de estos últimos años no consiste en que podamos escribir o haber escrito sobre Proust, sino en que él, por decirlo así, ha continuado escribiendo: el descubrimiento de toda esa masa de pre-textos y para-textos ha convertido a la *Recherche* en algo que es más abierto hoy de lo que lo era ayer, cuando se leía como una obra aislada. Quiero decir que no solamente ella se abre, como siempre se ha sabido, desde el final, en el sentido de que su circularidad le impide cerrarse y detenerse, sino que se abre también desde el principio, no solamente en el sentido de que no acaba sino también en el de que en cierto modo no ha llegado a comenzar, pues Proust siempre estuvo trabajando en esta obra. Y en cierto modo aún trabaja en ella: no disponemos todavía de todo el texto proustiano; todo lo que digamos ahora de él quedará en parte caduco cuando lo tengamos completo; pero, por suerte para él y para nosotros, nunca estará completo.

Otra pregunta de la sala. Me parece que, entre las cosas que se han dicho, ha habido dos muy inquietantes. Una la ha dicho Deleuze y la otra Doubrovsky. Y ambos se han referido a la locura. Una cosa es decir, como Deleuze, que el tema de la locura está por todas partes en la obra de Proust, y otra excederse hasta decir: mirad, Charlus está loco, Albertine está loca. Lo mismo que decir que cualquiera está loco: Sade, Lautréamont o Maldoror. ¿Por qué Charlus está loco?

Gilles Deleuze. Mire, no lo digo yo, lo dice Proust. Proust dice desde el principio: Charlus está loco. Proust hace que André escriba: bien podría ser que Albertine estuviera loca. Está en el texto. En cuanto a la cuestión de saber si Proust está o no loco, reconocerá que yo no lo he dicho. Me pasa como a usted, eso no me in-

iones, las
rio). Ha-
del texto

to Jean-
s, cierto
dríamos
aría del
de leer-
su teoría
s perfec-
lectura
ector de
ra final
Además,
ngamos
res obras
de la crí-
o haber
iendo: el
a la Re-
ta como
re se ha
se y de-
ntido de
empezar,
n traba-
ue diga-
ero, por

licho, ha
rovsky.
e el tema
asta de-
ue cual-
co?
l princi-
e Alber-
ust está
o me in-

teresa. Simplemente me he preguntado si había una presencia de la locura en esta obra y cuál era la función de esa presencia.

El mismo interlocutor. Bien. Pero después Doubrovsky ha continuado diciendo que la locura, que esta vez es la del escritor, se transparenta en el relato a partir del momento en el cual, hacia el final, se acumulan las coincidencias. ¿Es esto compatible con una visión no psicológica de la obra de Proust? Lo que ocurre en ese momento, ¿no es una simple aceleración en la recurrencia de los temas? Esas coincidencias, lo que usted llama coincidencias, ¿son una prueba de locura?

Serge Doubrovsky. Personalmente, creo que hay una estrategia del narrador —y entiendo por tal el escritor que escribe el libro— que consiste en atribuir la homosexualidad a otros, en atribuir la locura precisamente a Charlus o a Albertine, mientras que se reserva para sí el “nerviosismo”, en que no es difícil reconocer todos los rasgos de una enfermedad psicosomática.

Lo que quiero decir es que toda la obra aparece como una especie de juego mediante el cual un escritor intenta construir un universo, contar una historia que pueda leerse, que ha podido leerse como una historia. Jean-Pierre Richard tenía razón, hace un momento, cuando subrayaba la presencia de una ideología estructurante en esta obra. Proust, hombre del siglo XIX. Pero cuanto más leemos la *Recherche* mejor nos damos cuenta de que estamos en un universo mental, psíquico si prefiere decirlo así, o mejor aun inconsciente, no sé, pero textual en todo caso, que juega en dos tableros opuestos a la vez: se cuenta una historia pero, al mismo tiempo que se cuenta, se destruye.

El mismo interlocutor. ¿Quiere usted decir que a partir del momento en que el relato ya no es realista estamos en la locura?

Serge Doubrovsky. Creo que cierto sentimiento de irrealidad en el texto nos conduce a preguntarnos por la locura. Pero una vez más he de decir que no me gusta este término. Añadiría simplemente que la pérdida del principio de realidad me parece uno de los grandes descubrimientos de la escritura moderna.

Otra pregunta de la sala. Me gustaría plantear dos preguntas, una a Barthes y otra a Deleuze.

Cuando usted dice, señor Barthes, que en la teoría del texto que se ha venido haciendo hasta ahora hay que introducir una economía, elige usted como eje de esta nueva dimensión el placer. ¿El placer de quién? Dice usted: el placer del lector, el placer del crítico. Pero ¿es posible obtener placer de alguien que, como Proust, escribe más allá del principio del placer? Y, en un sentido más general, ¿no habrá llegado ya la hora de hacer lo que ningún crítico ha podido hacer hasta ahora, situar las catexis económicas del lado de quien escribe y no del de quien lee?

Roland Barthes. Puede ser que, al investigar acerca de este tema del placer, yo lo plantee de forma en cierto modo ingenua, alienada al principio. Puede ser también que algún día ello me lleve efectivamente a la afirmación que usted acaba de

realizar. Usted plantea una pregunta, pero en realidad ofrece una respuesta que yo quizá tardaría meses en encontrar; es decir, que esta noción de placer del texto tal vez no sea sostenible. Pero, aunque sea por una vez, yo querría plantearla como comienzo, simple e ingenuamente, incluso si el trayecto posterior ha de destruirme o disolverme en cuanto sujeto de placer y disolver el placer en mí; quizá no haya placer, quizá sólo haya deseo, que es el placer de la fantasía.

El mismo interlocutor. Si, por cierto, se llama a eso fantasía, pero también hay otra cosa: una especie de goce procedente de un deseo muerto. Y quizá sería justamente eso lo que definiría el deseo del crítico.

Roland Barthes. No ha tardado usted mucho en culpabilizar el placer que yo he obtenido de Proust, desde luego. Siento que no volveré a disfrutarlo durante mucho tiempo.

El mismo interlocutor. Ahora quiero plantear mi pregunta a Deleuze. Usted ha dicho que Proust se abre a lo que le violenta. Pero ¿qué es lo que violenta a Proust, qué es lo que él, al final, descubre que le violenta?

Gilles Deleuze. El mundo de la violencia. Me parece que Proust lo define siempre como el mismo mundo de las señales y los signos. Lo que violenta es la señal, sea cual sea.

El mismo interlocutor. Pero ¿no hay otra lectura posible de Proust? Pienso en un texto de Blanchot donde no se trata de signos sino de inscripciones. La araña teje su tela sin método y sin objetivo, sea. Pero hay, pese a todo, un buen número de textos que se inscriben en algún sitio: pienso en la célebre frase que dice que los dos sexos mueren cada uno por su lado. Ahí hay algo que no se refiere únicamente a un mundo de signos, sino a una serie mucho más secreta y mucho menos tranquilizadora, una serie que se relacionaría, entre otras cosas, con la sexualidad.

Gilles Deleuze. Quizá el mundo de los signos es para usted un mundo tranquilizador. No lo es para Proust. No veo por qué habríamos de hacer una distinción entre este mundo y el de la sexualidad, cuando en Proust toda la sexualidad está en el mundo de los signos.

El mismo interlocutor. Sí, pero en un primer nivel; se inscribe también en otro lugar.

Gilles Deleuze. Pero ¿de qué tipo de inscripción se trata? La frase que cita usted sobre los dos sexos es una predicción, es el lenguaje de los profetas, no es el "logos". Los profetas emiten signos o señales. Y necesitan además un signo que garantice su palabra. No hay en ello ninguna retórica, ninguna lógica. El mundo de las señales no es en absoluto un mundo tranquilizador ni un mundo asexuado. Por el contrario, es el mundo del hermafrodita, de un hermafrodita que no se comunica consigo mismo: es el mundo de la violencia.

ACERCA DEL DEPARTAMENTO DE PSICOANÁLISIS DE VINCENNES*

Lo que ha ocurrido recientemente en la Facultad de Vincennes, en el Departamento de Psicoanálisis, es aparentemente simple: exclusión de cierto número de profesores por razones de reorganización administrativa y pedagógica. En un artículo de *Le Monde*, Roger Pol-Droit se pregunta, no obstante, si no se tratará de una depuración al estilo de Vichy. El procedimiento de exclusión, la selección de los excluidos, el trato dado a los opositores y el nombramiento inmediato de sustitutos también pueden hacernos pensar, salvando las distancias, en una operación estalinista. El estalinismo no es asunto exclusivo de los partidos comunistas, se transmite también a los grupos izquierdistas y se propaga hasta en las asociaciones de psicoanálisis. Lo confirma el hecho de que ni los propios excluidos ni sus aliados hayan manifestado gran resistencia. No han colaborado activamente en su propia condena, pero puede esperarse este progreso en una segunda oleada de purgas.

No es asunto de doctrina sino de organización del poder. Los responsables del Departamento de Psicoanálisis, que han dirigido estas exclusiones, declaran en los textos oficiales que han actuado siguiendo instrucciones del doctor Lacan. Él es quien ha inspirado los nuevos estatutos, y a él se someterán incluso, llegado el caso, los proyectos de candidatura. Él es quien reclama un *retorno al orden* en nombre de un misterioso "matema" del psicoanálisis. Es la primera vez que una persona privada, sea cual sea su competencia, se arroga el derecho de intervenir en una universidad para ejecutar y hacer que se ejecute soberanamente una reorganización que comporta destituciones y nombramientos de personal docente. Aunque todo el Departamento de Psicoanálisis diera su consentimiento, ello no cambiaría nada en este asunto ni en las amenazas que encubre. La Escuela Freudiana de París no es únicamente un grupo con un jefe, es también una asociación muy centralizada

* Con Jean-François Lyotard, en *Les Temps Modernes*, n° 342, enero, pp. 862-863.

que tiene una clientela, en todos los sentidos de este término. Es difícil de entender que un departamento universitario se subordine a una organización de esta naturaleza.

Lo que el psicoanálisis presenta como un saber viene acompañado de una especie de terrorismo intelectual y sentimental presto a vencer resistencias consideradas enfermizas. Esto es inquietante ya cuando esta operación se lleva a cabo entre psicoanalistas, o entre psicoanalistas y pacientes, con una finalidad certificada como terapéutica. Pero es mucho más preocupante cuando la misma operación sirve para vencer resistencias de un género bien distinto, en una sección docente que declara ella misma carecer de toda intención de "curar" o de formar psicoanalistas. A los opositores se les hace un auténtico chantaje inconsciente, apoyándose en el prestigio y en la presencia del doctor Lacan, para imponer sus decisiones sin posibilidad de discusión (lo tomas o lo dejas, y si lo dejas "se impondrá la desaparición del departamento, tanto desde el punto de vista de la teoría analítica como desde el punto de vista universitario..."; *¿Desaparición decidida por quién? ¿En nombre de quién?*). Todo terrorismo va acompañado de un lavado, y el lavado del inconsciente no parece menos terrible y autoritario que el lavado de cerebro.

NOT

Es difícil pa
Se tiende a la r
comentador d
dos", es que, a
Se necesita un
prolongación.
ra: era la prim
filosofía tradic
lo escribí dura

Mejor sería
des libros, *Alí*
virtud de ren
Es un explor
des y en las alt
truos, alimen
como el gato
quista de las s
peñado por la
sino de desliza
los monstruos
como arte de
algo diferente
cies coexistent
llan de tal mo

* Traducido del
Feltrinelli, 1976, p

NOTA A LA EDICIÓN ITALIANA DE *LOGIQUE DU SENS**

Es difícil para un autor reflexionar acerca de un libro escrito hace algunos años. Se tiende a la malicia o a la indiferencia o, lo que es aún peor, a convertirse uno en comentarador de sí mismo. Y no es que los libros queden necesariamente "superados", es que, aunque conserven su vigencia, se trata de una vigencia "desplazada". Se necesita un lector benevolente para devolverles su actualidad y otorgarles una prolongación. Me gusta esta *Lógica del sentido* porque para mí supuso una ruptura: era la primera vez que intentaba cierta forma expresiva diferente de la de la filosofía tradicional y, además, fue en muchos sentidos un libro alegre; por otra parte, lo escribí durante un período de enfermedad. No tengo nada que cambiar.

Mejor sería preguntarse por qué necesitaba tanto a Lewis Carroll y sus tres grandes libros, *Alicia*, el *Espejo* y *Silvia y Bruno*. El hecho es que Lewis Carroll tiene la virtud de renovarse siempre siguiendo dimensiones espaciales y ejes topológicos. Es un explorador, un experimentador. En *Alicia*, todo sucede en las profundidades y en las alturas: subterráneos, madrigueras, galerías, explosiones, caídas, monstruos, alimentos, y también lo que llega desde lo alto o es aspirado hacia arriba, como el gato de Cheshire. En el *Espejo*, sin embargo, se da una asombrosa conquista de las superficies (que sin duda se ha preparado mediante el papel desempeñado por las cartas sin espesor del final de *Alicia*): ya no se trata de profundizar sino de deslizarse por la superficie plana del espejo o del tablero de ajedrez, hasta los monstruos se tornan laterales. Así, por vez primera, la literatura se manifiesta como arte de las superficies, disposición de planos. Y en *Silvia y Bruno* se trata de algo diferente (quizá prefigurado por el *Humpty Dumpty* del *Espejo*): dos superficies coexisten con dos historias contiguas, y se diría que ambas superficies se arrojan de tal modo que se pasa de una historia a la otra, desaparecen por un lado para

* Traducido del italiano: *Nota dell'autore per l'edizione italiana*, en Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Milán, Feltrinelli, 1976, pp. 293-295. Traducción italiana de la nota por Armando Verdiglione.

reaparecer por el otro, como si el tablero de ajedrez se hubiera vuelto esférico. Son los mismos términos que utiliza Eisenstein para hablar de las pinturas cilíndricas japonesas, en las que ve una primera aparición del montaje cinematográfico: "¡La cinta se enrolla rectangularmente! Pero no se enrolla sobre sí misma (como la cinta en el rodillo) sino *sobre su superficie* (en el plano del cuadro), se enrolla la representación de la imagen".³

En *Lógica del sentido* intento describir cómo se organiza el pensamiento de acuerdo con este tipo de ejes y direcciones: por ejemplo, el platonismo y la altura, que orientan la imagen tradicional de la filosofía; los presocráticos y la profundidad (el retorno a los presocráticos como retorno a los subterráneos, a las cavernas prehistóricas); los estoicos y su nuevo arte de superficies... ¿Hay otras direcciones para el porvenir? Todos avanzamos o retrocedemos, titubeamos entre estas direcciones, construimos nuestra topología, nuestro mapa celeste, nuestra madriguera subterránea, agrimensura de planos y superficies y de toda clase de cosas. No se habla de la misma manera en las distintas dimensiones, no aparecen las mismas materias: en efecto, también es un problema de lenguaje o de estilo.

Aunque, por lo que a mí respecta, no me sentía muy satisfecho con la historia de la filosofía, mi libro *Diferencia y repetición* aspiraba aun, pese a todo, a una especie de altura clásica e incluso a una profundidad arcaica. El esbozo de una teoría de la intensidad que yo presentaba en ese libro estaba marcado por una profundidad, ya fuera falsa o verdadera: la intensidad aparecía como algo que surge de las profundidades (lo cual no significa que no me gusten algunas páginas de ese libro, especialmente las que tratan acerca de la fatiga y la contemplación). En *Lógica del sentido* la novedad, para mí, consistía en aprender algo de las superficies. Las nociones eran las mismas: "multiplicidad", "singularidad", "intensidad", "acontecimiento", "infinito", "problemas", "paradojas" y "proporciones", pero se reorganizaban siguiendo esta dimensión. Y aparte de las nociones también cambiaba el método, una especie de método serial propio de las superficies; cambiaba el lenguaje también, un lenguaje que me habría gustado que fuese cada vez más *intensivo*, que funcionase mediante pequeñas ráfagas.

¿Qué era lo que no funcionaba bien en esta *Lógica del sentido*? Evidentemente, que aún dependía de una complacencia ingenua y culpable con respecto al psicoanálisis. Mi única excusa sería la siguiente: intentaba, con todo, muy tímidamente, hacer *inofensivo* al psicoanálisis presentándolo como un arte de las superficies que se ocupa de los acontecimientos como entidades superficiales (Edipo no es malo, Edipo está lleno de buenas intenciones...).

Pero, en cualquier caso, ahí están los conceptos psicoanalíticos, plenamente respetados e intactos, Melanie Klein y Freud. ¿Así pues? Afortunadamente, ahora ya

³ Cfr. Serge Eisenstein, *La Non-indifférence Nature*, Paris, UGE, 10/18, 1978, p. 98.

érico. Son
cilíndricas
áfico: "¡La
mo la cin-
olla la re-

de acuer-
tura, que
ndidad (el
as prehis-
es para el
recciones,
era subte-
o se habla
as mate-

istoria de
ana espe-
na teoría
rofundi-
ge de las
ese libro,
ógica del
Las no-
corteci-
nizaban
método,
aje tam-
que fun-

emente,
psicoa-
amente,
cies que
es malo,

nte res-
hora ya

me es casi imposible hablar en mi nombre, pues para mí cuanto ha pasado después de la *Lógica del sentido* depende de mi encuentro con Félix Guattari, de mi trabajo con él, de lo que hacemos juntos. Creo que hemos investigado en otra dirección porque deseábamos hacerlo así. En *El Anti-Edipo* ya no hay profundidad, ni altura, ni superficie. Todo en este libro —las intensidades, las multiplicidades, los acontecimientos— ocurre y se desarrolla en una especie de cuerpo esférico o de cuadro cilíndrico: *cuerpo sin órganos*. Nosotros dos queríamos ser el Humpty Dumpty o los Laurel y Hardy de la filosofía. Una filosofía cinematográfica. Creo también que este cambio modal implica un cambio de materias o, al revés, que cierta política viene a ocupar el lugar del psicoanálisis. Un método que también es una política (una micro-política) y un análisis (esquizo-análisis) que se propone estudiar las multiplicidades de los diferentes cuerpos sin órganos. Un rizoma en lugar de series, dice Guattari. *El Anti-Edipo* es un buen principio para romper con las series. Y al lector que pueda pensar: "Ésta es una nota estúpida y presuntuosa" sólo puedo responderle: "No sabe usted hasta qué punto es modesta e incluso humilde. La consigna es: hacerse imperceptible, hacer rizoma y no echar raíces".

EL PORVENIR DE LA LINGÜÍSTICA *

1) Henri Gobard distingue aquí cuatro clases de lenguas: *vernácula*, materna o territorial, de origen rural; *vehicular*, de intercambio, de comercio y de circulación, urbana por excelencia; *referencial*, nacional o cultural, que recoge o reconstruye el pasado; *mítica*, que remite a una tierra espiritual, religiosa o mágica. Puede que algunas de estas lenguas sean simplemente argots, dialectos o hasta jergas. Gobard no procede como un comparatista sino como un polemista, una especie de estratega que se encuentra él mismo en cierta situación. Se instala en una situación real en la cual las lenguas están efectivamente enfrentadas. No considera estructuras sino funciones lingüísticas que concurren a través de lenguas diversas o en una misma lengua, incluso en lenguas derivadas o residuales. Es evidente que el mapa de estas cuatro lenguas se va modificando históricamente y según los medios, y que también puede cambiar en un mismo momento y en un mismo medio, según la escala o el punto de vista que se tome. Muchas lenguas pueden competir por una misma función en un mismo entorno, etcétera.

2) Gobard reconoce de buen grado su deuda con todos aquellos que han centrado sus investigaciones en el bilingüismo. Pero ¿por qué Gobard habla de cuatro lenguas en lugar de hablar de dos (y el número 4 no se presenta en modo alguno como exhaustivo)? El dualismo o el binarismo corren el peligro de dejarnos en una oposición simple entre lengua culta y lengua vulgar, entre lengua mayor y lengua menor, o bien entre una lengua del poder y una lengua del pueblo. Los cuatro factores de Gobard, al contrario, no sólo completan a los anteriores sino que nos proponen para ellos una génesis compleja. ¿Cómo se hace una lengua con el poder, en un país o incluso a escala mundial? ¿Cómo conjurar el poder lingüístico? Es la

* Prólogo a Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique (analyse tétraglossique)* [La alienación lingüística (análisis tetraglósico)], París, Flammarion, 1976, pp. 9-14.

cuestión del imperialismo actual del inglés, o más bien del americano. No conforme con ser la mayor lengua vehicular gracias a los circuitos económicos y financieros, también ha adoptado las funciones referencial, mítica e incluso vernácula. El *western* desempeña hoy, para un francés, el mismo papel que “nuestros ancestros galos” para un negro; la canción americana o el americanismo publicitario desempeñan un papel mítico; y los argots del inglés pueden representar una función vernácula. No se trata de decir que los vencedores imponen sus lengua a los vencidos (aunque a menudo ocurra de este modo), sino que los mecanismos de poder son sutiles y difusos, tienen funciones extensibles, reversibles, que son objeto de luchas políticas activas o de micro-luchas.

3) Citemos al azar algunos ejercicios prácticos de “análisis tetraglósico”: por ejemplo, el modo como los negros estadounidenses han transformado la lengua, el modo como la percuten mediante otros dialectos u otras lenguas, y el modo como esculpen en ella nuevas lenguas vernáculas para uso propio, el modo como recrean en ella lo mítico y lo referencial (*cf.* el hermoso libro de J. L. Dillard, *Black English*);⁴ otro caso célebre, o que Kafka ha hecho célebre: el modo como, al final del Imperio austro-húngaro, los judíos checos, temerosos del yiddish como lengua vernácula y lejanos del checo como otra lengua vernácula de los medios rurales de los que proceden, se encuentran presos en un alemán enrarecido, separado del pueblo, como lengua vehicular, y sueñan con el hebreo como lengua mítica en los comienzos del sionismo. O bien el problema de los inmigrantes o de sus hijos hoy, en Francia y en otros países, que han perdido su lengua materna y mantienen relaciones políticas difíciles con una lengua vehicular impuesta. Y también la ocasión que la actualidad nos brinda para una recuperación de las lenguas regionales: no sólo un resurgimiento de los dialectos sino la posibilidad de nuevas lenguas referenciales, de nuevas funciones míticas. Y la ambigüedad de estos movimientos, que ya tienen tras de sí todo un pasado en que las tendencias fascistas se mezclan con movimientos revolucionarios. Y un ejemplo de micro-lucha que Gobard desarrolla en páginas muy divertidas: la naturaleza y la función de la enseñanza del inglés en Francia (los diferentes tipos de profesores, la tentativa de un monolingüismo inglés, el “francés optativo”, y las contrapropuestas de Gobard para que en el inglés, incluso reconocido como lengua vehicular mundial, no cristalicen las otras funciones, que deben por el contrario reaccionar frente a él mediante el “derecho al acento”, mediante referentes propios y deseos polívocos). Y Gobard esboza una obra teatral superior a las de Ionesco acerca de las luchas internas de la Facultad de Vincennes.

⁴ J. L. Dillard, *Black-English*, Nueva York, Random House, 1972.

4) I
nos p
que to
va), u
zable
poétic
taling
tetrag
forma
infanti
disting
los lin
lingüis
presup
sujeto,
de leng
propia
consid
miento
el que
de que
rializac
tituyen
en lugar
ver sobr
que se r
desterri
zarse so
rales [*cf.*
ción esp

5) Al
Ducrot)

⁷ Mama
asociada al
niños espa
niño, supue
nética para
azules y bla
tiago Auser

No confor-
cos y finan-
o vernácula.
estros ances-
blicario de-
una función
za a los ven-
smos de po-
e son objeto

dósico": por
do la lengua,
s, y el modo
modo como
illard, *Black*
omo, al final
b como len-
medios rura-
do, separado
na mítica en
de sus hijos
y mantienen
abién la oca-
s regionales:
s lenguas re-
movimientos,
s se mezclan
Gobard de-
enseñanza del
in monolin-
para que en
ristalicen las
tante el "de-
obard esbo-
ternas de la

4) La distinción de estas cuatro lenguas o funciones del lenguaje podría hacernos pensar en ciertas distinciones clásicas de la lingüística, cuando se nos indica que todo mensaje implica un emisor y un destinatario (función conativa y emotiva), una comunicación de información (función vehicular), un contexto verbalizable (función referencial), una selección de elementos y combinaciones (función poética), un código en el que se entienden el emisor y el destinatario (función metalingüística). Gobard invoca el lenguaje infantil bajo el aspecto de una graciosa tetragénesis en la que distingue lo vernáculo-emotivo ("*maman*"), lo vehicular-informativo ("*lolo*"), lo referencial-poético ("*arreu*") y lo mítico-inventivo (códigos infantiles, lenguajes mágicos, "*amstramgam*").[†] Pero ¿qué es exactamente lo que distingue estas categorías de Gobard de aquellas otra que podemos encontrar en los lingüistas, especialmente en los partidarios de la sociolingüística? Para estos lingüistas el lenguaje está siempre presupuesto o, incluso aunque pretendan no presuponer nada del lenguaje, permanecen en el interior de universales del tipo sujeto, objeto, mensaje y código, competencia, etcétera, que remiten a un género de lenguas y sobre todo a una forma de poder en esas lenguas (hay un capitalismo propiamente lingüístico). Por el contrario, la originalidad de Gobard radica en que considera los dispositivos colectivos o sociales que, combinándose con los movimientos de la "tierra", forman tipos de poder heterogéneos; y no en el sentido en el que habitualmente se dice que una lengua tiene "territorios" sino en el sentido de que las funciones del lenguaje son inseparables de movimientos de desterritorialización y de reterritorialización, tanto materiales como espirituales, que constituyen una nueva geolingüística. En suma, dispositivos colectivos de enunciación en lugar de sujetos; coeficientes de territorialización en lugar de códigos (por volver sobre los ejemplos anteriores: el inglés vehicular desterritorializa a los negros, que se reterritorializan en el *Black English*; el alemán de Praga era ya una lengua desterritorializada; los judíos, separados del checo rural, intentan reterritorializarse sobre este alemán con toda clase de artificios lingüísticos, poéticos y culturales [cfr. la escuela literaria de Praga]; y, en el límite, el hebreo como reterritorialización espiritual, religiosa o mágica).

5) Algunos lingüistas están emprendiendo actualmente (es el caso de Oswald Ducrot) una tentativa para poner en cuestión el carácter informativo del lengua-

[†] Maman es, obviamente, "mamá"; lolo es un vocablo infantil construido sobre la inicial de "lait" (leche), asociada al deseo de alimento del niño o al pecho de la madre (algo sólo semejante al "aba" con el cual muchos niños españoles comienzan a pedir agua); arreu designa en francés la primera emisión vocal y espontánea del niño, supuestamente como señal de bienestar (algo así como "gugú-tatá"); Am stram gram es una comptine fonética para dar la vez en un juego (algo parecido a "de cotin de cotán, de la vera verabán" o a "anclas potanclas azules y blancas"). El traductor debe estas precisiones a la amabilidad y la sabiduría de Cathy François y Santiago Auserón.

je y la asimilación de la lengua a un código, para subordinar los problemas semánticos e incluso los sintácticos a una verdadera pragmática o política que nos deje ver los dispositivos de poder que funcionan en una lengua y las posibilidades lingüísticas de lucha contra esos poderes, para cuestionar las ideas de homogeneidad estructural de una lengua o de los universales lingüísticos (incluida la "competencia"). En todos estos sentidos, el análisis de Gobard abre nuevos caminos, e inventa sus humores y sus cóleras propias. Porque las lenguas son papillas, *quarks* al estilo de Joyce, donde no hay estructuras subyacentes sino únicamente funciones y movimientos que vienen a poner un poco de orden polémico. Gobard tiene razón: todo el que tiene algo que decir es como un extranjero en su propia lengua. Hasta ahora, los lingüistas han estudiado tanto las lenguas hasta el punto en el cual han podido compararlas y hacer de su ciencia simplemente una ciencia pura. Gobard sabe mucho de lenguas, es ese inventivo profesor de inglés que se sabe francés y se quiere siciliano. Pero su problema es otro, del tipo del de los grandes médicos-enfermos del lenguaje: cómo tartamudear sin ser un tartamudo del habla, en el habla o en una lengua, sino un tartamudo del lenguaje (el mayor poeta francés, precisamente de origen rumano, es Gherasim Luca: él ha inventado este tartamudeo que no lo es del habla sino del lenguaje mismo). Gobard presenta una nueva forma de evaluar las relaciones del lenguaje con la Tierra. Hay en él un Court de Gébelin, un Fabre d'Olivet, un Brisset y un Wolfson implícitos... ¿para qué lingüística del porvenir?

* Título
zo de 1976
ger, novelas
de 1950. Si
como prólo
vista.

SOBRE LE MYSOGYNE*

“Soy sucio y vulgar, y pobre, ¿entiende?, pobre, si es que sabe usted lo que significa eso. Sí, incluso cuando estudiaba en la École Normale llegaba allí pobrememente, en el metro por la noche, llamaba pobrememente, me emborrachaba pobrememente, fornicaba pobrememente, sí, *more pauperum*, no hace falta traducirlo...” ¿Es Alain, el narrador, hablando de sí mismo? ¿Es el autor, Alain Roger, hablando de su novela? Cuatro pobres asesinatos de mujeres precedidos o seguidos de repugnantes violaciones. También los móviles son pobres: el Misógino odia a las mujeres y las mata, pero lleva una mujer en su interior —la famosa bisexualidad—, y lleva a cabo sus crímenes inspirado por una joven también bisexual, su doble invertido... El asesinato como reconstrucción de la escena primaria o de un andrógino original (“saber, saber cómo fui concebido, eso es lo que mi cuerpo pedía, ver la escena monstruosa, verla. Imaginaba a mi madre y me volvía loco de asco...”).

Hacia falta esta pobreza soportada, querida, esta variación psicoanalítica por enésima vez, para que surgiese algo, un fulgor. Un primer signo alerta al lector: la novela parece escrita en hexámetros que afloran en el texto o que estallan de golpe en él (“Era el mes de junio y yo tenía veinticuatro años”, “Tenía la voluptuosidad de una mujer violada, experimentaba en mis costados...”). ¿Se trata de hacer notar el arcaísmo del *Mysogine*, el conformismo de su temática, psicoanálisis en alejandrinos? ¿Es solamente un rasgo de humor, el poder de lo cómico que se insinúa por todas partes? ¿O es algo distinto, como si los hexámetros emergentes nos desplazasen a un nuevo elemento, a la riqueza suntuosa de esta novela?

* Título del editor. “G. Deleuze fascinado por *Le Mysogyne*”, *La Quinzaine Littéraire* n° 229, 16-31 de marzo de 1976, pp. 8-9. Sobre el libro de Alain Roger *Le mysogyne* [El misógino], Denoël, París, 1976. Alain Roger, novelista y filósofo nacido en 1936, fue alumno de Deleuze cuando éste enseñaba en Orleans en la década de 1950. Siempre conservaron un vínculo de amistad. Este texto estaba inicialmente destinado a aparecer como prólogo de la novela de Alain Roger. Por razones técnicas, el editor Marice Nadeau lo publicó en su revista.

Ya en una novela anterior, *Jerusalem Jerusalem*,¹ una joven con un nombre pasado de moda y una vida pobre, una pobre aventura y un suicidio pobre se convertía en objeto de culto, de santificación grupal, de recitaciones y confesiones, plegarias, evangelios, "Así Cecilia". En estas extraordinarias páginas es como si el tema constante de Alain Roger fuese el nacimiento de una religión en la cotidianidad, en lo más miserable. El *misógino* está ligado a *Jerusalem*: una *elección* que se puede aplicar a un pueblo, a una especie, a una persona, un nombre anticuado que designa un acontecimiento. Para que haya elección, santificación, basta con que se dé una intensidad que, incluso aunque sea inconsciente o imperceptible, brille en lo más cotidiano; un nombre propio o una palabra que funciona como un nombre propio, como marcador de esa intensidad; un aparato adverso, enemigo, que amenaza con *aplastar* las intensidades, con hundirlas en la pobreza de lo cotidiano.

Todo el lenguaje funciona de esta manera en Alain Roger, como un nombre propio desusado, humilde, fulgurante, pero amenazado por el aparato de las palabras cotidianas que se vuelven en su contra y que hay que destruir constantemente para recobrar el esplendor del Nombre. Alain Roger tiene un estilo propio de una belleza y una perfección fascinantes. Ejemplo libre del *Misógino*, con el texto paranoico del hombre de los gatos: 1. El conjunto de los *Gatos* (nombre propio) constituye el pueblo elegido; el coche es el aparato enemigo que aplasta a los *Gatos*; por cada *Gato* aplastado se procede a quemar un coche.

El "procedimiento" (no es en absoluto un artificio, es más bien la escritura como proceso) también funciona en sentido contrario, en el sentido de una profanación, de una vulgarización. Así, al final del *Misógino*, la joven con nombre anticuado, que esta vez es Solange, también se mata; pero el narrador se dedica a buscar a otra Solange, una chica de igual nombre a quien propondrá frases breves de la Solange "verdadera" para hacer asociaciones de ideas. Y, al contrario de lo que sucedía en *Jerusalem*, la frasecilla fulgurante de la Solange verdadera recae en la trivialidad y en la miseria de las palabras cotidianas de la otra, la frase -nombre propio profanado como enunciado- como nombre común: muerte del estilo, del mismo modo que hay suicidios y felinicios, etcétera. Pero esta inversión no importa, cuenta únicamente como el reverso o el doblez del único movimiento importante, la santificación, la sacralización, la elección atea inmanente.

Este movimiento, este proceso, tiene un nombre bien conocido. Es la *epifanía*. Una epifanía particularmente triunfante, en el sentido más "joyceano", aparece al comienzo del *Misógino*, cuando el narrador, tras cometer su primer crimen por persona interpuesta, va a ver a Paul, que ha matado a su esposa en el coche y está él mismo herido en el hospital: "Como movido por un resorte, ¡Paul sale de entre

¹ Alain Roger, *Jerusalem Jerusalem*, París, Gallimard, 1969.

ombre pa-
bre se con-
fesionese,
como si el
la cotidia-
ción que se
cuado que
con que se
e, brille en
o un nom-
enemigo,
de lo coti-

ombre pro-
as palabras
mente para
de una be-
texto para-
constituye
s por cada

tura como
ofanación,
anticuado,
scar a otra
e la Solan-
ue sucedía
trivialidad
propio pro-
mo modo
ta, cuenta
te, la san-

epifanía.
aparece al
rimen por
che y está
e de entre

las sábanas! Me asusté. Era alucinante, esa sonrisa en mitad de las vendas. Era como un nogal solitario...". Fulgor de una intensidad. Pero, precisamente, ¿cómo podríamos resaltar la originalidad de Alain Roger si se conformase con continuar, aunque fuese con gran perfección, el procedimiento-proceso inventado por Joyce y que tiene sus precursores en autores muy célebres, como Proust y otros?

Nos parece que Alain Roger da a las epifanías dimensiones completamente nuevas. Hasta ahora, la epifanía oscilaba entre la pasión y la revelación súbita de una contemplación objetiva, por una parte, y la acción, la formación elaborada de una experimentación subjetiva, por otra. Pero, en todo caso, le sucedía a un personaje o el personaje la desencadenaba. La epifanía no era —o no era en principio— el personaje mismo. Cuando una persona se convierte en cuanto tal en epifanía deja de ser de golpe una persona, y no para convertirse en una entidad trascendente, un dios o una diosa, sino para convertirse en Acontecimiento, multiplicidad de acontecimientos implicados los unos en los otros, acontecimientos del orden del amor. Esta extensión de la epifanía, su coincidencia plena con un personaje y la consiguiente despersonalización del personaje, la persona-acontecimiento que se convierte en un acontecimiento no personal, ésta es, a nuestro parecer, la fuerza de Alain Roger. No pretendemos hacer un análisis sino indicar un trastorno, una impresión de lector, en la medida en que este libro es un libro de amor.

El personaje-epifanía es Solange, la joven. El narrador es un profesor, un profesorillo, y Solange es una alumna de su clase. El profesor Alain desea matar mujeres pero no se atreve, y empieza por hacer que Paul mate a una. Solange establece con el profesor un extraño pacto, un contrato por el cual ella delata a toda la clase, al "polipero", el elemento colectivo. Escenas feas, pobres, vulgares. Después, ella le inspira los otros crímenes, en los que llegará a participar, a los que se adelantará incluso, cometiendo el último de ellos. Nuevas escenas feas y pobres. No se acostará con Alain porque le ama, y porque le ama *demasiado* ("Decirte que te quiero no es suficiente, dijo ella: no te quiero como hijo, ni como hermano ni como esposo, sino de las tres formas a la vez, y amo sobre todo a esa mujer oculta que llevas en el fondo de ti, a quien reconozco en cada uno de tus gestos, en cada uno de tus crímenes..."). Así pues, Alain lleva en su interior una mujer, una mujer a la que quiere matar; Solange oculta en su interior un hombre, un hombre a quien ella exige que mate. Ambos son bisexuales: Alain es misógino, Solange es un "hombre femenino". Ambos buscan la escena primaria, la unión del padre y la madre, ese padre a quien Solange odia, ese madre que hace sufrir a Alain.

Siempre es posible contar así la historia, pues el narrador se declara perteneciente a la obscenidad, la pobreza y la vulgaridad igual que se declara perteneciente al sistema de las palabras ordinarias, aunque explícitamente pertenezcan también a ese sistema el psicoanálisis, el estructuralismo, la significancia y la subjetividad modernas (pasaba lo mismo en *Jersulalem Jerusalem*). Pero basta con repetir el nom-

bre propio –Solange, Solange, como Cécile, Cécile– para que haga su aparición algo completamente distinto, las intensidades contenidas en el nombre, una historia completamente diferente, otra versión de la historia.

Hay un autor poco conocido, y a quien no parece que Alain Roger conozca (los encuentros ficticios son aún más hermosos), que llevó a cabo en varios libros una extraña epifanía de una joven. Se llama Trost, y describe a una joven moderna o futura como “libremente mecánica” o maquina.² Ella no se define como virgen, ni como bisexual, sino como un cuerpo-máquina flexible con múltiples grados de libertad: un estado libremente mecánico, autónomo y móvil, deformable, transformable. Trost invocaba con todo su deseo o preveía la llegada de esta “Mujer-Azar”, de la “joven-mujer, réplica *ready made* y resultado del mundo externo, verdadero producto simple de la extrema complejidad moderna que se refleja en ella, por otra parte, como una brillante máquina erótica”.

Trost pensaba que la joven-mujer, en su realidad sensible y visible, encerraba una línea abstracta que era como el esquema de un grupo humano futuro, por descubrir: un grupo revolucionario cuyos militantes habrían sido capaces de combatir al enemigo en su interior, el viejo enemigo falo de la diferencia sexual o, lo que viene a ser lo mismo, de la bisexualidad repartida, opuesta, distribuida en ambos lados. No es que la joven sea una figura o una prefiguración de este grupo, ella no es figurativa, y es descubierta “por lo no figurativo de nuestro deseo”, es “la intensidad perfectamente laica de nuestro deseo”, con su falda o su pantalón laicos. Puro deseo, se opone a cuanto en el deseo hay de biográfico o de memorial: sin pasado, sin reconocimiento, sin reavivamiento de recuerdos, su misterio no es el del origen o el de un objeto perdido, sino el de un funcionamiento.

Inconsciente y deseante, se contraponen, con toda su extrañeza, al inconsciente psicoanalítico, a todo ese aparato yoico, personalógico y familiarista “que nos hace desear los objetos perdidos, los placeres familiares, que nos guía hacia las neurosis y nos mantiene atados a las reminiscencias”. Infantil, olvidadiza, se opone a todo recuerdo infantil gracias a esos *bloques* de infancia que la atraviesan como intensidades y encabalgan diversas edades. Incestuosa, esencialmente incestuosa, se contraponen sin embargo al incesto edípico regresivo o biológico. Autodestructiva, se opone a la pulsión de muerte tanto como al narcisismo, porque la autodestrucción es en ella aún vida, línea de fuga y viaje. En suma, es la joven-máquina de *n* sexos, señorita Arkadin, Ulrike von Kleist...

Y esto es lo que sucede en esa otra versión coexistente de la novela de Alain Roger: Solange, Solange designa este fulgor de la joven que tiene “todos los sexos”, “la adulta impúber”, el “chico femenino” que “encarna todos los abrazos, desde los

² Véase, especialmente, *Visible et invisible* [Visible e invisible], Arcanes, 1953, y *Librement mécanique* [Libremente mecánico], Minotaure, 1955.

más ingenuos hasta los más incestuosos”, todas las sexualidades, incluidas las no humanas, hasta las vegetales. No la diferencia sexual, y aún menos esa bisexualidad en la cual cada uno de los dos sigue poseyendo al otro. La epifanía, la elección es más bien como el surgir de una multiplicidad intensa que se verá reducida, abatida por la distribución de los sexos y la asignación de uno u otro. Todo comienza por la joven: “Me acuerdo de un tiempo en el cual yo tenía todos los sexos, el mío, el tuyo y muchos otros más. Pero ya a los trece años esto casi había acabado. Me encolerizaba contra la pubertad, pero esos sexos se evaporaban y yo me iba haciendo más pesada...”. La joven se ve apresada en un aparato social destinado a reducirla a las exigencias de la conyugalidad y la reproducción.

Después viene el muchacho: la joven le servirá de ejemplo y de modelo, ella es la primera víctima que a su vez le arrastra, la primera embaucada que a su vez le embauca, y que le impondrá la necesidad de pasar por ella para experimentar una reducción inversa y simétrica. Aunque finalmente no hay más que un sexo, el de las mujeres, y una sola sexualidad, la de los hombres que convierten a las mujeres en su objeto. El elemento de la falocracia siempre fue la llamada sexualidad femenina. La diferencia, pues, no se da en absoluto entre dos sexos, sino entre el estado de los *n*-sexos, por una parte, y su reducción a uno u otro de los dos sexos, por otra. A la fulgurante Solange se contraponen todas las falsas Solange que han aceptado, deseado esta pesada reducción (*cfr.* el final del *Misógino*), así como a la epifanía de la joven múltiple se contraponen la cotidianidad del hombre y la mujer, y así como al estado libremente maquínico se contraponen el aparato reductivo y al nombre propio, encarnación de una multiplicidad, se contraponen el sistema de los nombres comunes que distribuyen la dualidad...

Leamos la novela: es la historia vulgar de un misógino que asesina mujeres porque lleva una en su interior, pero es también la epifanía de la joven que mata y se mata por una historia completamente diferente. Hemos de imaginar una Solange viva y eterna, renaciendo de sí misma sin necesidad de matarse, la Ligera. Esta novela de Alain Roger constituye, junto con la precedente, una cadena de vida y de renovación.

CUATRO PROPUESTAS SOBRE EL PSICOANÁLISIS*

Permítanme presentarles simplemente cuatro propuestas en torno al psicoanálisis.

La primera dice así: cómo *el psicoanálisis impide toda producción de deseo*. El psicoanálisis es inseparable de un riesgo político específico, que lo distingue de los antiguos peligros que implicaba el hospital psiquiátrico. Este último constituía un lugar de encierro localizado. El psicoanálisis, al contrario, funciona al aire libre. El psicoanalista desempeña un papel parecido al que, según Marx, representaba el comerciante en la sociedad feudal: funciona en los poros libres de la sociedad, no solamente al nivel de la consulta privada sino también en las escuelas, las instituciones, la psiquiatría sectorial, etcétera. Esta manera de funcionar induce una situación peculiar con respecto a la empresa psicoanalítica. De hecho, el psicoanálisis habla mucho del inconsciente pero, en cierto modo, siempre para reducirlo, destruirlo o conjurarlo. El inconsciente se concibe como una contra-conciencia, un negativo o un parásito de la conciencia. Es el enemigo: "Wo es war, soll ich werden". No importa que lo traduzcamos como: "Allí donde ello estaba, debo yo (como sujeto) advenir";[†] pues nada cambia, incluido el *soll*, el extraño "deber en sentido

* G. Deleuze-F. Guattari, *Psychanalyse et politique* [Psicoanálisis y política], Alençon, Bibliothèque des mots perdus, 1977, pp. 12-17. Este texto y el siguiente se publicaron juntos en un folleto dactilografiado, en parte para oponerse a una edición pirata de la conferencia pronunciada por Deleuze en Milán en 1973 (abreviada y modificada en esta versión), publicada en Armando Verdighione (ed.), *Psicanalisi e politica: Atti del convegno di studi tenuto a Milano l'8-9 maggio 1973*, Milán, Feltrinelli, 1973, pp. 7-11. Puede compararse el presente artículo con *La Isla desierta y otros textos* [Valencia, Pre-Textos, 2005], texto nº 36, que constituye la traducción de dicha publicación.

[†] Wo es war, soll ich werden es una fórmula de Freud cuya traducción tradicional había sido "Donde había Ello debe haber Yo". En textos célebres, Lacan señaló la incorrección de dicha traducción (pues, para que hubiera sido posible, el verbo alemán sollen habría tenido que estar en tercera persona del singular y no en primera, que es la que Freud utiliza en esa fórmula), proponiendo la corrección "Allí donde ello estaba debo yo advenir".

moral". Lo que el psicoanálisis denomina formación o producción del inconsciente son siempre tropiezos, conflictos imbéciles, débiles compromisos o juegos de palabras simplones. Cuando esto consigue avanzar, siempre se trata de sublimación, de desexualización, de pensamiento, sobre todo nunca deseo, ese enemigo que anida en el corazón del inconsciente. Siempre hay demasiados deseos: perverso-polimorfo. Se postula la Carencia, la Cultura y la Ley, es decir, la reducción y la abolición del deseo.

No es una cuestión teórica, se trata del famoso arte de la práctica psicoanalítica, el arte de la interpretación. Interpretar, forzar la regresión, regresar. Entre las más grotescas páginas de Freud están las que tratan de la *fellatio*: el pene simboliza ahí la ubre de una vaca, y la ubre de vaca simboliza un seno materno. En otras palabras, la *fellatio* tiene lugar cuando no se tiene a mano una vaca, o una madre, o éstas no tienen leche. Lo cual es una manera de mostrar que la *fellatio* no es un "deseo verdadero" sino que significa otra cosa, oculta otra cosa, otro deseo. Y el psicoanálisis dispone, a este respecto, de una red perfecta: los verdaderos contenidos del deseo serían las pulsiones parciales infantiles; la verdadera expresión del deseo sería Edipo (para estructurar "el todo"). Cuando el deseo genera cualquier cosa, relacionándose con un Afuera, con un Devenir, se desmonta esa construcción, se destruye, se muestra que remite por una parte a un mecanismo parcial del niño y, por otra, a una estructura edípica global. Así sucede con la *fellatio*: pulsión oral de succión del seno materno más accidente edípico estructural. Y así sucede también con la homosexualidad, con el bestialismo, con el masoquismo, el voyeurismo y hasta con la masturbación: ¿no os da vergüenza manteneros en esos juegos infantiles y hacer ese uso del Edipo? Antes del psicoanálisis se hablaba de feos costumbres de viejo, después de él se habla de actividad infantil perversa pero viene a ser lo mismo. Se trata siempre de distinguir los deseos verdaderos de los falsos, de destruir las construcciones maquinicas del deseo.

Por el contrario, nosotros decimos: el inconsciente es lo que no tenemos, jamás lo tenemos, no es un "ello era" en cuyo lugar deba advenir el "yo". Hay que invertir la fórmula de Freud: el inconsciente es lo que *debemos* producir, produzcámoslo o, de lo contrario, nos quedaremos con nuestros síntomas, nuestro yo y nuestro psicoanalista. Cada uno trabaja y fabrica con la porción de placenta que ha sustraído y que no deja de serle contemporánea como medio de experimentación, no en función del huevo, ni de los progenitores, de las interpretaciones y regresiones que nos vinculan a él. Producir el inconsciente no es fácil, no puede hacerse de cualquier manera, con un lapsus o un chiste, ni siquiera con un sueño. El inconsciente es una sustancia que hay que fabricar, situar, hacer circular, un espacio social y político que hay que conquistar. Una revolución es una tremenda producción de inconsciente, y no hay mucho más en ella, y eso nada tiene que ver con un lapsus o con un acto fallido. El inconsciente no es un sujeto que produce retoños en

la conciencia
no haya i
jeto. Los
ciente de
producir
deseo, se
tambalea
es revolu
e interr
el deseo,
mación

La seg
pide la fi
la genera
tenido d
laciones
razas, po
determin
to infini
nombre
entidad
CABALL
o condu
de dese
contenid
indefinit
nas de e
zados: C
sino qu
que, al c
llamada

No es
de dese

El il f
mente el p
te privileg
fait beau
filosófico. E
ses que no
la "impers

inconsciente
juegos de pa-
sublimación,
enemigo que
os: perverso-
ducción y la

psicoanalítica,
entre las más
simboliza ahí
otras pala-
madre, o és-
es un "deseo
Y el psicoa-
ntenidos del
del deseo se-
er cosa, re-
strucción, se
del niño y,
sión oral de
de también
neurismo y
egos infan-
tas costum-
ero viene a
s falsos, de

mos, jamás
que inver-
zucámoslo
y nuestro
que ha sus-
tación, no
egresiones
hacerse de
El incons-
espacio so-
roducción
on un lap-
etoños en

la conciencia, es un objeto de producción, algo que hay que producir siempre que no haya impedimentos. Mejor dicho: no hay sujeto del deseo, como tampoco objeto. Los flujos son la única objetividad del deseo en cuanto tal. Nunca hay suficiente deseo. El deseo es el sistema de signos asignificantes a partir de los cuales se producen flujos de inconsciente en un campo social histórico. No hay eclosión de deseo, sea donde sea (en una pequeña familia o una escuela de barrio), que no haga tambalearse todo el aparato, que no ponga en cuestión el campo social. El deseo es revolucionario porque aspira siempre a más conexiones. El psicoanálisis corta e interrumpe todas las conexiones, todas las formaciones, ésta es su vocación, odia el deseo, odia la política. Producción de inconsciente = expresión de deseos = formación de enunciados = sustancia o materia intensiva.

La segunda proposición concierne, pues, a la manera como el psicoanálisis impide la formación de enunciados. En la producción de inconsciente son lo mismo la generación maquínica de deseo y la generación colectiva de enunciación. El contenido de estos dispositivos está habitado por devenires e intensidades, por circulaciones intensivas, multiplicidades de cualquier naturaleza (mutas, masas, especies, razas, poblaciones). En su expresión usan indefinidos que, sin embargo, no son indeterminados (*unos vientres, un ojo, un niño...*), infinitivos que no son en absoluto infinitos ni indiferenciados, sino procesos (andar, joder, cagar, matar, amar...) nombres propios que, ante todo, no son personas (pueden ser grupos, animales, entidades, singularidades, cuanto se escribe con mayúsculas) UN HANS DEVENIR-CABALLO. Por todas partes el signo (enunciado) connota multiplicidades (deseo) o conduce flujos. El dispositivo maquínico colectivo es tanto producción material de deseos como causa expresiva de enunciados. Todo lo que tiene al deseo como contenido se expresa mediante un IL,[†] el "il" del acontecimiento, lo indefinido del infinitivo nombre propio. El "il" constituye la articulación semiótica de las cadenas de expresión cuyos contenidos intensivos están relativamente menos formalizados: Guattari ha mostrado que, en este sentido, "il" no representa a un sujeto sino que diagramatiza un acontecimiento, no sobrecodifica los enunciados sino que, al contrario, les impide caer bajo la tiranía de las constelaciones semiológicas llamadas significantes.

No es difícil, ciertamente, impedir la formación de enunciados o la producción de deseo. Basta con cortar el IL en dos mitades para extraer un *sujeto de la enun-*

[†] El *il* francés (que dejamos sin traducir para evitar cualquier confusión con un "él" castellano) no es solamente el pronombre personal de la tercera persona del singular, sino que se usa -y este uso es aquí notoriamente privilegiado por Deleuze- también en las construcciones llamadas "impersonales", como *il pleut* (llueve), *il fait beau* (hace buen tiempo) o *il y a* (hay), esta última, como es obvio, de gran trascendencia en el vocabulario filosófico. Digamos que, en lugar de ceder a la tentación (en caso de que la hubiere) de "buscar" un sujeto a frases que no lo tienen en absoluto, a pesar de venir introducidas por un *il* ("él"), Deleuze nos invita aquí a sentir la "impersonalidad" detrás de todo "él" (*il*) aparentemente personal o subjetivo.

ciación que sobrecodifica y trasciende los enunciados y, por otra parte, dejar que se desprenda un *sujeto del enunciado* que toma la forma de un pronombre personal cualquiera permutable. Los flujos de deseo pasan entonces a ponerse bajo el dominio de un sistema imperialista significante; se clausuran en un mundo de representación mental donde las intensidades se desploman y las conexiones se desactivan. Se trata de un sujeto de enunciación ficticio, YO [je] absoluto, causa de los enunciados de los cuales el sujeto relativo puede también ser un yo [je], un tú o un él como pronombres personales asignables en una jerarquía y en una estratificación de la realidad dominante. Lejos de entrar en relación con el nombre propio, los pronombres personales son su anulación en una función de intercambio capitalista. ¿Qué hay que hacer para impedir que alguien hable en su propio nombre? Hay que hacerle decir "yo" [je]. En la medida en que la enunciación tiene un sujeto como causa aparente, los enunciados remiten ellos mismos a sujetos tributarios del primero, y en la medida en que se quiebra el dispositivo de deseo, la condición de formación de los enunciados tiende a disolverse y el sujeto de enunciación se pliega sobre sujetos de enunciados que se han vuelto dóciles y amedrentados. No decimos que este procedimiento sea característico del psicoanálisis: pertenece fundamentalmente al aparato de Estado llamado democrático (identidad del legislador y el súbdito). En la teoría, se confunde con la larga historia del *Cogito*. Pero, "terapéuticamente", el psicoanálisis ha sabido hacerlo funcionar de una forma singular: no estamos pensando en la "tópica", sino más bien en esa operación mediante la cual el paciente es considerado como sujeto de enunciación con respecto al psicoanalista y a la interpretación psicoanalítica (¡tú, Paciente, eres el verdadero psicoanalizador!), mientras que se le trata como sujeto del enunciado en lo que se refiere a sus deseos y a sus actividades susceptibles de interpretación, hasta que el sujeto de la enunciación se cierna sobre un sujeto del enunciado que ha renunciado a todo, a cuanto tenía que decir, a cuanto tenía que desear. Esta situación puede observarse, por ejemplo, en los IMP,³ donde los niños se encuentran escindidos entre, por una parte, todas sus actividades concretas, en las cuales son sujetos de enunciados y, por otra, la psicoterapia, en la que son elevados a la condición de sujetos simbólicos de la enunciación solamente para que puedan pliegarse con mayor facilidad a los enunciados conformistas ya hechos que se les imponen y que se espera oír de su boca. Santa castración, que no es otra cosa que este corte del "il" que se prolonga en la célebre división del sujeto.

Nos psicoanalizamos, creemos hablar y pagamos por esta creencia. Pero, en verdad, no tenemos la menor oportunidad de hablar. *El psicoanálisis está hecho en su totalidad para impedir hablar a la gente y para retirarles todas las condiciones de una verdadera enunciación.* Esto es lo que intentamos mostrar en los textos que siguen:

³ IMP: Institut médico-pédagogique (Institutos médico-pedagógicos).

tres caso
cómo ca
"Homb
Melanie
cuando
ciados. E
tivos ya f
en un suj
pa desde
lisis: par
producci
nicos de
circulan
de multi
bitan y le
cas). No
dos. Sí, c
en la boc
historia d
finitud, e
ber qué e
atentame
ciertamer
de los pal
que le rec
tifique
gar de los
qué punto
como lo n
psicoanal
tunidades
Pero voy
el psicoan
del deseo.
pretación
traducido
trata de un
no en una
signo cons
significant

e, dejar que
mbre perso-
erse bajo el
undo de re-
ones se de-
o, causa de
[je], un tú
una estra-
ombre pro-
ntercambio
opio nom-
on tiene un
etos tribu-
seo, la con-
nunciación
drentados.
e pertenece
dad del le-
del *Cogito*.
de una for-
operación
in con reser-
eres el ver-
ciado en lo
ación, has-
do que ha
Esta situa-
encuentran
cuales son
s a la con-
uedan ple-
que se les
a cosa que

ro, en ver-
hecho en su
nes de una
ue siguen:

tres casos que ponemos como ejemplo de cómo se impide hablar a los niños y de cómo carecen de toda oportunidad de salir bien parados. Sucedió ya en el caso del "Hombre de los lobos", pero no menos en el de "Juanito" y en el de los niños de Melanie Klein, quizá todavía un poco peor que los de Freud. Es más asombroso, cuando se trata de niños, el modo como se les impide que produzcan sus enunciados. El psicoanálisis procede de la siguiente manera: parte de enunciados colectivos ya formados, del tipo Edipo, y pretende descubrir la causa de estos enunciados en un sujeto de enunciación personal que le debe todo al psicoanálisis. Es una trampa desde el principio. Habría que actuar al revés, y ésa es la tarea del esquizo-análisis: partir de los enunciados personales de alguien y descubrir su verdadera producción, que nunca es la de un sujeto sino siempre la de dispositivos maquínicos de deseo, dispositivos colectivos de enunciación que atraviesan al sujeto y circulan por él, hundiéndose aquí, quedando bloqueados allá, y siempre en forma de multiplicidades, de mutas, de masas de diferentes unidades de orden que le habitan y le frecuentan (lo que nada tiene que ver con tesis tecnológicas o sociológicas). No hay sujeto de la enunciación, sólo hay dispositivos productores de enunciados. Sí, cuando Guattari y yo hemos intentado criticar el Edipo se nos han puesto en la boca y se nos han respondido estupideces sin cuento: es que Edipo no es la historia de papá y mamá, es lo simbólico, es el significante, es la señal de nuestra finitud, esa falta de ser que es la vida... Y es mucho peor cuando no se trata de saber qué es lo que los psicoanalistas dicen en sus teorías, sino cuando se observa atentamente lo que hacen mediante su práctica, ese uso mezquino de Edipo que, ciertamente, es el único que puede hacerse. Incluso y sobre todo cuando se trata de los paladines del significante, uno no puede decir "las bocas del Ródano" sin que le recuerden la boca de la madre, no puede decir "grupo hippy" sin que le rectifiquen "grupo pipi". Sea o no estructural, la personología acaba tomando el lugar de los dispositivos de deseo. No se quiere correr el riesgo de investigar hasta qué punto el deseo de los niños, la sexualidad de los niños, está alejada de Edipo, como lo muestra el caso de Juanito. El psicoanálisis es un asesinato de almas. Nos psicoanalizamos durante diez años, cien años, y cuanto más largo sea menos oportunidades tendremos de hablar. Está hecho para eso.

Pero vayamos más deprisa. La tercera propuesta debería mostrar cómo procede el psicoanálisis para lograr este efecto, la liquidación del enunciado, la destrucción del deseo. Dispone de una máquina doble: para empezar, *una máquina de interpretación* que garantiza que todo lo que pueda decir el paciente esté de antemano traducido a otro lenguaje, que todo lo que supone querer signifique otra cosa. Se trata de una especie de régimen paranoico en el cual cada signo remite a otro signo en una red ilimitada, en una irradiación circular en expansión perpetua: el signo constituido como significante remite al significado, que aporta el mismo otro significante (el histérico está prefabricado para el psicoanálisis). Y luego, al mis-

mo tiempo, una máquina de subjetivación que representa otro régimen de signos: esta vez no se considera al significante en su relación con un significado cualquiera, sino con respecto a un sujeto. El punto de significancia se ha convertido en punto de subjetivación: el propio psicoanalista. Y, a partir de este punto, en lugar de una irradiación de signos que remiten unos a otros, un signo o un bloque de signos comienzan a tejer su propia línea, constituyendo un sujeto de enunciación y luego un sujeto del enunciado sobre el que se cierne el primero —la neurosis obsesiva sería el proceso mediante el cual, en este caso, el sujeto del enunciado produciría siempre un sujeto de enunciación—. No sólo hay coexistencia de estas dos máquinas o de estos dos regímenes, interpretación y subjetivación.

Los regímenes de interpretación son conocidos en todos los sistemas despóticos: el Gran Intérprete como complemento del emperador paranoico. Los regímenes de subjetivación animan el capitalismo tanto en la economía como en la política. La originalidad del psicoanálisis reside en la interpenetración de ambos sistemas o, como se ha llegado a decir, en la “objetivación del ello” y en la “autonomía de una experiencia irreductiblemente subjetiva”. Estas dos máquinas, la una en la otra, son las que impiden toda posibilidad de experimentación real, del mismo modo que impiden toda producción de deseo y toda formación de enunciados. Interpretar y subjetivar son las dos enfermedades del mundo moderno, el psicoanálisis no las ha inventado pero ha encontrado una técnica de mantenimiento y propagación perfectamente adecuada. Todo el código psicoanalítico, las pulsiones parciales, Edipo, la castración, etcétera, están hechas para esto.

Finalmente, cuarta propuesta que formulamos, todavía más deprisa, relativa al poder en el psicoanálisis. Y es que el psicoanálisis, como lo ha mostrado admirablemente el reciente libro de Robert Castel, *El psicoanálisis*,^b implica una relación de fuerzas particular. Responder lo que contestan muchos psicoanalistas, a saber, que la fuente de poder en el psicoanálisis es la transferencia, es una respuesta eminentemente cómica, del mismo género que la que declara que el dinero es la fuente del poder bancario (y las dos respuestas están implicadas, teniendo en cuenta las relaciones entre el dinero y la transferencia). Todo el psicoanálisis está construido a partir de la forma liberal-burguesa del contrato; incluso el *silencio* del psicoanalista representa el máximo de interpretación admitido por el contrato y en el cual culmina. Pero en el interior del contrato externo entre el psicoanalista y el paciente se desarrolla, en secreto, en un silencio aún mayor, un contrato completamente distinto: aquel por el cual se *intercambian* los flujos libidinales del paciente y se hacen calderilla en forma de sueños, fantasías, palabras, etcétera. En el cruce de un flujo libidinal, indescomponible y mutante, con un flujo segmentarizable

^b Robert Castel, *Le psychanalisme*, París, Maspero, 1973 [trad. cast., *El psicoanálisis: el orden psicoanalítico y el poder*, México, Siglo XXI, 1980].

por el
der, ta
la for
Nos
ta, no
va fre
las ten
decir,
Marx.
los tex
to tal:
de sub
ahora
suerte
maner
exigen
nombr
nosotr
precisi
mentac
do-mar
econon
manter
vista es
anti-psi
sexual

^c David
milia, Barce

en de signos:
do cualquie-
do en pun-
en lugar de
oque de sig-
nificación y
rosis obse-
ado produ-
de estas dos

despóticos:
regímenes
la política.
os sistemas
onomía de
a en la otra,
ismo modo
dos. Inter-
psicoanálisis
o y propa-
siones par-

relativa al
do admira-
na relación
as, a saber,
uesta emi-
es la fuen-
en cuenta
está cons-
rio del psi-
trato y en
nalista y el
o comple-
el paciente
in el cruce
ntarizable

en psicoanali-

por el que se le intercambia, se instala el poder del psicoanalista; y, como todo poder, también éste tiene por finalidad la impotencia de la producción de deseo y de la formación de enunciados, en suma, la neutralización de la libido.

Nos gustaría terminar con una última observación: en lo que a nosotros respecta, no deseamos participar en ninguna tentativa que se inscriba en una perspectiva freudo-marxista. Y ello por dos razones. La primera es que, en términos generales, las tentativas freudo-marxistas proceden mediante un retorno a los orígenes, es decir, a los textos sagrados, los textos sagrados de Freud, los textos sagrados de Marx. Nuestro punto de partida es completamente distinto. No nos dirigimos a los textos sagrados más o menos interpretados, sino a la situación actual en cuanto tal: la situación del aparato burocrático del psicoanálisis, del PC, y las tentativas de subversión de tales aparatos. De dos maneras diferentes (aunque esto carece ahora de importancia), el marxismo y el psicoanálisis hablan en nombre de una suerte de *memoria*, de una cultura de la memoria, y se expresan también de dos maneras diferentes (cuya diferencia tampoco cuenta ahora), en nombre de una exigencia de *desarrollo*. Por el contrario, nosotros pensamos que hay que hablar en nombre de una potencia positiva de olvido, en nombre de lo que para cada uno de nosotros es su propio subdesarrollo; eso que David Cooper ha llamado con tanta precisión el tercer mundo íntimo de cada uno,⁶ que es lo mismo que la experimentación. La segunda razón por la que nos distinguimos de toda tentativa freudo-marxista es que dichas tentativas se proponen reconciliar dos economías, la economía política y la economía libidinal. Incluso en el caso de Reich, se sigue manteniendo esta dualidad, esta combinación. Por el contrario, nuestro punto de vista es que hay una sola economía, y que el problema de un verdadero análisis anti-psicoanalítico consiste en mostrar el modo como el deseo inconsciente carga sexualmente las formas de esta economía en su totalidad.

⁶ David Cooper, *Mort de la famille*, Paris, Seuil, col. Combats, 1972, p. 25 [trad. cast., *La muerte de la familia*, Barcelona, Ariel, 1985].

LA INTERPRETACIÓN DE LOS ENUNCIADOS*

Aún mejor que en cualquier otro psicoanálisis, en el psicoanálisis infantil se ve cómo se acallan y se sofocan los *enunciados*. Es imposible producir un enunciado sin que sea rechazado hacia una malla interpretativa ya formada y codificada. El niño no puede escapar de ella: está "derrotado" de antemano. El psicoanálisis es una formidable empresa de reprimir toda producción de enunciados y toda producción de deseo. Ponemos tres ejemplos de niños, porque en ellos el problema se hace más evidente: el famoso Juanito de Freud, Richard de Melanie Klein y Agnès, ejemplo de la sectorialización psiquiátrica actual. La cosa va a peor.

En la columna de la izquierda situamos *lo que dice* el niño, y en la columna de la derecha lo que *escuchan* (o retienen, o traducen, o fabrican) el psicoanalista o el psicoterapeuta. Dejamos que el lector juzgue la enormidad de la distancia que, bajo la apariencia de la significancia y la interpretación, señala un máximo de represión, de traición.

Este trabajo de comparación de tres casos infantiles ha sido realizado en grupo (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Claire Parnet, André Scala); esperamos que se constituyan grupos similares que pongan en cuestión la literalidad del psicoanálisis.

* Con Félix Guattari, Claire Parnet y André Scala, en G. Deleuze-F. Guattari, *Psichanalyse et politique*, Alençon, Bibliothèque des mots perdus, 1977, pp. 18-33. Este texto se publicó como continuación del anterior. Su origen es un seminario celebrado en la Universidad de Vincennes. Claire Parnet y André Scala eran entonces estudiantes y amigos de Deleuze. Hemos completado mediante notas algunas referencias.

A. El primer movimiento de Juanito no es complicado: quiere bajar la escalera para reunirse con su amiguita Mariedl y acostarse con ella. Movimiento de desterritorialización mediante el cual una máquina-chico se esfuerza por entrar en una nueva composición (*para Juanito*, sus padres formaban ya con él una composición maquínica, pero una composición que no tenía por qué ser exclusiva: "Yo volveré a subir mañana por la mañana para tomar el desayuno e ir al cuarto de baño"). Los padres se lo toman a mal: "Adiós, pues..." Juanito se va. "Pero claro está que te acompañaremos." Así pues, esta primera tentativa de desterritorialización en la casa ha fracasado. Juanito comprende que las jovencitas de la finca no son como deberían: descifra la economía política local y recoge en el restaurante a una compañera más adecuada, "una mujer de mundo". Segunda tentativa de desterritorialización, por conquista y llegada a la calle. Pero incluso ahí hay problemas... Los padres idean un trato: Juanito volverá de vez en cuando a su cama. La reterritorialización sobre el lecho materno nunca es excesiva. Éste es un Edipo artificial, totalmente forzado, del que Juanito espera al menos lo que esperaba del dispositivo casero con la pequeña Mariedl, o del dispositivo callejero con la otra niña. "¿Por qué no te metes el dedo, mamá?" "¿Porque es una guarrada!" "¿Qué es una guarrada, mamá? ¿Por qué?" A Juanito le pillan en todas partes, le acorralan: con el mismo gesto se le prohí-

Freud no puede creer que Juanito desee a una niña. *Es preciso* que este deseo oculte otra cosa. Freud no comprende nada de las composiciones ni de los movimientos de desterritorialización que las acompañan. Sólo conoce esto: el territorio de la familia, la familia personalógica, cualquier otra composición debe *representar* a la familia. Es preciso que el deseo sentido por Mariedl sea un avatar del supuesto deseo primario hacia la madre. El deseo de Mariedl ha de ser deseo de que Mariedl forme parte de la familia. "Tras este deseo: 'Quiero que Mariedl se acueste conmigo', *hay en verdad otro deseo*, ¡'quiero que Mariedl forme parte de nuestra familia'!" ¡!

be tomar a su madre como objeto de deseo y se le fuerza a hacerlo. Se le inoculara el virus Edipo.

B. Juanito no ha manifestado jamás el menor temor a que se le corte el pene. Responde con total indiferencia ante la amenaza de castración. Nunca habló de un órgano, sino de un funcionamiento y de un agente colectivo de funcionamiento, *lo que hace pis* [*le fait-pipi*]. El niño no se interesa por los órganos ni por las funciones orgánicas, por las cosas del sexo; lo que le interesan son los funcionamientos maquínicos, los estados de cosas del deseo. Evidentemente, las niñas tienen también *lo que hace pis*, y también las madres, puesto que todas ellas hacen pis: son siempre los mismos materiales, aunque en posiciones y con conexiones variables. La identidad de los materiales es la unidad de un plano de consistencia o de composición, es la *univocidad* del ser y del deseo. Las variaciones de posición y de conexión, las multiplicidades, son los dispositivos maquínicos que realizan el plano en tal o cual grado de potencia o de perfección. No hay dos sexos, hay *n* sexos, hay tantos sexos como dispositivos. Y como todos nosotros formamos parte de numerosos dispositivos, todos tenemos *n* sexos. Cuando el niño descubre que se le ha reducido a un sexo, masculino o femenino, descubre su impotencia: ha perdido su sentido maquínico y no tie-

En el psicoanálisis volvemos a encontrarnos con modos teológicos de pensamiento. A veces se piensa que no hay más que un solo sexo, el masculino, el órgano-pene (Freud): pero esta idea va acompañada de un *método de analogía* en el sentido vulgar: el clítoris será el análogo del pene, un pene pequeño y atrofiado que nunca crecerá. Otras veces se cree que hay dos sexos, se restaura una sexualidad específicamente femenina, vaginocéntrica (Melanie Klein). Entonces se cambia de método, se pasa al método de la analogía en el sentido culto de *homología*, fundado sobre el significante-falo y no ya sobre el órgano-pene.¹ La profesión de fe del estructuralismo, como la expresa Lévi-Strauss, encuentra aquí una aplicación privilegiada: superar las analogías imaginarias hacia las homologías estructurales y simbólicas. Pero nada cambia realmente: nada importa que se reconozcan uno o dos sexos, incluso aunque se localicen los dos en el interior de cada uno de nosotros [bisexualidad, deseo de vagina en el varón, que sería homólogo de la envidia de pene en la mujer].² Poco importa que se piense en términos de analogía vulgar de órganos y funciones o de homología culta de significante y funciones estructurales. Estas diferen-

¹ Cfr., por ejemplo, Michèle Montrelay, *Recherches sur la féminité* [Investigaciones sobre la feminidad], en *Critiques*.

² Bruno Bettelheim, *Les Blessures symboliques*, París, Gallimard, 1971, col. *Connaissance de l'inconscient* [trad. cast., *Heridas simbólicas*, Barcelona, Barral, 1974].

ne ya más significado que el de un útil. Es entonces, de hecho, cuando el niño cae en la depresión. ¡Se le ha hundido, se le han robado sus innumerables sexos! Hemos intentado mostrar el modo como esta aventura le sucedía en primer lugar a la niña, cómo ella se encuentra en principio reducida a *un sexo*; después le sucederá al niño. No se trata en absoluto de castración, es decir, no se trata, para el joven varón, del miedo a perder el sexo que tiene, ni, en el caso de la chica, de la angustia de no tener ya o de no tener aún el sexo que le falta. Se trata de algo completamente distinto: problema del robo de los sexos que tenía el niño-máquina (como en el caso de la fantasía del fontanero de Juanito, que tanto Freud como su padre comprenden tan mal: es una fantasía de deterioro, una pesadilla de hundimiento cuando se ve reducido a un solo sexo).

cias son simplemente teóricas y sólo existen en la cabeza del psicoanalista. En todo caso, se anuda el deseo a la castración, ya se interprete esta última como imaginaria o como simbólica (la única cuestión es saber cuál de estos dos métodos es mejor para llevar a cabo la inmunda ligazón). En ambos casos se aplasta la sexualidad, es decir, al deseo como libido, bajo la diferencia sexual: error fatal, ya sea que esta diferencia se interprete orgánicamente, respecto del órgano-pene, o simbólicamente, respecto del significante-falo. No es así como el niño piensa y vive:

1) No hay analogía de órganos ni homología de estructura sino *univocidad del material*, con conexiones y posiciones variables (dispositivos). No hay función orgánica ni función estructural, sino funcionamiento maquinico. El pensamiento infantil es la univocidad, único pensamiento ateo.

2) La univocidad es también el pensamiento de lo múltiple, de los *n* dispositivos en los que participa el material, los *n* sexos; la locomotora, el caballo, el sol, son sexos en la misma medida que los varones y las mujeres; la cuestión-máquina de la sexualidad desborda por todas partes el problema de la diferencia sexual: *remitirlo todo a la diferencia sexual es la mejor manera de ignorar la sexualidad*;

3) Cuando se reduce al niño a uno de los dos sexos, masculino o femenino, ya lo ha perdido todo; hombre o mujer designan a seres a quienes se ha despojado de sus *n* sexos; no es que cada uno de los dos sexos se remita a la castración, sino que existe una re-

as y sólo
coanalisis
deseo a
esta úl-
o simbó-
r cuál de
para lle-
zón). En
ualidad,
bajo la
ya sea
ete orgá-
no-pene,
el signifi-
ño pien-

as ni ho-
vocidad
y posi-
No hay
ructural,
El pen-
ad, úni-

pensa-
n dispo-
naterial,
caballo,
medida
la cues-
esborda
de la di-
a la di-
nera de

uno de
nenino,
e o mu-
s se ha
es que
emita a
una re-

lación de lo omnisexual o multisexua-
do (n) con el robo;

4) Hay una disimetría real entre las mu-
jeres y los varones, pero consiste en
esto: la mujer es la primera a quien se
roban los *n* sexos, a quien se despoja
de su cuerpo-máquina para convertir-
lo en un cuerpo-útil. Los movimientos
revolucionarios feministas cometen una
gran equivocación cuando reclaman
los derechos de una sexualidad espe-
cíficamente femenina (¡el MLF lacani-
zado!). Deberían reclamarse de todos
los sexos, tanto femeninos como mas-
culinos, de los que se ha privado ante
todo a la mujer para convertirla en
mujer.

Freud no deja de malentender la se-
xualidad infantil. Interpreta, luego des-
conoce. Ve con claridad que la diferencia
sexual en cuanto tal es algo a lo que
el niño es indiferente, pero lo interpreta
como si el niño reaccionase ante el te-
mor a la castración empeñándose en
mantener la creencia en un pene ma-
terno. Esto no es cierto, el niño no tie-
ne angustia de castración antes de que
se le reduzca a un solo sexo. Se ex-
perimenta a sí mismo como si tuviera
n sexos que corresponden a todas las
disposiciones posibles en las que par-
ticipan los materiales comunes a los
varones y las mujeres, pero también a
los animales y a las cosas... Freud ve
con claridad que hay una disimetría
entre varones y mujeres, pero la inter-
preta como la variación entre el Edipo
masculino y el femenino y como dife-
rencia entre la castración en la mujer
y en el varón. Esto tampoco es cierto:
no tiene nada que ver con Edipo ni con
el familiarismo, sino con la transfor-

C. Juanito ha fracasado en su más profundo deseo: tentativas de disposición maquina mediante desterritorializaciones (exploración de la calle, en conexión en cada caso con una niña). La familia le reterritorializa. Sin embargo, está dispuesto a tomar a la propia familia como dispositivo de funcionamiento maquina. Ante él, el padre, la madre o "el profesor" le recuerdan en diversos grados que la familia no es lo que él piensa, un dispositivo, un funcionamiento. No agentes del deseo, sino personas o representantes de la ley; no un funcionamiento maquina sino funciones estructurales, la función-Padre, la función-Madre. He aquí por qué Juanito llega a tener miedo de salir a la calle

mación del cuerpo de máquina en útil. No tiene nada que ver con una castración ligada al sexo propio, sino con el robo de todos los sexos que antes se poseían. Freud liga la castración a la familia, a la diferencia entre los sexos: tres grandes errores, aun peores que las supersticiones medievales, de un modo teológico de pensar.³ Ni siquiera puede decirse que Freud malinterprete, no se arriesga a entender lo que dicen los niños. Hay mucho cinismo en esta declaración de Freud: "Utilizamos las indicaciones que nos suministra el paciente para presentar a su conciencia, gracias a nuestro arte interpretativo, su complejo inconsciente en nuestras propias palabras".

Aquí, ni el padre ni el profesor se andan por las ramas. Sin ningún escrúpulo. También aquí es necesario que el caballo represente otra cosa. Y esta otra cosa está limitada: primero es la madre y después el padre, luego el falo (no hay nada que hacer, no importa de qué animal se trate, caballo, jirafa, gallo o elefante, es lo mismo, la respuesta freudiana siempre será papá). Freud lo dice claramente: el caballo carece en sí mismo de importancia, es puramente ocasional...⁴ ¡Que un niño vea cómo se azota a un caballo y cómo éste intenta liberarse armando un gran ruido con sus patas, esto carece de toda importancia afectiva! En lugar de ver afectos intensivos en las determinaciones del caballo, en lugar de un dispositivo maquina por

³ Estos tres errores atraviesan los artículos de Freud reunidos con el título *La Vie Sexuelle*, París, PUF, 1969 [trad. cast., L. López Ballesteros, *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 3 vols.].

⁴ Sigmund Freud, *Cinco psicoanálisis* [Cinco psicoanálisis], París, PUF, 1954, p. 190.

na en útil.
una cas-
sino con
que antes
stración a
tre los se-
peores
evales, de
ar.³ Ni si-
Freud ma-
entender
mucho ci-
de Freud:
s que nos
presentar
nuestro arte
conscien-
bras".

por se an-
gún escrú-
sario que
sa. Y esta
mero es la
luego el
er, no im-
caballo,
lo mismo,
pre será
ante: el ca-
de impor-
al...⁴ ¡Que
a un ca-
erarse ar-
sus patas,
ncia afec-
intensivos
caballo, en
único por

PUF, 1969

porque podría morderle un caballo.
¿Cómo podría ser de otro modo, cuando se le ha cerrado y prohibido la calle desde el punto de vista de su deseo más profundo? Y el caballo no es en absoluto el animal en su forma sensible o imaginable (por analogía) o en su estructura conceptual inteligible (por homología). Un caballo es un elemento, un material determinado de un dispositivo callejero, caballo-ómnibus. Un caballo, como hemos visto, se define por una lista de afectos en función del dispositivo del que forma parte, afectos que no representan nada más que a sí mismos: estar cegado, llevar un bozal, ser noble, tener una enorme cosa que hace pis, expulsar grandes cagajones, arrastrar cargas pesadas, ser fustigado, caerse, armar jaleo con las patas... El verdadero problema, debido al cual el caballo es un ser afectivo y no representativo, es cómo circulan los afectos por el caballo, cómo se transmiten, cómo se transforman unos en otros, *el devenir del caballo y el devenir-caballo de Juanito*, el uno en el otro. El problema de Juanito es saber en qué relación dinámica se hallan todos estos afectos. Por ejemplo, ¿para llegar a "morder" hay que pasar antes por "caer" o por "armar jaleo con las patas"?⁶ ¿Qué puede un caballo? Lejos de ser una fantasía edípica, se trata de un programa anti-edípico; convertirse en caballo para escapar del torno al que se le quiere arrastrar. A Juanito se le cierran todas las salidas humanas, sólo le queda un

el cual el caballo de la calle se distingue efectivamente de cualquier otro animal, incluidos otros tipos de caballos, Freud entona su cantinela: veamos, ¿qué tiene el caballo en los ojos? ¡Son las gafas de papá! ¿Qué tiene el caballo alrededor de la boca? ¡Es el bigote de papá! Es terrible. ¿Qué puede hacer un niño contra tanta mala fe? En lugar de ver en las determinaciones del caballo una *circulación* de intensidades en un dispositivo maquínico, Freud procede por analogía estática de representaciones e identificación de lo análogo, ¡ya no es el caballo quien deposita un formidable cagajón mediante su enorme trasero (grado de potencia), sino que el caballo es él mismo un excremento y la puerta por la que sale es un trasero! En lugar de situar el hacer pis y el morder en una determinada relación intensiva en el caballo, ¡es lo que hace pis lo que muerde! Aquí Juanito tiene un sobresalto, lo que es un modo de expresar que su padre no ha comprendido nada: "Pero lo que hace pis no muerde" (los niños son razonables, saben que lo que hace pis no muerde y que los dedos meñiques no hablan), a lo que el padre responde desvergonzadamente: "Pero quizá pudiese hacerlo...". ¿Quién está enfermo? ¿Juanito o su padre y el "profesor"? Son los síntomas de la *interpretosis* y de la significancia. Una canallada. Tened piedad de los niños.

¿Qué quiere Freud, con esa voluntad deliberadamente hipócrita (se alaba a sí mismo por no contarle al padre toda

³ Sigmund Freud, *Cinc psicoanálisis*, op. cit., p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 126.

devenir-animal, un devenir-humano que le permitiría alcanzar la calle. Pero allí está el psicoanálisis para cerrarle también esta última salida.

la verdad para alcanzar mejor su finalidad, para mejor triturar las interpretaciones)? Lo que quiere es:

1) Destruir todos los dispositivos maquínicos de Juanito para volcarlos sobre la familia, que desde ese momento será considerada como algo distinto de un dispositivo y se impondrá al niño como representante de la lógica.

2) Impedir todos los movimientos de desterritorialización del niño, que constituyen sin embargo la esencia de la libido, de la sexualidad; cerrarle todas las salidas, todos los pasos y devenires, especialmente el devenir-animal, el devenir-inhumano; reterritorializarlo sobre la cama de sus padres.⁷

3) Angustiarle, culpabilizarle, deprimirle, inmovilizarle, fijarle, llenarle de afectos tristes... a fuerza de interpretación. Antropomorfismo y territorialidad, eso es cuanto sabe Freud, mientras la libido no deja de fluir fuera de todo ello. Freud no comprende en absoluto a los animales, el devenir del animal ni el devenir-animal: igual que con los lobos del "Hombre de los lobos" o con las ratas del "Hombre de las ratas" sucede con los caballos de Juanito.

⁷ Evidentemente, Freud presiente aquello a lo que se enfrenta: reconoce que el caballo "representa el placer de moverse" (p. 192) y que "la imaginación de Juanito actúa bajo el signo de los medios de transporte" (p. 152). Freud dibuja planos, reproduce la topografía, es decir, señala él mismo los movimientos de desterritorialización y las líneas de fuga libidinales (como el plano casa-calle-almacén para el caso de Juanito, pp. 123-124, y el plano para el caso del hombre de las ratas, p. 237). Pero el dibujo-programa queda enseñado recubierto por el sistema fantasma-interpretación-reterritorialización.

D. ¿C
do (p
que in
zarse a
más, e
pía re
llo", la
de afe
poten
como
fuerza
trayec
que el
el mie
gustia
familia
¿mord
vado y
mal der
o el me
velará a
línea de
queo y
impues
mal con
lleva el
seo lleg
un tema
tema fre
prime a
abona
as abn
propie
de rita
ning na
... bora
taboq a

⁸ Signu

...r mejor su fi-
...urar las intere-
...ere es:
...positivos ma-
...volcarlos so-
...ese momento
...algo distinto
...ndrá al niño
...lógica.
...vimientos de
...o, que consi-
...ancia de la li-
...errarle todas
...os y deveni-
...venir-animal,
...ritorializarlo
...res.⁷
...tarle, depri-
...llenarle de
...de interpre-
...territoriali-
...ud, mientras
...era de todo
...en absoluto
...del animal
...que con los
...bos" o con
...is ratas" su-
...Juanito.
...presenta el pla-
...de transporte"
...mentos de deste-
...e de Juanito,
...a queda ense-

D. ¿Cómo podría Juanito no tener miedo (por razones muy diferentes de las que inventa Freud)? Devenir animal, lanzarse a tal disposición, es algo grave. Aún más, el deseo se enfrenta aquí a su propia represión. En el dispositivo "caballo", la afectividad se encuentra colmada de afecciones de domesticación, de despotenciación, de brutalización, tanto como de potenciación y de altivez, de fuerza activa. No se trata en absoluto del trayecto "deseo-angustia-miedo", sino que el deseo se encuentra de entrada con el miedo, que sólo se convierte en angustia después, merced a la operación familiar o psicoanalítica. Por ejemplo, ¿morder es la acción de un animal malvado y triunfante o la reacción de un animal derrotado? ¿Es Juanito el que muerde o el mordido? ¿El devenir animal le revelará a Juanito el secreto de la calle como línea de fuga o le dará la razón al bloqueo y al atolladero preventivamente impuestos por la familia? El devenir animal como desterritorialización superior lleva el deseo hasta su límite: que el deseo llegue a desear su propia represión, un tema completamente diferente del tema freudiano, en el cual el deseo se reprime a sí mismo.

¿Cómo se las arregla Freud para alcanzar sus objetivos? Divide el dispositivo maquínico de Juanito en tres pedazos: el caballo, sucesiva y cada vez más profundamente, será madre, padre y falo. O, más detalladamente: 1) la angustia está ligada a la calle y a la madre (¡"en la calle le falta su mamá!"), 2) la angustia se transforma y se fija, se profundiza como miedo a ser mordido por un caballo, fobia al caballo ligada al padre ("el caballo debía ser su padre"), 3) el caballo es un gran instrumento de hacer pis que muerde. Así, el último dispositivo de Juanito, su última tentativa de desterritorialización como devenir-animal, queda destruida al retraducirse como territorialidad familiar, queda triangulada de modo familiarista. ¿Por qué, desde esta perspectiva, es tan importante el desplazamiento de la madre al padre y de éste al falo? Porque la madre no debe disponer de ningún poder autónomo, pues ello dejaría subsistir cierta dispersión territorial; hemos visto que, aunque la madre sea dominante, el poder de la familia es falocéntrico. Es preciso, pues, que el padre, a su vez, extraiga su poder del falo eminente para que la triangulación se opere como operación estructural o estructurante. Sólo con esta condición el deseo castrado podrá socializarse y sublimarse. Lo esencial para Freud es afirmar que el deseo se reprime a sí mismo. Para ello hay que mostrar que *el deseo no soporta las "intensidades"*.⁸ Freud tiene siempre en mente el modelo histérico donde, como ya lo ha-

⁸ Sigmund Freud, *Cinc psicoanálisis*, op. cit., p. 107, 178, 182, 189.

bía advertido la psiquiatría del siglo XIX, las intensidades son débiles. Hay que reducir las intensidades, por tanto, para impedir su libre circulación, su transformación real; hay que inmovilizarlas a cada una de ellas en una especie de redundancia significante o simbólica (deseo de la madre = deseo contra el padre, satisfacción masturbatoria); hay que construir un sistema artificial en el cual paralizarlas. Hay que mostrar que, más que ser reprimido, el deseo se reprime a sí mismo tomando como objeto aquello que en sí mismo es Carencia, Castración, Pérdida (el falo con respecto a la madre, al padre y a sí mismo). Así es como se realiza la operación psicoanalítica: Freud puede simular cínicamente escuchar pacientemente y dejar hablar a Juanito. Juanito no ha tenido nunca la menor oportunidad de hablar, de introducir uno solo de sus "enunciados". Y lo asombroso de este psicoanálisis son las reacciones del niño, sus momentos de ironía cuando tiene la sensación de que los adultos exageran.⁹ Y, por otro lado, esa total falta de sentido del humor, el pesado aburrimiento del psicoanálisis, de la interpretación monomaniaca, la auto-satisfacción de los padres y del profesor. Pero no se puede vivir de ironía: Juanito cada vez tendrá menos ironía, o bien la ocultará cada vez más, estará de acuerdo en todo, se resignará, lo reconocerá todo, sí, quería ser mamá, quería ser papá, quiero un gran "lo que hace pis" como el de papá... para que le dejen en paz, para poder

⁹ Cfr., entre otros muchos ejemplos, el diálogo de Juanito con su padre: "Un chico puede pensar eso"; "Pero eso no está bien", responde el padre, "y si lo piensa da igual, escribiremos al profesor".

del siglo XIX,
s. Hay que
tanto, para
x, su trans-
novilizarlas
especie de
simbólica
o contra el
toria); hay
ficial en el
astrar que,
eseo se re-
como ob-
Carencia,
o con res-
y a sí mis-
operación
simular cí-
temente y
ito no ha
inidad de
o de sus
o de este
ones del
a cuando
s adultos
esa total
el pesado
is, de la
la auto-
del profe-
e ironía:
s ironía,
más, es-
resigna-
ería ser
un gran
papá...
a poder

ensar eso”;

olvidar, olvidarlo todo, hasta esas eno-
josas horas de psicoanálisis.

RICHARD, DIEZ AÑOS. MELANIE KLEIN

Este libro de Melanie Klein es la vergüenza del psicoanálisis.¹⁰ Podría pensarse que los temas kleinianos de los objetos parciales y de las posiciones paranoide y depresiva permiten salir un poco del lodazal familiarista y edípico y de la teoría de los estadios. Pero, de hecho, es todavía peor. Se presentan los dos adversarios: un pequeño judío inglés lleno de humor contra una vieja austríaca resentida que destruye al niño. Combate en 93 sesiones. El humor de Richard le protege al principio: sonríe educadamente ante las interpretaciones de la señora K. (p. 26), subraya que “es difícil tener tantas clases de padres en la cabeza” (p. 30), pide permiso para mirar el bonito reloj de la señora K. para saber si ya ha terminado la sesión (p. 31), parece muy preocupado por su catarro (p. 35), responde que “ya que le había contado todo aquello a la señora K., esperaba oír con toda precisión las explicaciones que ella iba a darle” (p. 166). Pero la señora K., imperturbable y carente de humor, continúa su trabajo de bombardeo: tiene *miedo* a mis interpretaciones.... *Leit motiv* del libro: “La señora K. interpreta, la señora K. interpreta, la señora K. INTERPRETA”. Richard será derrotado y dará las gracias a la señora. Los fines de la señora K.: traducir inmediatamente los

¹⁰ Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, París, Tchou, 1973 [trad. cast., *Relato del psicoanálisis de un niño*, en *Obras Completas*, vol. IV, Barcelona, Paidós, 1991].

Transcurre la guerra. Richard lee tres periódicos diarios, escucha la radio. Aprende lo que quieren decir las palabras "aliado", "enemigo", "tirano", "mentiroso", "neutral". Lo aprende en un contexto político, en relación con los nombres propios de la Historia presente (Churchill, Hitler, Ribbentrop, Darlan), con los países, los territorios y el aparente policentrismo del Socius (el mapa, las fronteras, los umbrales, el traspaso de los umbrales), con las máquinas de guerra (bombas, aviones, barcos, etcétera). Construye sus dispositivos maquínicos: al principio, disposición de los países sobre el cuerpo lleno de la Tierra; luego, disposición de barcos en el cuerpo lleno del mar; y, en tercer lugar, disposición de todos los medios de transporte, avión, autobús, ferrocarril, camión, paracaídas, sobre el cuerpo lleno del Mundo. Y se trata de dispositivos libidinales y no, como cree la señora K., porque representen a la eterna familia, sino porque son afectos, devenires, pasos, transiciones, campos de territorialización y líneas de desterritorialización. Así, visto del revés, el mapa presenta un aspecto extraño, confuso y mezclado, desterritorializado. Richard hace dibujos

afectos de Richard como fantasías; al mismo tiempo, llevarle de la posición esquizo-paranoide a la posición depresiva, de la posición maquínica (funcionamiento) a la posición instrumental ("reparación"); desde el punto de vista de la finalidad, impedirle formar sus enunciados, destruir también en ellos el dispositivo colectivo que genera enunciados en el niño.

asías; al
posición
ción de
tica (fun-
umental
o de vis-
rmar sus
en ellos
ra enun-

que presentan cada tipo de dispositivo en su relación con los demás: el cuerpo lleno de la Tierra como una "inmensa estrella marina" es el "imperio", coloreado según el país, los colores son los afectos. Si hay una atribución de los países a los miembros de la familia, no ocurre del modo que piensa la señora K., porque "el imperio representa a la familia" (p. 105), sino porque la familia misma no cuenta más que como un dispositivo que ha de abrirse y desterritorializarse de acuerdo con las líneas de ataque y de fuga del Socius. Lo que suceda con la familia dependerá de lo que pase en el imperio. Es cierto que Richard se empalma, pero se empalma y se desempalma políticamente: es un Eros político que, lejos de remitir el Socius a la familia, abre los nombres de la familia a los nombres de la geografía y de la historia, los redistribuye siguiendo todo un policentrismo político. Los países son afectos, son el equivalente de un devenir-animal de Richard (por eso se los atribuye). La libido de Richard baña la tierra, se masturba sobre los países. Sex-Pol en acto.

Así pues, para la señora K. el imperio es la familia. La señora K. no espera, ni siquiera finge hipócritamente prestar atención, como hacía Freud: desde las primeras sesiones, veamos, Hitler es el que hace daño a mamá, es el papá malo, el pene malo. El mapa al revés son "los padres juntos en el curso de sus relaciones sexuales". "La señora K. interpreta: el puerto inglés donde entra el *Prinz Eugen* representa los órganos genitales de su mamá." "Churchill y Gran Bretaña representan otro aspecto de sus padres." Los colo-

res son los miembros de la familia, etcétera. Y todo esto durante 435 páginas. Richard se ahoga, el lector se asquea. Richard será derrotado, caerá preso de un increíble *forcing*, será acorralado en el consultorio de la señora K. *artificialmente*: peor que en la familia, peor que en el colegio o en los periódicos. Nunca se ha mostrado mejor que el niño no tiene derecho a hacer política: se entiende que la guerra no puede significar nada para un niño, para la libido infantil, sólo cuentan "sus pulsiones destructivas". Constatemos este hecho: la concepción kleiniana de los objetos parciales y de las posiciones, lejos de liberar del toro freudiano, refuerzan todo el familiarismo, el edipismo, el falocentrismo propios del psicoanálisis. La señora K. ha encontrado medios aún más directos para convertir los afectos en fantasías, para interrumpir al niño y para impedir que produzca enunciados. Y las razones son bien simples:

1) La teoría de las posiciones está hecha para conducir al niño desde su posición paranoide-maquinista a una posición depresiva donde la familia recupera su papel de unificación, de integración personalógica y estructurante, que valdrá por todos los demás dispositivos.

2) La señora K. toma del colegio sus conceptos bipolares: lo bueno y lo malo, todos los dualismos del bien y el mal. Su consultorio es un aula tanto como un dormitorio familiar. La señora K. explica la lección. Ésta es la novedad de Melanie: a los niños no se les puede recostar en un diván como equivalente de la cama de los padres, hace fal-

amilia, et-
435 pági-
lector se
ado, cae-
ting, será
de la se-
que en la
egio o en
mostrado
derecho a
ue la gue-
a para un
ólo cuen-
s". Con-
nceptión
ales y de
ar del tor-
el fami-
centrismo
señora K.
más direc-
es en fan-
io y para
riados. Y

s está he-
de su po-
a una
amilia re-
on, de in-
cturante,
más dis-

egio sus
lo malo,
y el mal.
to como
ra K. ex-
edad de
s puede
quivalen-
nace fal-

ta crear un equivalente escolar. El psicoanálisis infantil sólo es posible a este precio (es lo que Anna, la hija de Freud, no llegó a comprender.)¹¹ Así pues, la señora K. reinterpreta la familia a partir de la escuela, aumenta la familia con la escuela. Pero, al mismo tiempo, dota a la familia de fuerzas artificiales que la permitirán malversar y recuperar todas las catexis libidinales del Socius;

3) En cuanto a la concepción de los objetos parciales fragmentados, podríamos creer de entrada que es una forma de reconocer las multiplicidades, las segmentariedades, los dispositivos y el policentrismo social; pero en realidad es todo lo contrario; los objetos aparecen como parciales, en el sentido de la señora K., cuando se abstraen de los dispositivos maquínicos a los que pertenecen, se dispersan y se distribuyen, cuando se arrancan de las multiplicidades que les son propias para volcarse sobre el "ideal" de una totalidad orgánica, de una estructura significativa, de una integridad personalógica o subjetiva que no está aún presente, según el testimonio de la señora K., pero que debe llegar con los progresos de la "posición", de la edad y de la cura (clausura sobre los estratos)...¹² "Al final del análisis, el niño no estaba desesperado, a pesar de que experimentaba sentimientos desagradables, puesto que consideraba la cura como esencial para él." ¡En qué estado, Dios mío!

¹¹ Cfr. todos los pasajes sobre el colegio en Melanie Klein, *Essais de Psychanalyse* [Ensayos de Psicoanálisis], Paris, Payot, 1967.

¹² Ignorancia del Cuerpo sin Órganos por parte de Melanie Klein, que lo sustituye por los órganos sin cuerpo.

La gran crisis de Agnès coincide con su menstruación. Expresa la crisis "maquínicamente": deserción maquínica, estado de menor perfección, funcionamiento interrumpido, quiebra o alteración del material (y no carencia de un órgano), y su demanda a la psicoterapeuta es ésta: "Por favor, devuélveme la estabilidad, me duele el ombligo" (p. 888). "Me lo han quitado todo, me han robado, han destruido mi máquina..." (p. 903). Rechaza un cuerpo-instrumento, un cuerpo orgánico, y reclama la restitución de su cuerpo-máquina: Agnès "marionetiza" a la psicoterapeuta (p. 901). Como una marioneta viviente de Kleist, sin hilos, Agnès ve cómo le ponen esos hilos: rechaza sus senos, su sexo, sus ojos para ver, sus manos para tocar. No se trata en absoluto de la diferencia sexual, se trata de las diferencias maquínicas, de los estados de potencia y de perfección, de la diferencia entre "funcionar" y "dejar de funcionar" (esto es lo sexual: las manzanas tienen hijos, los

La sectorización tiene muchos focos, hospital de día, hospital de noche, ambulatorio, escuela especial, atención domiciliaria. Policentrada, su modelo no es la escuela familiar sino el socius. Lo que no impide que ella se encargue aún más de revertir al niño hacia la familia entendida como unidad de cuidado. Con un pasado epiléptico, se saca a Agnès del colegio municipal para llevarla a un colegio de educación especial, y asiste al ambulatorio; luego, el equipo de atención va a su domicilio. Los psicoterapeutas comienzan por traducirlo todo al lenguaje orgánico: todo se clausura en torno a tal o cual estrato del organismo, todo se reduce a "un combate por un órgano", se habla en términos de órgano y de función, no de funcionamiento. Y, sin embargo, los terapeutas están obligados a reconocer que se trata de un órgano muy extraño y ambiguo: de hecho, un material alterable, variable según sus posiciones y conexiones ("mal localizado, mal identificado, es tan pronto un hueso como un artefacto, un excremento, un bebé, una mano, el corazón de papá o las joyas de mamá..." (p. 905). Pero ello no les impide sostener que el problema es ante todo el de la diferencia sexual, el de la castración y el objeto perdido (pp. 891 y 905).

coches copulan, su hermana la deja embarazada). Tiene tan poco que ver con la diferencia entre los sexos que ella pide auxilio a su hermana, *Michèle, que aún no ha llegado a la pubertad*, y que por tanto aún no está hundida ni deteriorada o despojada (p. 892).

Agnès experimenta la familia como un dispositivo maquínico (un conjunto de conexiones, de cruces múltiples) que ha de servir de base o de punto de partida a otros dispositivos: así, Agnès podría desterritorializarse hacia esos otros dispositivos que modificarían con sus reacciones el de la familia (de ahí que Agnès desee “regresar al colegio municipal al que acuden su hermano y su hermana”). Los elementos y materiales de los que dispone los distribuye por la familia como dispositivo para experimentar todas las ramificaciones posibles, todas las posiciones y conexiones. El artículo indefinido atestigua estas variaciones, la circulación de los afectos a través del dispositivo: *un vientre, unas bocas, un artefacto, un chisme, un bebé* (pp. 890 y 908).

La familia se traducirá a su vez en términos orgánicos: fusión, simbiosis, dependencia (y no ramificación). Agnès será completamente acosada en el Edipo familiar como punto de retorno o de llegada. Se obliga a los dispositivos de Agnès a desempeñar papeles familiares, en lugar de hacer que la familia desempeñe el papel de un dispositivo (“Queremos ofrecer a la niña un personaje materno sustitutivo con el que pueda establecer la relación simbiótica que, de acuerdo con nuestros postulados, le había fallado y que intentaba desesperadamente reconstruir mediante la negación de su identidad personal” (p. 894). Por tanto, no solamente se condena a Agnès al estrato del organismo, sino a la significancia familiar y a la identidad subjetiva personal. Pero, dado que ella rechaza la identidad subjetiva y la familia significante tanto como el organismo, se interpretan todos los elementos y materiales de Agnès en términos de negación y de objetos parciales, abstrayéndolos de las combinaciones que Agnès intentaba hacer con ellos (p. 900). Se olvida de este modo que la rebeldía de Agnès no tiene en absoluto un origen negativo del tipo de la parcialidad, de la castración, del Edipo fragmentado, sino que procede de una fuente perfectamente positiva: el cuerpo-máquina que le ha sido robado, los

“Agnès se había vuelto violenta. Estallaba como una bomba a la menor frustración...”. ¿Cómo no iba a hacerlo? ¿Cómo no volver a su “autismo desesperado”? En cada ocasión, la contestación que se le ha dado es: no eres tú quien habla, son otros quienes hablan en ti, no tengas miedo, tú eres Agnès, nosotros comprendemos tus deseos juveniles, estamos aquí para explicártelos. ¿Cómo no habría de gritar Agnès: “¡Yo no soy Agnès!”? ¡Ha pasado tanto tiempo diciendo cosas, formando enunciados que la psicoterapeuta no ha escuchado! Agnès se venga de ella “marionetizándola”. Cuando dice, a propósito de la socioterapeuta, que “ella dice todo lo que hago, sabe todo lo que pienso”, no es un cumplido a su perspicacia, es más bien una acusación de vigilancia policial y de deformación sistemática (tiene que saberlo todo para deformarlo sistemáticamente). Agnès está acorralada por todas partes –familia, colegio, Socius–. La psicoterapia, alineándose y concentrando en sí todos los focos de poder, es un factor esencial en este acorralamiento generalizado. Agnès tenía *n* sexos y se le otorga uno, se la encierra violentamente en la diferencia sexual. Agnès tenía *n* madres a modo de materiales transformables, ahora se le deja sólo una. Agnès tenía *n* parcelas de territorio, ahora todo su dominio está ocupado. “Su queja monótona” no es la de un “Edipo desgarrado por exigencias contradictorias” (p. 908) sino más bien el grito “¡Al ladrón, al ladrón!”.

estados de funcionamiento de los cuales se le ha desposeído.

EL AUGE DE LO SOCIAL*

No se trata, claro está, de "lo social" como adjetivo que cualifica el conjunto de fenómenos de los que se ocupa la sociología: LO social se refiere a un *sector particular* en el cual se incluyen, según las necesidades, problemas muy distintos, casos especiales, instituciones específicas, todo un personal cualificado (asistentes "sociales", trabajadores "sociales"). Se habla de plagas sociales como el alcoholismo o la droga, de programas sociales como los de repoblación o control de la natalidad, de adaptados o inadaptados sociales (el delincuente potencial, el carácter patológico, el minusválido o los diversos tipos de asistencia). La gran fuerza del libro de Jacques Donzelot consiste en que propone una génesis de este extraño sector, de reciente formación pero de importancia creciente, lo social: se dibuja un paisaje nuevo. Como se trata de un dominio de contornos vagos, debemos ante todo reconocerlo por el modo como se constituye, a partir de los siglos XVIII y XIX, por el modo como se perfila su originalidad propia con respecto a otros sectores más antiguos, aunque luego reaccíe sobre ellos y produzca una nueva distribución de los mismos. Entre las páginas más llamativas de Donzelot se cuentan aquellas en las que describe la instancia del "tribunal de menores": es lo social por excelencia. Y es que, a primera vista, podría parecer una jurisdicción en pequeño; pero, como si estuviera estudiando con lupa un grabado, Donzelot descubre en esa instancia otra organización del espacio, otras finalidades, otros personajes, aunque estén disfrazados o asimilados a un aparato jurídico: personas notables actuando como asesores, educadores actuando como testigos, todo un círculo de tutores y de técnicos que acechan a la familia reventada o "liberalizada".

El sector social no se confunde con el jurídico, aunque confiera a este último una nueva ampliación. Donzelot nos muestra igualmente que lo social no se confun-

* Epílogo de Jacques Donzelot, *La Police des familles*, Paris, Minuit, 1977, pp. 213-220 [trad. cast., *La policía de las familias*, Valencia, Pre-Textos, 1979, pp. 233-241].

de tampoco con el sector económico, pues justamente inventa toda una economía social y reconfigura la distinción entre los ricos y los pobres a partir de bases nuevas. Tampoco se identifica lo social con el sector público ni con el privado: al contrario, produce una nueva figura, híbrida de lo público y lo privado, y un reparto y un encadenamiento originales de las intervenciones estatales y de sus inhibiciones, de sus cargas y exenciones. No se trata de saber si hay una mistificación de lo social o de detectar la ideología que expresa. La pregunta de Donzelot es cómo se ha formado lo social, cómo ha influido en los demás sectores y cómo ha generado nuevas relaciones entre lo público y lo privado, entre lo judicial, lo administrativo y la costumbre, entre la riqueza y la pobreza, entre el campo y la ciudad, entre la medicina, el colegio y la familia, etcétera. Lo social viene a redistribuir y reorganizar configuraciones anteriores o independientes, ofrece un campo nuevo para las fuerzas emergentes. Con tanto más motivo puede, pues, Donzelot, dejar al lector la tarea de extraer por sí mismo las conclusiones acerca de las trampas y maquinaciones de lo social.

Dado que lo social es un dominio híbrido, especialmente en lo que hace a las relaciones entre lo público y lo privado, el método de Donzelot consiste en detectar unas *mínimas filiaciones puras*, ya sean sucesivas o simultáneas, cada una de las cuales acaba por formar un contorno o un plano, una característica del nuevo dominio. Lo social aparecerá en el cruce entre estas filiaciones mínimas. Pero es preciso distinguir también el medio en el que actúan estas líneas, cargándolo o transformándolo: así la familia, que no carece de poder para ser por sí misma un motor de evolución, pero que lo es necesariamente cuando se acopla con otros vectores, al mismo tiempo que esos otros vectores entablan relaciones de acoplamiento o de cruce para actuar sobre ella. El libro de Donzelot no es uno más de los que tratan de la crisis de la familia: la crisis no es más que el efecto negativo del auge de estas líneas mínimas o, mejor dicho, *el auge de lo social y la crisis de la familia son el doble efecto político de las mismas causas elementales*. De ahí el título, "La policía de las familias", que expresa ante todo esta correlación, y que escapa al doble peligro de un análisis sociológico demasiado globalizador y de un análisis moral demasiado sumario.

A continuación, es preciso poner de manifiesto el modo como, en cada cruce de estas causas, se erigen dispositivos que funcionan de tal o cual manera, dispositivos que se deslizan hacia el interior de aparatos más grandes o más antiguos que sufren debido a ellas un efecto de mutación: aquí es donde el método de Donzelot se convierte casi en un método de grabado que dibuja el montaje de una escena nueva en un encuadre antiguo (como la escena del tribunal de menores en el encuadre judicial o también, de nuevo entre las páginas más hermosas del libro, la "visita filantrópica" que se cuele en el encuadre de las instituciones de "caridad"). Finalmente, hay que determinar cuáles son las consecuencias de esas líneas de mu-

na economía
de bases nue-
vado: al con-
y un reparto
as inhibicio-
ficación de lo
es cómo se
ha generado
administrati-
ciudad, entre
tribuir y reor-
o nuevo para
dejar al lec-
ampas y ma-

nace a las re-
en detectar
una de los
el nuevo do-
Pero es pre-
argándolo o
si misma un
on otros vec-
acoplamiento
s de los que
tivo del auge
de la familia
tulo, "La po-
tapa al doble
álisis moral

ada cruce de
ra, dispositi-
antiguos que
o de Donze-
de una esce-
enores en el
del libro, la
e "caridad").
líneas de mu-

tación y de esos nuevos funcionamientos en el campo de fuerzas, cuáles son las alianzas, las hostilidades, las resistencias y, sobre todo, los devenires colectivos que transforman el valor de un término o el sentido de un enunciado. En suma, el método de Donzelot es genealógico, funcional y estratégico. Con esto queda dicho cuál es su deuda con Foucault y también con Castel. Pero lo que confiere al libro de Donzelot una profunda originalidad es la manera en que establece estas líneas, en que las hace funcionar en una escena o en un cuadro, y el modo en que diseña así todo un mapa estratégico de lo "social".

La prueba de que una de estas líneas de mutación de la familia puede comenzar por un rodeo, por un atajo, nos la ofrece Donzelot desde el principio de su libro. Todo comienza con una línea *baja*, una línea de crítica o de ataque contra las nodrizas y el mundo del servicio doméstico. Y ya en este punto se da un cruce, puesto que la crítica se desenvuelve de maneras diferentes en el caso de los ricos y en el de los pobres. En lo que respecta a los pobres, se denuncia una mala economía pública que les obliga a abandonar a sus propios hijos, a dejar el campo y a cargar al Estado con gastos innecesarios; respecto de los ricos, se denuncia una equivocada economía o higiene privada que les inclina a confiar a los criados la educación de los hijos, encerrándolos en las habitaciones más pequeñas. Se produce, pues, una hibridación de lo público y lo privado que contará con la diferencia entre ricos y pobres y con la diferencia entre el campo y la ciudad para dibujar esta primera línea de filiación.

Pero enseguida surge una segunda línea: no solamente la familia tiende a desligarse del marco doméstico, sino que los valores conyugales tienden a desligarse de los valores propiamente familiares y adquieren cierta autonomía. Aunque las alianzas siguen estando reguladas por las jerarquías familiares, no se trata ya tanto de preservar el orden de las familias como de preparar la vida conyugal, otorgando a este orden un código nuevo. Preparación para el matrimonio como finalidad, y no ya preservación de la familia por medio del matrimonio. Cuidado de la descendencia más que orgullo de la ascendencia. Es como si la mujer y los hijos, presos en la crisis del viejo código familiar, fueran e encontrar, en el orden de la conyugalidad, los elementos de un nuevo código propiamente "social". Aparece entonces el tema de la hermana mayor como madre menor. Lo social se va a centrar en torno a la conyugalidad, a su aprendizaje, su ejercitación y sus deberes, más que en torno a la familia, su innatismo y sus derechos. E incluso esta mutación tendrá diferentes ecos entre los ricos y entre los pobres: el deber conyugal de la mujer pobre la vincula al marido y a los hijos (impedir que el marido se vaya al bar, etcétera), mientras que el de la mujer rica le asigna funciones expansivas de control, así como un papel de "misionera" en el dominio de las obras de caridad.

En la medida en que la familia conyugal en cuanto tal tiende a desligarse parcialmente de la autoridad paterna o marital del cabeza de familia, se dibuja una

tercera línea cuyos puntos más notables son el divorcio, el crecimiento del aborto en las mujeres casadas y la posibilidad de inhabilitación paterna. Pero, más profundamente, lo que se encuentra aquí comprometido es la subjetividad que la familia hallaba antes en su "cabeza" responsable, capaz de gobernarla, y la objetividad que le prestaba toda una red de dependencias y de complementariedades que la hacían gobernable en cuanto tal. Será preciso, por una parte, encontrar nuevos estímulos subjetivos, y en este punto muestra Donzelot el papel desempeñado por la *exhortación al ahorro*, que se convierte en pieza-clave del nuevo dispositivo asistencial (de ahí la diferencia entre la caridad antigua y la nueva filantropía, cuyas ayudas han de concebirse como inversiones). Por otra parte, habrá que sustituir la antigua red de dependencias por intervenciones directas en las cuales el *sistema industrial* en cuanto tal servirá para remediar las carencias de las que la familia aparece como responsable (de ahí la legislación del trabajo infantil, cuyo sistema afirma defender al niño contra su propia familia: éste es el segundo aspecto de la filantropía). En el primer caso, el Estado tiende a liberarse de unas cargas demasiado pesadas en beneficio de la invocación del ahorro y de la inversión privada; en el segundo caso, el Estado se ve obligado a intervenir directamente, considerando la esfera industrial como un entorno de "civilización de las costumbres". La familia puede ser al mismo tiempo objeto de elogios por parte del liberalismo, en cuanto lugar del ahorro, y objeto de crítica social e incluso socialista, en cuanto agente de la explotación (protección de la mujer y de los hijos). Se dan simultáneamente un aligeramiento liberal y un reforzamiento intervencionista del Estado, sin que se trate de ninguna disputa ideológica, sino de los dos polos de una estrategia que pertenece a la misma línea. La hibridación de ambos sectores, público y privado, adopta aquí un valor positivo a la hora de configurar lo social.

Una cuarta línea funciona como una nueva alianza con la medicina estatal. Bajo la acción de factores muy diversos (desarrollo de la escolarización obligatoria, régimen militar, autonomización de los valores conyugales que subrayan el cuidado de la descendencia, control de las poblaciones, etcétera), "la higiene" se convierte en pública al mismo tiempo que la psiquiatría abandona el sector privado. Sin embargo, sigue habiendo hibridación en la medida en que la medicina conserva su carácter liberal y privado (*contrato*), mientras que el Estado interviene obligatoriamente mediante actos públicos y reglamentados (*tutela*).¹ La proporción de estos dos elementos puede variar, y subsisten sus tensiones y oposiciones (por ejemplo, entre el poder judicial y la "competencia" psiquiátrica). Además, este maridaje de

¹ Sobre la formación de una "bio-política", o de un poder que se propone gestionar la vida, cfr. Foucault, *La voluntad de saber*, París, Gallimard, pp. 183 ss. [trad. cast., *La voluntad de saber*, México, Siglo XXI]. Y sobre las relaciones entre contrato y tutela en este sentido, Castel, *L'Ordre Psychiatrique*, Minuit [trad. cast., *El orden psiquiátrico*, Madrid, Ed. de La Piqueta, 1979].

la medicina política sino tal de los interven donde sos ant cia y lo "lo soc forma a Don: Padres que la servici un enu do pas Y qu import verdad Freud, definir estado asociac bricad les), fo sector Donzel en un mental cia fue la plan los hijo en cual ral/Rei Pero, nálisis una nu * IMP.

nto del aborto
ero, más pro-
dad que la fa-
la objetividad
edades que la
rar nuevos es-
mpañado por
positivo asis-
tencia, cuyas
ue sustituir la
el sistema in-
a familia apa-
sistema afirma
to de la filan-
as demasiado
vada; en el se-
derando la es-
s". La familia
no, en cuanto
nto agente de
neamente un
to, sin que se
strategia que
co y privado,

estatal. Bajo
ligatoria, ré-
en el cuidado
se convierte
ado. Sin em-
conserva su
ne obligato-
ción de es-
por ejemplo,
maridaje de

La cfr. Foucault,
siglo XXI]. Y so-
[trad. cast., El

la medicina y el Estado alcanza distintos niveles, no sólo dependiendo de la política pública vigente (eugenismo, mathusianismo, planificación familiar, etcétera), sino también de la naturaleza del Estado al que se supone administrador de esa política. Donzelot ha escrito páginas excelentes sobre la aventura de Paul Robin y de los grupos anarquistas, que dan fe del "izquierdismo" de esta época, con la intervención de las fábricas, el apoyo a las huelgas, la propaganda neomalthusiana, donde el anarquismo llega incluso a promover un Estado fuerte. Como en los casos anteriores, los puntos de autoritarismo, los puntos de reforma, los de resistencia y los de revolución tienen lugar en la misma línea, en torno a este nuevo orden, "lo social", donde la medicina y el Estado aliados se tornan higienistas de muchas formas incluso contrapuestas, que se aplican a la familia o la remodelan. Leyendo a Donzelot nos enteramos de muchas cosas inquietantes acerca de las Escuelas de Padres y de los comienzos de la planificación familiar: nos sorprenderá descubrir que la distribución política no es la que imaginábamos. Y ello puede ponerse al servicio de un problema más general: el análisis político de los enunciados, cómo un enunciado remite a una política, y cómo cambia totalmente de sentido cuando pasa de una política a otra.

Y queda aún una última línea, la del psicoanálisis. Donzelot le reconoce una gran importancia, en virtud de una hipótesis original: hoy tenemos necesidad de una verdadera historia del psicoanálisis, más allá de las anécdotas de la intimidad de Freud, de sus discípulos y disidentes, y de las cuestiones ideológicas, para poder definir los problemas de organización. Hasta ahora, la historia del psicoanálisis ha estado marcada por el intimismo, incluso en lo que respecta a la formación de las asociaciones psicoanalíticas, porque ha permanecido presa de un esquema prefabricado: el psicoanálisis habría nacido a partir de relaciones privadas (contractuales), formando consultorios privados, y sólo tardíamente se habría inscrito en el sector público (IMP,^a dispensarios, sectorización, enseñanza). Por el contrario, Donzelot piensa que, en cierto sentido, el psicoanálisis se estableció muy pronto en un medio mixto entre lo público y lo privado, y que ésta fue la razón fundamental de su éxito. No cabe duda de que la introducción del psicoanálisis en Francia fue tardía, pero sus apoyos serán justamente los sectores semi-públicos, como la planificación familiar, y en relación con problemas de este tipo: "¿Cómo evitar los hijos no deseados?" (Habría que contrastar esta hipótesis en otros países pero, en cualquier caso, nos permite romper con el dualismo esquemático "Freud liberal/Reich disidente marxista").

Pero, según la hipótesis de Donzelot, ¿de dónde procede la capacidad del psicoanálisis para ocupar inmediatamente un sector mixto, "lo" social, trazando en él una nueva línea? El psicoanalista no es un trabajador social como los que produ-

^a IMP: *Institut médico-pédagogique* [Instituto Médico-Pedagógico].

cen las demás líneas. Al revés, sus diferencias con esos trabajadores son notables: no acude a los domicilios, no verifica las declaraciones, no invoca ninguna coacción. Es preciso retrotraerse a la situación anterior: existían fuertes tensiones entre el orden judicial y el psiquiátrico (insuficiencia del catálogo psiquiátrico, una noción demasiado amplia de lo "degenerativo", etcétera), muchos conflictos entre las exigencias del Estado y los criterios de la psiquiatría.² Faltaban, en suma, reglas de equivalencia y de traducción entre ambos sistemas. Es como si el psicoanálisis hubiese tomado nota de esta ausencia y se hubiera propuesto poner en su lugar todo un nuevo sistema de *flotación*, creando los conceptos teóricos y prácticos necesarios para esta nueva coyuntura, del mismo modo que, en la economía, se llama flotante a la moneda cuyo valor no puede determinarse con respecto a un patrón fijo sino en relación con los precios de un mercado mixto variable (lo cual no excluye, evidentemente, mecanismos reguladores de nuevo tipo, como la "serpiente" que señala el máximo y el mínimo de flotación de la moneda). De ahí la importancia de la comparación de Donzelot entre Freud y Keynes, que es mucho más que una metáfora. En especial en lo concerniente al papel tan particular que desempeña el dinero en el psicoanálisis, y que no hemos de interpretar con los moldes del viejo liberalismo o de unas formas simbólicas inadecuadas, sino con el valor de una genuina "serpiente" psicoanalítica. *¿Cómo garantiza el psicoanálisis esta flotación tan especial, que la psiquiatría no consiguió establecer?* Según Donzelot, su función fundamental ha consistido en hacer flotar las normas públicas y los principios privados, los dictámenes de los expertos y las confesiones, los tests y los recuerdos, gracias a un juego de desplazamientos, condensaciones y simbolizaciones ligados a las imágenes parentales y a las instancias psíquicas que el psicoanálisis activa. Se diría que las relaciones entre lo público y lo privado, entre el Estado y la familia, entre el derecho y la medicina, etcétera, habían estado durante largo tiempo reguladas de acuerdo con un patrón, es decir, mediante la ley que fijaba las proporciones y las paridades, aunque fuese con amplios márgenes de variación; pero "lo" social surge con el régimen de flotación, donde la ley es sustituida por normas y el patrón por mecanismos reguladores y correctores.³ Freud con Keynes. Aunque el psicoanálisis no deje de hablar de la Ley, forma parte de otro régimen. Y no es que represente la última palabra de lo social: lo social se constituye mediante este sistema de flotación regulada, y el psicoanálisis no es más que un sistema entre muchos otros, y no el más poderoso; pero ha impregnado a todos los demás, aunque haya sido para luego desaparecer o disolverse en ellos.

² Por ejemplo, en el caso del delirio, las instancias civiles o penales reprochan a la psiquiatría, al mismo tiempo, el considerar como locos a personas que no lo están "verdaderamente" (como en el caso del presidente Schreber), y el no detectar a tiempo a otras personas que sí lo están a pesar de no aparentarlo (caso de las monomanías o de los delirios pasionales).

³ Sobre esta diferencia entre la norma y la ley, véase Foucault, *La Volonté de savoir*, París, Gallimard, pp. 189 ss.

notables:
na coac-
nes en-
ico, una
os entre
a, reglas
análisis
su lugar
icos ne-
a, se lla-
patrón
no ex-
erpien-
e ahí la
mucho
dar que
os mol-
n el va-
sis esta
elot, su
os prin-
los re-
aciones
sis ac-
y la fa-
tiempo
as pro-
n; pero
or nor-
Keynes.
gimen.
ve me-
n siste-
dos los

el mismo
del presi-
(caso de
ullimard,

Desde la línea "baja" a la línea de flotación, pasando por todas las demás (la conyugal, la filantrópica, la higienista, la industrial), Donzelot ha trazado el mapa de lo social, de su aparición y de su expansión. Nos ha hecho ver el nacimiento de este Híbrido moderno: el modo como los deseos y los poderes, las nuevas exigencias de control, pero también las nuevas posibilidades de resistencia, de liberación, se organizan y se confrontan en estas líneas. "Tener una habitación propia" es un deseo, pero también un control. A la inversa, un mecanismo regulador está siempre habitado por lo que le desborda y le hace reventar desde su interior. Que Donzelot deje al lector la labor de extraer las conclusiones provisionales no es un síntoma de indiferencia sino más bien el anuncio de la dirección que tomarán sus próximos trabajos en este terreno que él ha rotulado.

DESEO Y PLACER*

Una de las tesis esenciales de V. y C.^a era la referida a los dispositivos de poder. La considero una tesis esencial en tres aspectos:

- 1) en sí misma y con respecto al "izquierdismo": una concepción del poder de una profunda novedad política, opuesta a toda teoría del Estado.
- 2) con respecto a Michel, ya que le permitía superar la dualidad de las formaciones discursivas y las formaciones no-discursivas, que subsistía en AS,^b y explicar la distribución de los dos tipos de formaciones segmento por segmento (sin que la una se redujese a la otra o se le asimilase, etcétera). No se trataba de suprimir la distinción, sino de encontrar la razón de sus relaciones.
- 3) con respecto a una consecuencia muy concreta: los dispositivos de poder no operaban mediante la represión ni mediante la ideología. Por tanto, rompían con una alternativa que todo el mundo había aceptado en mayor o menor medida. En lugar de represión o de ideología, V. y C. configuraba el concepto de normalización y de disciplina.

En esta tesis acerca de los dispositivos de poder veo dos direcciones no contradictorias pero distintas. Estos dispositivos eran completamente irreductibles a un aparato de Estado. Pero, en una primera dirección, constituían una multiplicidad

* *Magazine Littéraire*, nº 35, octubre de 1994, pp. 59-65. Se trata de una carta destinada a Michel Foucault en 1977, tras la aparición de *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 [trad. cast., Madrid, *La voluntad de saber*, Siglo XXI]. Son una serie de anotaciones, ordenadas de la A a la H, que Deleuze hizo llegar a Foucault por mediación de François Ewald. Según el testimonio de Ewald que acompañaba a estas anotaciones, Deleuze quería expresar mediante ellas la continuidad de su amistad con Foucault, que atravesaba una crisis en la época de publicación de *La Volonté de savoir*. El texto recoge las anotaciones del *Magazine Littéraire*, con ligeras modificaciones.

^a V. y C. = *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975 [trad. cast., *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI].

^b AS = *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 [trad. cast., *La Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI].

difusa, heterogénea, eran micro-dispositivos. En otra dirección, remitían a un diagrama, a una suerte de máquina abstracta inmanente a todo el campo social (tal es el caso del panoptismo, definido mediante la función general de ver sin ser visto, aplicable a una multiplicidad cualquiera). Eran dos direcciones del micro-análisis de importancia similar, puesto que la segunda ponía en evidencia que Michel no se conformaba con la "diseminación".

VS^c supone un nuevo paso con respecto a V. y C. El punto de vista sigue siendo: ni represión ni ideología, pero, por decirlo rápidamente, los dispositivos de poder no se conforman con ser normalizadores sino que tienden a ser constitutivos (de la sexualidad). Ya no se limitan a formar saberes, son constitutivos de verdad (la verdad del poder). No se remiten a categorías que, a pesar de todo, siguen siendo negativas (locura o delincuencia como objetos de encierro), sino a una categoría considerada positiva (sexualidad). Este último punto queda confirmado por la entrevista de la *Quinzaine*,^d al principio de la página 5. A este respecto, creo por tanto que hay un nuevo avance en el análisis de VS. El peligro es: ¿está retornando Michel a un análogo del "sujeto constitutivo"? ¿Por qué tiene necesidad de resucitar la verdad, aunque se haga un nuevo concepto de ella? No son las preguntas que yo me planteo, pero creo que estas dos falsas cuestiones se plantearán, en la medida en que Michel no se ha explicado demasiado sobre ellas.

La primera cuestión, para mí, era la naturaleza del micro-análisis que Michel establecía a partir de V. y C. Entre lo "micro" y lo "macro" no existía, obviamente, una diferencia de tamaño, como si los microdispositivos fueran cosa de los grupos pequeños (la familia no tiene una extensión menor que otras formaciones). Tampoco se trata de un dualismo extrínseco, ya que hay microdispositivos inmanentes al aparato del Estado y hay segmentos de este aparato que también penetran en los microdispositivos —hay una completa inmanencia entre las dos dimensiones—. ¿Hemos de pensar, entonces, que se trata de una diferencia de escala? Una página de VS (132) rechaza explícitamente esta interpretación. Pero esta página parece remitir lo macro al modelo estratégico y lo micro al modelo táctico. Esto me desconcierta, puesto que me parece que, para Michel, los microdispositivos tenían una dimensión estratégica (sobre todo si se tiene en cuenta el diagrama del que son inseparables). Otra dimensión sería la de las "relaciones de fuerza" como determinantes de lo micro: véase, especialmente, la entrevista de la *Quinzaine*. Pero creo que Michel no ha desarrollado aún este punto: su concepción original de las relaciones de fuerza, que él llama relación de fuerza, y que debe ser un concepto tan nuevo como los demás.

^c VS = *La Volonté de Savoir* [trad. cast., *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI].

^d "Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps" ["Las relaciones de poder pasan al interior de los cuerpos] (entrevista con Lucette Finas, *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 de enero de 1977, recogida en *Dits et Ecrits*, III, n° 197, p. 230).

En cual
tre lo mic
nalmente,
aún de di
cro-análit
tado. Per
miniatur
Y así lle
y yo habla
toy seguro
Para mí, e
determina
sitivo [ag
con la tier
las mujer
pletamen
el deseo c
cie de "si
minado, d
de deseo
es preciso
En un pri
los estado
formacion
territorial
que arras
desterrito
campesin
torializac

^e El término
Anti-Edipo,
copilación, la
mente inadec
"rivalizan" e
como es el ca
tard; las alter
virtuar la in
espíritu (com
masiado con
elegante recu
ducir simple

tan a un dia-
no social (tal
r sin ser vis-
micro-aná-
que Michel

que siendo:
os de poder
titutivos (de
e verdad (la
uen siendo
na categoría
o por la en-
eo por tan-
retornando
d de resuci-
eguntas que
en la medi-

Michel es-
bviamente,
los grupos
nes). Tam-
inmanen-
enetran en
ensiones-
na página
parece re-
to me des-
vos tenían
na del que
como de-
taine. Pero
nal de las
concepto

al interior de
egida en *Dits*

En cualquier caso, existe una diferencia de naturaleza, una heterogeneidad, entre lo micro y lo macro, lo que no excluye en absoluto su mutua inmanencia. Finalmente, mi pregunta sería esta: esta diferencia de naturaleza, ¿nos permite hablar aún de dispositivos de poder? La noción de Estado no es aplicable en el nivel micro-analítico, ya que, como dice Michel, no se trata de una miniaturización del Estado. Pero ¿es más aplicable la propia noción de poder? ¿No es ella misma la miniaturización de un concepto global?

Y así llego a mi primera diferencia con Michel en este momento. Félix Guattari y yo hablamos de dispositivo [*agencement*]¹ de deseo precisamente porque no estoy seguro de que los microdispositivos puedan describirse en términos de poder. Para mí, el dispositivo [*agencement*] de deseo indica que el deseo no es nunca una determinación “natural” o “espontánea”. Por ejemplo, la feudalidad es un dispositivo [*agencement*] que introduce nuevas relaciones con los animales (caballos), con la tierra, con la desterritorialización (las aventuras de caballerías, la Cruzada), con las mujeres (el amor caballeresco), etcétera. Son dispositivos [*agencements*] completamente enloquecidos, pero históricamente asignables. Por mi parte, diría que el deseo circula en este dispositivo [*agencement*] de lo heterogéneo, en esta especie de “simbiosis”: el deseo no se distingue de un dispositivo [*agencement*] determinado, de un co-funcionamiento. No cabe duda de que un dispositivo [*agencement*] de deseo implica dispositivos de poder (por ejemplo, los poderes feudales), pero es preciso situarlos entre los distintos componentes del dispositivo [*agencement*]. En un primer eje, se pueden distinguir, en los dispositivos [*agencements*] de deseo, los estados de cosas y las enunciaciones (lo que correspondería a los dos tipos de formaciones o de multiplicidades de Michel). Pero, en otro eje, se distinguirían las territorialidades o reterritorializaciones y los movimientos de desterritorialización que arrastran a los dispositivos [*agencement*] (por ejemplo, los movimientos de desterritorialización en los cuales se ven involucrados la Iglesia, los caballeros o los campesinos). Los dispositivos de poder surgirían allí donde tengan lugar reterritorializaciones, aunque sean abstractas. Los dispositivos de poder serían, por tan-

¹ El término francés *agencement*, que es central en el vocabulario de Deleuze (y de Guattari) a partir de *El Anti-Edipo*, presenta unos problemas de traducción de difícil solución en castellano. En otros textos de esta recopilación, lo hemos vertido por dispositivo, lo cual, aunque no pueda calificarse como incorrecto, resulta claramente inadecuado cuando, como sucede en el presente texto, el término se confronta con otros que en francés “rivalizan” con su significado, y aún más cuando estas diferencias léxicas vehiculan distinciones conceptuales, como es el caso de los “dispositivos” (dispositifs) de poder de Foucault o de los “dispositivos” pulsionales de Lyotard; las alternativas más inmediatas (disposición, distribución o composición) no siempre son utilizables sin desvirtuar la intención de los textos, y otras soluciones más fieles a la letra (como “agenciamiento”) o más fieles al espíritu (como “componenda” o “arreglo”) tienen el obvio inconveniente de decir, en castellano, muy poco o demasiado con respecto al francés. Por esta razón, cuando pelagra la comprensión, hemos optado por el tan poco elegante recurso de conservar entre corchetes la palabra original cuando se trata del *agencement* de Deleuze y traducir simplemente “dispositivo” cuando se trata del concepto de Foucault.

to, un componente de los dispositivos [*agencements*]. Pero los dispositivos [*agencements*] implican también puntos de desterritorialización. En suma, no serían los dispositivos de poder los que dispondrían [*agenceraient*] ni los que constituirían, sino que serían los dispositivos [*agencements*] de deseo los que, en una de sus dimensiones, distribuirían estas formaciones de poder. Esto me permite responder a la pregunta, que para mí es necesaria y que no lo es para Michel, ¿cómo puede ser deseado el poder? La primera diferencia sería, por tanto, que para mí el poder es una afección del deseo (teniendo en cuenta que el deseo no es nunca una “realidad natural”). Todo esto es sólo aproximado: hay relaciones más complicadas, que no menciono, entre los movimientos de desterritorialización y de reterritorialización. Pero éste es el sentido en el cual considero que el deseo es primero, y que se trata de un elemento para el micro-análisis.

No me separo de Michel en un punto que considero fundamental: ni ideología ni represión; por ejemplo, los enunciados, o más bien las enunciaciones, no tienen nada que ver con la ideología. Los dispositivos [*agencements*] de deseo nada tienen que ver con la represión. Pero, evidentemente, carezco de la firmeza de Michel con respecto a los dispositivos de poder, tengo mis dudas, considerando el ambiguo estatuto que tienen para mí: en V. y C., Michel dice que normalizan y disciplinan; yo diría que codifican y reterritorializan (supongo que, también en este caso, estamos ante algo más que una simple distinción terminológica). Pero, a la luz de este primado del deseo sobre el poder, o del carácter secundario que para mí tienen los dispositivos de poder, sus operaciones conservan un efecto represivo, puesto que anulan, no el deseo como dato natural, sino ciertos puntos de los dispositivos [*agencements*] de deseo. Tomo como ejemplo una de la tesis más hermosas de VS: el dispositivo de la sexualidad repliega la sexualidad sobre el sexo (sobre la diferencia entre los sexos, etcétera, y el psicoanálisis está en el centro de este repliegue). Percibo un efecto de represión, precisamente en la frontera entre lo macro y lo micro: la sexualidad, como dispositivo [*agencement*] de deseo históricamente variable y determinable, con sus puntos de desterritorialización, de flujo y de combinación, se repliega sobre una instancia molar, “el sexo”, e incluso aunque los procedimientos de este repliegue no sean represivos, el efecto (no ideológico) es represivo en la medida en que los dispositivos [*agencements*] quedan anulados, no ya en sus potencialidades, sino en su micro-realidad. Desde ese momento, sólo pueden existir como fantasmas, lo que los modifica y desfigura completamente, o como algo vergonzoso, etcétera. Es un pequeño problema que me interesa mucho: ¿por qué ciertos “trastornados” son más sensibles que otros a la vergüenza, hasta llegar a depender de ella (por ejemplo, el enurésico o el anoréxico son poco sensibles a la vergüenza). Tengo, en fin, necesidad de cierto concepto de represión, no en el sentido de una represión que se ejercería sobre una espontaneidad, sino en el de que los dis-

s [agen-
erían los
tuirían,
e sus di-
ponder
o puede
el poder
na "rea-
licadas,
territo-
mero, y

eología
o tienen
nen que
on res-
o esta-
nan; yo
stamos
ste pri-
nen los
to que
[agen-
el dis-
erencia
). Per-
micro:
table y
ación,
ientos
la me-
poten-
existir
o ver-
é cier-
ender
güen-
do de
s dis-

positivos [agencements] colectivos tienen más de una dimensión, y de que los dispositivos de poder no son más que una de esas dimensiones.

Otro punto fundamental: creo que la tesis "ni represión ni ideología" tiene un correlato, y quizá incluso depende de él. Un campo social no se define por sus contradicciones. La noción de contradicción es una noción global, inadecuada, que implica de antemano una gran complicidad entre los "contradictorios" en los dispositivos de poder (por ejemplo, las dos clases, la burguesía y el proletariado). Y, en efecto, me parece que otra gran novedad de la teoría del poder de Michel es ésta: una sociedad no se contradice, o no demasiado. Su alternativa es: la sociedad se mueve por estrategias, "estrategiza". Esto me parece perfecto, capto la inmensa diferencia entre estrategia y contradicción, debo releer a Clausewitz a este respecto. Pero no me siento cómodo con esta idea.

Por mi parte, diría que una sociedad, un campo social, no se contradice, sino que ante todo se fuga, se escapa por todas partes, las líneas de fuga son primeras (incluso aunque este "primeras" no se refiera a la cronología). Lejos de estar fuera del campo social o de salirse de él, las líneas de fuga constituyen su rizoma o su cartografía. Las líneas de fuga son casi lo mismo que los movimientos de desterritorialización: no implican retorno alguno a la naturaleza, son puntos de desterritorialización de los dispositivos [agencements] de deseo. En la feudalidad, lo primero son las líneas de fuga que implica, y lo mismo vale para los siglos X-XII y para la formación del capitalismo. Las líneas de fuga no son necesariamente "revolucionarias", al contrario, pero son lo que los dispositivos de poder quieren taponar o ligar. Alrededor del siglo XI, todas las líneas de desterritorialización se precipitan: las últimas invasiones, las bandas de saqueadores, la desterritorialización de la Iglesia, las migraciones campesinas, la transformación de la caballería, la transformación de las ciudades, que abandonan progresivamente los modelos territoriales, la transformación de la moneda, que se inyecta en nuevos circuitos, el cambio de la condición femenina con los temas del amor cortés, que desterritorializan incluso el amor caballeresco, etcétera. La estrategia sólo puede ser secundaria con respecto a las líneas de fuga, a sus conjugaciones, a sus orientaciones, a sus convergencias y divergencias. También aquí veo el primado del deseo, porque el deseo está justamente en las líneas de fuga, en la conjugación y disociación de los flujos. Se confunde con ellas. Así pues, me parece que Michel trata un problema que no tiene para mí el mismo estatuto. Pues si los dispositivos de poder son en algún sentido constitutivos, contra ellos no puede haber más que fenómenos de "resistencia", y lo importante es el estatuto de estos fenómenos. En efecto, tampoco ellos pueden ser ni ideológicos ni anti-represivos. De ahí la importancia de las páginas de VS donde Michel dice: que no se me confunda con quienes dicen que estos fenómenos son un señuelo... Pero ¿qué estatuto les confiere? Pueden tomarse en este punto varias direcciones: 1) La de VS (126-127), donde los fenómenos de resistencia

son una especie de imagen invertida de los dispositivos y tienen sus mismas características de difusión, heterogeneidad, etcétera, como si fueran su "contrario"; pero esta dirección, más que ofrecer una salida, creo que nos cierra todas las puertas; 2) la dirección señalada en la entrevista de *Politique Hebdo*:⁶ si hay una verdad del poder, ha de haber una suerte de contra-estrategia, una especie de poder de la verdad contra los poderes. De ahí el problema de Michel acerca del papel del intelectual y su forma de reintroducir la categoría de verdad y de renovarla por completo haciéndola depender del poder; ¿encontrará en esta renovación algo que pueda volverse contra el poder? No veo cómo. Hay que esperar a que Michel desarrolle esta nueva concepción de la verdad en el nivel de su micro-análisis; 3) tercera dirección: serían los placeres, los cuerpos y sus placeres. En este punto me quedo igualmente a la expectativa de cómo los placeres pueden animar los contrapoderes y de cómo concibe él esta noción de placer.

Creo que Michel usa en un sentido completamente nuevo tres nociones, aunque todavía no las ha desarrollado: relaciones de fuerza, verdades, placeres.

A mí se me plantean algunos problemas que para él no son tales, porque sus propias investigaciones los han resuelto de antemano. Yo, al contrario, me digo para consolarme que también hay otros problemas que no me planteo y que para él lo son necesariamente, de acuerdo con sus tesis y con su manera de sentir. No encuentro en Michel ningún equivalente de las líneas de fuga o los movimientos de desterritorialización como determinaciones colectivas históricas. Para mí, el estatuto de los fenómenos de resistencia no plantea problema alguno, ya que las líneas de fuga son determinaciones primeras, pues el deseo distribuye el campo social, y son más bien los dispositivos de poder los que son producidos por estas distribuciones [*agencements*] y a la vez las aplastan o las obstruyen. Comparto el horror de Michel hacia quienes se proclaman marginales: el romanticismo de la locura, de la delincuencia, de la perversión, de la droga, cada vez lo soporto peor. Pero las líneas de fuga, es decir, los dispositivos [*agencements*] de deseo, para mí, no son creaciones de los marginados. Al contrario, son líneas objetivas que atraviesan la sociedad y en las cuales se instalan aquí o allá los marginales para hacer con ellas un bucle, un remolino, una recodificación. No necesito, pues, dar un estatuto a los fenómenos de resistencia: el primer dato de una sociedad es que todo en ella se fuga, que todo se desterritorializa. Por eso, el estatuto del intelectual y el problema político no son los mismos para Michel y para mí (intentaré enseguida explicar cómo veo yo esta diferencia).

La última vez que nos vimos, Michel, con mucha amabilidad y afecto, me vino a decir esto: no soporto la palabra "deseo"; aunque usted la emplee en otro senti-

⁶ "La Fonction politique de l'intellectuel" ("La función política del intelectual") *Politique Hebdo*, 29 de noviembre-5 de diciembre de 1976, recogido en *Diis et Ecrits*, III, n° 184, p. 109.

do, no
se cons
usted l
"deseo"
Evide
por mi
porta c
posició
estruct
lidad d
to, no c
inmane
de inter
colectiv
el porta
o de las
mismo
todos l
ganizac
mente l
tipo de
Si exp
to a Mi
1) No
placer i
tratos y
si estuvi
se le pre
ga al de
cho de c
se la oto
dico. Es
sino la i
titución
amor co
de al de
que ven

⁷ Alusión
sentación a

ismas ca-
ontrario";
s las puer-
na verdad
oder de la
el del inte-
por com-
algo que
Michel des-
sis; 3) ter-
punto me
os contra-
es, aunque
e sus pro-
digo para
para él lo
tir. No en-
mientos de
mí, el esta-
e las líneas
po social,
estas distri-
o el horror
e la locura,
or. Pero las
mí, no son
raviesan la
er con ellas
tatuto a los
o en ella se
el proble-
aida expli-
o, me vino
otro senti-

de Hebdø, 29 de

do, no puedo dejar de pensar ni de sentir que deseo = carencia, o que el deseo se considera reprimido. Y añadía: puede que lo que yo llamo "placer" sea lo que usted llama "deseo" pero, en cualquier caso, necesito una palabra diferente de "deseo".

Evidentemente, una vez más, no es una cuestión de terminología. Puesto que yo, por mi parte, no soporto la palabra "placer". ¿Por qué? Para mí, el deseo no comporta carencia alguna. Tampoco es un dato natural; es la misma cosa que una disposición [*agencement*] de heterogéneos que funciona; es un proceso, no una estructura ni una génesis; es afecto, no sentimiento; es "hecciedad" (la individualidad de un día, de una estación, de una vida), no subjetividad; es acontecimiento, no cosa ni persona. Y, sobre todo, implica la constitución de un campo de inmanencia o de un "cuerpo sin órganos" que se define solamente por zonas de intensidad, umbrales, gradientes, flujos. Este cuerpo es tanto biológico como colectivo y político; sobre él se hacen y deshacen los dispositivos [*agencements*], es el portador de los puntos de desterritorialización de los dispositivos [*agencements*] o de las líneas de fuga. Es variable (el cuerpo sin órganos de la feudalidad no es el mismo que el del capitalismo). Lo llamo cuerpo sin órganos para contraponerlo a todos los estratos de organización, tanto a los del organismo como a los de las organizaciones de poder. El conjunto de las organizaciones del cuerpo es precisamente lo que quiebra el plano o el campo de inmanencia y le impone al deseo otro tipo de "plano" que, en cada caso, estratifica el cuerpo sin órganos.

Si expreso todo esto con tanta confusión es porque se me plantean, con respecto a Michel, varios problemas.

1) No puedo otorgar al placer ningún valor positivo, puesto que entiendo que el placer interrumpe el proceso inmanente del deseo; veo el placer del lado de los estratos y de la organización; y el movimiento por el cual se presenta al deseo como si estuviera sometido desde su interior a la ley es el mismo movimiento por el cual se le presenta escandido desde el exterior por los placeres; en ambos casos se le niega al deseo un campo de inmanencia propio. Me digo que no es casualidad el hecho de que Michel otorgue a Sade cierta importancia mientras que yo, al contrario, se la otorgo a Masoch.^f No bastaría con decir que yo soy masoquista y Michel sádico. Estaría bien, pero no es cierto. Lo que me interesa de Masoch no es el dolor sino la idea de que el placer viene a interrumpir la positividad del deseo y la constitución de su campo de inmanencia (igual, o más bien de otra manera, que en el amor cortés se constituye un cuerpo sin órganos o un plano de inmanencia donde al deseo no le falta nada, y se guarda tanto como puede de los posibles placeres que vendrían a interrumpir su proceso). El placer me parece ser el único medio

^f Alusión a la obra *Présentation de Sacher-Masoch*, París, Minuit, col. Arguments, 1967 [trad. cast., *Presentación de Sacher-Masoch*, Madrid, Taurus, 1973].

que una persona o un sujeto tiene de "reencontrarse" en un proceso que le desborda. Es una reterritorialización. Y, desde mi punto de vista, la forma como el deseo se remite a la ley de la carencia y a la norma del placer es exactamente la misma.

2) En cambio, la idea de Michel de que los dispositivos de poder tienen una relación inmediata y directa con el cuerpo es esencial. Para mí, sin embargo, esta relación lo es en la medida en que imponen al cuerpo una organización. Mientras que el cuerpo sin órganos es un lugar o un agente de desterritorialización (y, por ello, plano de inmanencia del deseo), todas las organizaciones, todo el sistema de lo que Michel llama el "bio-poder" opera reterritorializaciones del cuerpo.

3) ¿Podría pensarse en equivalencias como que lo que para mí es "cuerpo-sin-órganos-deseos" es para Michel "cuerpos-placeres"? La distinción "cuerpo-carne", de la que me habló Michel, ¿puedo yo ponerla en relación con la distinción "cuerpo sin órganos-organismo"? Una página muy importante de VS, la 190, habla de la vida como aquello que otorga a las fuerzas de resistencia un posible estatuto. Para mí, esta vida, la misma de la que hablaba Lawrence, no es la Naturaleza, es exactamente el plano de inmanencia variable del deseo, a través de todos sus dispositivos [*agencements*] determinados. Hay una concepción del deseo en Lawrence, en relación con las líneas de fuga positivas (y hay un pequeño detalle: la manera en que Michel usa a Lawrence al final de VS, que se opone a la manera en que yo lo utilizo).

¿Cuál es el avance logrado por Michel en el problema que nos ocupaba, el de mantener los derechos de un micro-análisis (difusión, heterogeneidad, carácter particular) y encontrar a pesar de todo una suerte de principio de unificación que no fuera del tipo "Estado", "partido", totalización, representación?

En primer lugar, por lo que se refiere al poder mismo: vuelvo a las dos direcciones señaladas por V y C, por una parte el carácter difuso y parcial de los micro-dispositivos, y por otra el diagrama o la máquina abstracta que recubre el conjunto del campo social; esto, me parece, antes de V y C era un problema, el de la relación entre estas dos instancias del micro-análisis. Creo que la cuestión se transforma ligeramente en VS: aquí, las dos direcciones del micro-análisis serían más bien, por una parte, las micro-disciplinas, y por otra los procesos políticos (pp. 183 ss.). Esto es lo que quería decir en el punto C) de estas notas. Realmente, el punto de vista de V y C sugería que el diagrama, irreducible a la instancia global estatal, operaba quizá una micro-unificación de estos pequeños dispositivos. ¿Hay que comprender ahora que son los procesos políticos los que asumen esta función? Confieso que encontraba una gran riqueza en la noción de diagrama. ¿Volverá a recuperarla Michel en este nuevo terreno?

Pero, del lado de las líneas de resistencia, o de lo que yo llamo líneas de fuga, ¿cómo concebir las relaciones o las conjunciones, las conjugaciones, los procesos de unificación? Yo diría que el campo de inmanencia colectivo donde, en un mo-

eso que le des-
ta como el de-
ente la misma.
tienen una re-
bargo, esta re-
ción. Mientras
ización (y, por
o el sistema de
cuerpo.

s "cuerpo-sin-
cuerpo-carne",
tinción "cuer-
190, habla de
sible estatuto.
Naturaleza, es
todos sus dis-
eo en Lawren-
alle: la manera
era en que yo

cupaba, el de
dad, carácter
nificación que

dos direccio-
os micro-dis-
e el conjunto
de la relación
transforma li-
más bien, por
183 ss.). Esto
unto de vista
statal, opera-
lay que com-
ón? Confieso
a recuperar-

neas de fuga,
los procesos
e, en un mo-

mento dado, se erigen los dispositivos [*agencements*], en el que trazan sus líneas de fuga, tiene también un auténtico diagrama. Por tanto, hay que encontrar el dispositivo [*agencement*] concreto capaz de efectuar este diagrama, de activar la conjunción de las líneas o de los puntos de desterritorialización. Éste es el sentido en que yo hablo de una máquina de guerra, completamente distinta de un aparato de Estado y de las instituciones militares, pero también de los dispositivos de poder. Tendríamos, pues, por una parte: Estado – diagrama de poder (el Estado sería el aparato molar que efectúa los micro-datos del diagrama como plano de organización); por otra parte, máquina de guerra – diagrama de las líneas de fuga (la máquina de guerra sería el dispositivo [*agencement*] que efectúa los micro-datos del diagrama como plano de inmanencia). Me detengo aquí, porque esto pondría en juego dos tipos de planos muy diferentes, una especie de plano trascendente de organización contra el plano inmanente de los dispositivos [*agencements*], lo que nos llevaría de nuevo a los problemas anteriores. En este punto no sé cómo situarme con respecto a las actuales investigaciones de Michel.

(Añadido: Lo que me interesa de los dos estados contrapuestos del plano o del diagrama es su confrontación histórica, bajo formas muy distintas. En un caso, tenemos un plano de organización y de desarrollo que se encuentra oculto por naturaleza, pero que deja ver todo lo visible; en el otro caso, tenemos un plano de inmanencia donde no hay más que velocidades y lentitudes, sin desarrollo, y donde todo se puede ver y entender, etcétera. El primer plano no se confunde con el Estado, sino que está ligado a él; el segundo, por el contrario, está ligado a una máquina de guerra, a una ensoñación de la máquina de guerra. Al nivel de la naturaleza, por ejemplo, Cuvier, y también Goethe, conciben el primer tipo de plano; Hölderlin, en el *Hiperion*, pero también Kleist, conciben un plano del segundo tipo. Resultan así dos clases de intelectuales. O bien en música, donde se confrontan las dos concepciones del plano sonoro. El vínculo poder-saber, como lo analiza Michel, podría explicarse así: los poderes implican un plano-diagrama del primer tipo (por ejemplo, la ciudad griega y la geometría euclidiana). Pero, al contrario, del lado de los contra-poderes y más o menos en relación con las máquinas de guerra, hay otro tipo de plano, el de los saberes "menores" (la geometría de Arquímedes; o la geometría de las catedrales, que será combatida por el Estado); ¿no hay ahí todo un saber propio de las líneas de resistencia, que no tiene la misma forma que el otro saber?)

EL JUDÍO RICO *

La película de Daniel Schmid, *L'Ombre des anges*, que se estrenaba en dos salas de París (Mac-Mahon y Saint-André-des-Arts), ha sido acusada de antisemitismo. El ataque es doble, como siempre, puesto que los organismos reconocidos exigen cortes o reclaman la prohibición, mientras que grupos anónimos amenazan y lanzan avisos de bomba. En estas condiciones, se hace difícil hablar de la belleza, de la novedad y de la importancia de esta película. Porque parecería que estamos diciendo: es una película tan bella que habría que perdonar su pequeña dosis de antisemitismo... El primer efecto de este sistema de presión es que no solamente la película corre peligro de desaparecer de hecho, sino que ha desaparecido ya en espíritu, arrastrada por un problema completamente falso.

Y es que, ciertamente, hay películas antisemitas. Y hay otras que con claridad molestan a tales o cuales grupos por razones precisas, determinables. Aquí, por el contrario, y esto señala que hemos franqueado un umbral, lo relevante es la absoluta inanidad de la acusación. Es como un sueño. Es cierto que se pronuncian a menudo las palabras "el judío rico" para designar a un personaje. Y no es irrelevante que de este personaje emane un encanto explícitamente "querido" por la película. Schmid ha explicado perfectamente uno de los caracteres principales de su película: los rostros están como al margen de los actores, y lo que dicen como al margen de los rostros. Tanto, que el propio judío rico puede decir él mismo "el judío rico". Los actores emergen de un conjunto de enunciados y de un conjunto de rostros que gobiernan una serie de transformaciones. Las palabras "el gnomo, el enano" designan a un misterioso gigante que tiene los gestos y las funciones de un

* *Le Monde*, 18 de febrero de 1977, p. 26. Sobre la película de Daniel Schmid, *L'Ombre des anges* [La sombra de los ángeles]. Tras la prohibición, por parte de Ministerio de Cultura, de la proyección de varias películas durante el año 1976, y de la película de Schmid el 13 de febrero de 1977, unas cincuenta personalidades, entre ellas Deleuze, firmaron una protesta contra "la irresponsabilidad que consiste en no analizar la estructura de una película" y contra "los actos de violencia que impiden su visión".

enano. Los enunciados nazis, las declaraciones antisemitas, se unen en el personaje anónimo que los profiere echado en una cama; otras veces proceden de los labios de la cantante travestida que resulta ser precisamente un antiguo dignatario nazi.

¿Quiénes son los personajes (puesto que hemos de buscar en qué pretende apoyarse la demente acusación de antisemitismo)? Está la prostituta tísica, hija del funcionario nazi. Está el "judío rico", cuya fortuna procede del sector inmobiliario, y que habla de su profesión, expulsiones, destrucciones, especulaciones. El vínculo que se anuda entre los dos procede del sentimiento de un gran miedo, miedo ante aquello en que el mundo está a punto de convertirse. De este temor que los habita, la mujer extrae involuntariamente una fuerza que inquieta a cuantos la rodean, a causa de la cual, haga lo que haga, por muy amable que sea, todo el mundo se siente despreciado por ella. El judío rico extrae de su miedo más bien una indiferencia al destino, una especie de gracia que le atraviesa, una distancia que le sitúa ya en otro mundo. Sombras de ángeles. Ambos encarnan el poder de transformación, porque tienen esa fuerza y esa gracia (e igualmente la transformación del proxeneta). El judío rico debe su riqueza a un sistema que jamás es presentado como "judío", sino como el de la ciudad, el del municipio y la policía; en cambio, su gracia procede de otra parte.

El estado de la prostituta se debe al hundimiento del nazismo, pero su fuerza procede de otra fuente. Ambos son los únicos "vivos" vulnerables de la ciudad, de la Necrópolis. El judío es el único que sabe que la mujer no le desprecia y que su fuerza no le amenaza. La mujer es la única que sabe lo que es el judío y de dónde procede su gracia. Al final, le pide al judío que la mate, porque está cansada, porque ya no desea esa fuerza que no parece servirle de nada. Él acude a la policía, busca su protección en nombre del sistema inmobiliario, pero ya no desea esa gracia que se convierte en algo extrañamente torpe e incierto. Vean las imágenes en la pantalla: éste es el contenido explícito de la película.

¿Dónde está el antisemitismo, en qué podría consistir? Nos frotamos los ojos, buscamos. ¿Es la expresión "judío rico"? Sí, esta expresión es muy importante en la película. En las buenas familias, no se debía pronunciar la palabra "judío", se decía "israelita". Pero eso era precisamente en las familias antisemitas. ¿Qué decir de un judío que no es israelita, ni israelí, ni siquiera sionista? ¿Cómo llamar a Spinoza, el filósofo judío expulsado de la sinagoga, hijo de unos ricos comerciantes, y cuyo genio, fuerza y encanto no eran ajenos al hecho de que él fuera y se llamase a sí mismo judío? Es como si se prohibiese una palabra del diccionario: la Liga contra el antisemitismo declara antisemitas a cuantos pronuncien la palabra "judío" (a no ser en las condiciones de un discurso ritual dirigido a los muertos). La Liga rechaza todo debate público, y se reserva el derecho de decidir sin explicación alguna quién es antisemita y quién no?

Schn
tantem
podero
días. N
respect
te trave
rra, el r
una "p
ños mi
tas, enc
uno en
cismo
lado. C
sociale
plemer
Si la
en la h
el prim
pretext
la, su i

Ente

el personaje
de los labios
nario nazi.
pretende apo-
hija del fun-
mobiliario, y
s. El vínculo
miedo ante
que los habi-
os la rodean,
el mundo se
na un indife-
a que le sitúa
transforma-
ción del pro-
entado como
mbio, su gra-
ero su fuerza
la ciudad, de
ecia y que su
o y de dónde
ansada, por-
e a la policía,
desca esa gra-
mágenes en la

mos los ojos,
importante en
"judío", se de-
¿Qué decir de
amar a Spino-
rmerciantes, y
a y se llamase
o: la Liga con-
alabra "judío"
ertos). La Liga
explicación al-

Schmid ha declarado su intencionalidad política, que la película exhibe constantemente, de la manera más simple y evidente. El antiguo fascismo, por actual y poderoso que pueda ser en muchos países, no es el nuevo problema de nuestros días. Nos aguardan otros fascismos. Se está instalando todo un neofascismo con respecto al cual el antiguo quedará convertido en una figura folklórica (el cantante travestido de la película). En lugar de ser una política y una economía de guerra, el nuevo fascismo es una alianza mundial para la seguridad, para la gestión de una "paz" no menos terrible, con la organización concertada de todos los pequeños miedos, de todas las pequeñas angustias que hacen de nosotros micro-fascistas, encargados de sofocar cada cosa, cada rostro, cada palabra un poco fuerte, cada uno en su calle, en su barrio, en su cine. "No me gustan las películas sobre el fascismo de los años treinta. El nuevo fascismo es mucho más refinado, más disimulado. Quizá es, como en la película, el motor de una sociedad en que los problemas sociales estarían regulados, pero en que la cuestión de la angustia quedaría simplemente disimulada."¹

Si la película de Schmid se prohíbe o se secuestra, ello no supondrá una victoria en la lucha contra el antisemitismo. Será más bien una victoria del neofascismo, y el primer caso en que podremos decir: ¿qué pasó en definitiva, no sería un simple pretexto, la sombra de un pretexto? Algunos recordarán la belleza de esta película, su importancia política y la manera como ha sido eliminada.

¹ Entrevista con D. Schmid, *Le Monde*, 3 de febrero de 1977.

SOBRE LOS NUEVOS FILÓSOFOS Y SOBRE UN PROBLEMA
MÁS GENERAL*

—¿Qué piensas de los “nuevos filósofos”?

—Nada. Creo que su pensamiento es nulo. Y veo dos razones posibles para esta nulidad. En principio, proceden mediante grandes conceptos, tan grandes como huecos, LA ley, EL poder, EL amor, EL mundo, LA rebelión, LA fe, etcétera. Pueden por ello hacer mezclas grotescas, dualismos sumarios, la ley y el rebelde, el poder y su sombra. Al mismo tiempo, cuanto más débil es el contenido de pensamiento, más importancia adquiere el pensador, el *sujeto de la enunciación* se vuelve relevante con respecto a unos enunciados vacíos (“yo, lúcido y valeroso, os digo que... yo, soldado de Cristo... yo, miembro de la generación perdida... nosotros, que hicimos el Mayo del 68... que ya no nos dejamos embaucar...”). Con estos dos procedimientos se dispensan del trabajo. Pues ya hace algún tiempo que, en todo tipo de ámbitos, la gente trabaja para evitar esos peligros. Se intentan formar conceptos de articulación fina o muy diferenciada para escapar a las grandes nociones dualistas. Se intentan alumbrar *funciones creadoras* que no pasarían ya por la *función-autor* (en la música, en la pintura, en lo audiovisual, en el cine y también en la filosofía). Este retorno masivo a un autor o a un sujeto vacío y muy vanidoso, y a conceptos sumarios, estereotipados, representa una enojosa potencia reaccionaria. Está de acuerdo con la reforma Haby:[†] un aligeramiento severo del “programa” de filosofía.

—¿Dices eso porque B.-H. Lévy os ataca violentamente a Guattari y a ti en su libro *Barbarie à visage humain*?[‡]

* Suplemento de *Minuit*, nº 24, mayo de 1977. El texto, fechado el 5 de junio de 1977, se distribuyó gratuitamente en las librerías como reacción contra la promoción masiva de numerosas obras de ciertos polemistas, con la etiqueta de “nueva filosofía”.

† *Reforma de la Educación Secundaria francesa, acometida en 1975, que restringía la presencia de la filosofía en los programas educativos.*

‡ Bernard-Henri Lévy, *La Barbarie à visage humain*, París, Grasset, 1977 [trad. cast., *La barbarie con rostro humano*, Caracas, Montecávil, 1978].

—No, no, no. Él dice que hay un vínculo profundo entre *El Anti-Edipo* y “la apología del estiércol podrido de la decadencia” (así es como él habla), un vínculo profundo entre *El Anti-Edipo* y los drogadictos. Al menos, eso les hará gracia a los drogadictos. Dice también que el CERFI^b es racista: esto es una vileza. Hace tiempo que deseaba hablar de los nuevos filósofos, pero no sabía cómo. Ellos habrían dicho inmediatamente: mirad, está celoso de nuestro éxito. Su oficio es atacar, responder, responder a las respuestas. Yo no puedo hacerlo más que una vez. No responderé más. Lo que ha cambiado la situación, para mí, ha sido el libro de Aubral y Delcourt, *Contra la nueva filosofía*.^c Aubral y Delcourt intentan realmente analizar este pensamiento y llegan a resultados muy cómicos. Han hecho un libro muy tónico, han sido los primeros en protestar. Han llegado a enfrentarse a los nuevos filósofos en la televisión, en el programa *Apostrophes*. Por tanto, por tomar prestado el lenguaje del enemigo, un Dios me ha dicho que debía seguir a Aubral y Delcourt, que yo también tengo este coraje lúcido y pesimista.

—Si es un pensamiento nulo, ¿cómo explicar que parezca tener tanto éxito, que se difunda y reciba adhesiones como la de Sollers?

—Hay varios problemas diferentes. En principio, en Francia, hemos vivido durante mucho tiempo la moda literaria de las “Escuelas”. Esto es ya terrible en sí mismo, una escuela: siempre hay un papa, manifiestos, declaraciones del tipo “yo soy la vanguardia”, excomuniones, tribunales, virajes políticos, etcétera. Como principio general, tienen razón cuando dicen que se han pasado la vida equivocándose, puesto que siempre pueden decir “yo pasé por eso”. Ésta es la razón de que los estalinistas sean los únicos que pueden dar *lecciones* de antiestalinismo. Pero, en fin, por mucha que sea la miseria de las escuelas, no puede decirse que los nuevos filósofos sean una escuela. Presentan una novedad real, han introducido en Francia el *marketing* literario o filosófico, en lugar de constituir una escuela. El *marketing* tiene sus principios particulares: 1. Es preciso que se hable de un libro, que dé que hablar, aunque el libro mismo no diga nada. En última instancia, se precisa que el libro sea sustituido por el conjunto de los artículos de periódico, entrevistas, coloquios, programas de radio o televisión, hasta el punto de que podría muy bien no existir tal libro. Por este motivo, el trabajo al que se dedican los nuevos filósofos no reside en los libros que escriben sino en los artículos, periódicos y programas que pueden ocupar u obtener, en las entrevistas que puedan colocar, los dosieres que puedan inspirar, incluido un número de *Playboy*. Se produce una actividad que, en este grado de organización, parecía excluida de la filosofía o ex-

^b El CERFI es el Centre d'Études de Recherche et de Formation Institutionnelle, uno de cuyos principales responsables era Félix Guattari.

^c François Aubral y Xavier Delcourt, *Contre la nouvelle philosophie*, París, Gallimard, col. Idées, 1977 [trad. cast., *Contra la nueva filosofía*, México, Prima Editora, 1978].

yo y "la oportu-
nidad pro-
gracia a los
Hace tiem-
los habrían
atacar, res-
vez. No res-
o de Aubral
mente anali-
n libro muy
a los nuevos
tomar pres-
abral y Del-

o éxito, que

o vivido du-
terrible en sí
del tipo "yo
Como prin-
quivocándo-
n de que los
no. Pero, en
e los nuevos
do en Fran-
a. El marke-
bro, que dé
ta, se preci-
dico, entre-
que podría
can los nue-
periódicos y
dan colocar,
produce una
osofía o ex-

principales res-

des, 1977 [trad.

cluir a la filosofía. 2. En segundo lugar, desde el punto de vista del marketing, conviene que el mismo libro o el mismo producto salga en varias versiones, de manera que pueda ajustarse a todo el mundo: versión piadosa, versión atea, versión heideggeriana, izquierdista, centrista, y hasta una chiraquista o neofascista, una "unión de izquierdas" matizada, etcétera. De ahí la importancia de repartirse los papeles de acuerdo con los diferentes gustos. Hay en Clavel algo del doctor Mabuse, un doctor Mabuse evangélico, Jambet y Lardreau son Spöri y Pesch, los dos ayudantes de Mabuse (quieren "echarle el guante" a Nietzsche). Benoist es el mensajero, es Néstor. Lévy es a veces el empresario, a veces la *script-girl*, a veces el animador alegre, a veces el disc-jockey. A Jean Cau todo esto le parece cantidad de bien, Fabre-Luce toma a Glucksmann como maestro; se reedita a Benda, para recordar las virtudes del clérigo. ¡Qué extraña constelación!

Sollers fue el último que constituyó una escuela en Francia, con sus viejas maneras, papismo, excomuniones, tribunales.⁴ Supongo que, al comprender esta nueva empresa, se ha dicho que tenían razón, que había que aliarse con ellos y que sería demasiado estúpido perder esta oportunidad. Llega con retraso, pero ha visto con claridad. Porque esta historia de marketing del libro de filosofía es realmente nueva, es una idea, a alguien "tenía" que ocurrírsele. Que los nuevos filósofos restauren la función-autor vacía, y que procedan mediante conceptos huecos, toda esta reacción no evita su profundo modernismo, un análisis muy adaptado al paisaje y al mercado. En resumen, creo que algunos de nosotros podemos experimentar incluso una curiosidad bienintencionada hacia esta operación desde un punto de vista puramente naturalista y entomológico. Mi caso es distinto, porque mi punto de vista es teratológico: es el horror.

—Si es una cuestión de marketing, ¿cómo explicas que nadie lo hubiese intentado antes y que sólo ahora haya tenido éxito?

—Por varias razones, que nos sobrepasan a nosotros y a ellos. André Scala ha analizado recientemente cierta inversión de las relaciones entre periodistas y escritores, entre la prensa y el libro. El periodismo, junto con la radio y la televisión, ha tomado progresivamente conciencia de su posibilidad de crear acontecimientos (fugas controladas, el Watergate, los sondeos). Y así como cada vez tiene menos necesidad de referirse a acontecimientos externos, puesto que es capaz de crear gran cantidad de ellos, también tiene cada vez menos necesidad de recurrir a análisis exteriores al propio periodismo o a personajes del tipo del "intelectual", el "escritor": *el periodismo descubre en sí mismo un pensamiento autónomo y autosuficiente*. Por ello, en última instancia, un libro vale menos que el artículo del periódico escrito sobre él o que la entrevista a la que da lugar. Los intelectuales y los escritores,

⁴ Alusión al grupo constituido alrededor de la revista *Tel Quel*, del cual Philippe Sollers fue uno de los principales representantes.

incluso los artistas, son invitados a convertirse en periodistas si quieren acomodarse a las normas. Es un nuevo tipo de pensamiento, el pensamiento-entrevista, el pensamiento-minuto. Se imagina un libro a partir del artículo periodístico que trata sobre él, y no a la inversa. Las relaciones de fuerza entre intelectuales y periodistas han cambiado radicalmente. Todo comenzó con la televisión y los espectáculos de adiestramiento que los entrevistadores obligan a dar a los intelectuales dóciles. El periódico ya no necesita el libro. No digo que este giro, esta domesticación del intelectual, esta "periodización" sea una catástrofe. La cosa es así: en el mismo momento en que la escritura y el pensamiento tendían a abandonar la función-autor, ésta era recogida por la radio, la televisión y el periodismo. Los periodistas se convertían en los nuevos autores, y los escritores que aún ansiaban convertirse en autores estaban obligados a someterse a los periodistas o a convertirse en sus propios periodistas. Una función que había caído en un relativo descrédito ha encontrado una modernidad y un nuevo conformismo, cambiando de lugar en vez de cambiar de objeto. Esto es lo que ha hecho posibles las empresas de marketing intelectual. ¿Hay otros usos actuales de una televisión, de una radio o de un periódico? Evidentemente, pero ésta no es la cuestión de los nuevos filósofos. Hablaré enseguida de ello.

Hay otra razón. Desde hace tiempo, estamos en período electoral. Las elecciones no son algo puntual ni un día con fecha fija. Es como una malla que afecta actualmente a nuestra manera de comprender y hasta de percibir. Todos los acontecimientos, todos los problemas se remiten a esta red deformante. Las condiciones particulares de las elecciones de hoy día hacen que aumente el nivel habitual de gilipollez. Los nuevos filósofos se han inscrito desde el principio en esta rejilla. No importa que algunos de ellos se hayan posicionado inmediatamente contra la unión de izquierdas, mientras que otros habrían deseado formar un *think-tank* para Mitterrand. Se ha producido una homogeneización de estas dos tendencias, más bien contra la izquierda, pero ante todo en torno a un tema que ya estaba presente en los primeros libros: el rencor hacia el 68. Competían por ver quién abominaba más del 68. Han construido su sujeto de enunciación en función de este rencor: "Nosotros, que hicimos el Mayo del 68 (¿;??), podemos decir que fue una idiotez y que no lo haremos más". Odio hacia el 68, eso es cuanto venden. En este sentido, sea cual sea su posición con respecto a las elecciones, se inscriben perfectamente en la parrilla electoral. A partir de ahí, entra todo lo demás, marxismo, maoísmo, socialismo, etcétera, no porque las luchas reales hayan hecho surgir enemigos nuevos, nuevos problemas o nuevos medios, sino porque LA revolución debe ser declarada imposible, de manera uniforme y en todo tiempo. Por esta razón, todos los conceptos que comenzaban a funcionar de una manera muy diferenciada (los poderes, las resistencias, los deseos, incluso la "plebe") se globalizan de nuevo, se reúnen en la anodina unidad del poder, de la ley, del Estado, etcétera. Tam-

en acomode-
-entrevista,
distico que
tales y pe-
ón y los es-
-intelectuales
domesticar-
es así: en el
onar la fun-
-a. Los perio-
-n convertirse
-rtirse en sus
-edito ha en-
-lugar en vez
-e marketing
-o de un pe-
-lósofos. Ha-

Las eleccio-
-ue afecta ac-
-r. Todos los
-te. Las con-
-e el nivel ha-
-cipio en esta
-tamente con-
-ar un *think-*
-s tendencias,
-a estaba pre-
-r quién abo-
-ción de este
-r que fue una
-den. En este
-riben perfec-
-s, marxismo,
-o surgir ene-
-volución debe
-sta razón, to-
-r diferenciada
-lizan de nue-
-cetera. Tam-

bién por ello vuelve a escena el Sujeto pensante, porque la única posibilidad de la revolución, para los nuevos filósofos, es el acto puro del pensador que la piensa como imposible.

Lo que me desagrada es muy sencillo: los nuevos filósofos hacen un martirologio, el Gulag y las víctimas de la historia. Viven de cadáveres. Han descubierto la función-testigo, que es la misma que la función-autor o la función-pensador (véase el número de *Playboy*: nosotros, los testigos...). Pero nunca habría habido víctimas si hubieran pensado o hablado como ellos. Ha sido necesario que las víctimas viviesen y pensasen de un modo completamente diferente para dar materia a estos que lloran en su nombre, que piensan en su nombre y que dan lecciones en su nombre. Los que arriesgan su vida piensan generalmente en términos de vida, no de muerte, de amargura y de vanidad morbosa. Los resistentes son más bien grandes vivientes. Nunca se ha metido a nadie en la cárcel por su pesimismo y su impotencia, sino todo lo contrario. Desde el punto de vista de los nuevos filósofos, las víctimas se hicieron víctimas porque no habían comprendido aún lo que los nuevos filósofos han comprendido. Si formase parte de alguna asociación, presentaría una queja contra los nuevos filósofos, que desprecian demasiado a los habitantes del Gulag.

—Cuando denuncias el marketing, ¿quiere decir que defiendes la vieja concepción del libro, o las escuelas al viejo estilo?

—No, no y no. No hay necesidad alguna de tal alternativa: o el marketing o el viejo estilo. Esta opción es falsa. Todo lo que de vital pasa actualmente escapa a esta alternativa. Miremos cómo trabajan los músicos, los científicos, cómo algunos pintores intentan trabajar, cómo se organizan algunos geógrafos en su trabajo (*cfr.* la revista *Hérodote*). Lo primero son los encuentros. No los coloquios ni los debates sino que, al trabajar en un dominio, uno se encuentra con otros que trabajan en un dominio completamente distinto, como si la solución viniese siempre de fuera. No se trata de comparaciones o de analogías intelectuales sino de intersecciones efectivas, de cruces de líneas. Por ejemplo (y este ejemplo es importante porque los nuevos filósofos hablan mucho de historia de la filosofía), André Robinet renueva hoy la historia de la filosofía con el ordenador; se encuentra por necesidad con Xenakis. Que los matemáticos puedan hacer progresar un problema de una manera completamente distinta no significa que el problema reciba una solución matemática sino que comporta una secuencia matemática que entra en conjugación con otras secuencias. Es espantoso el modo como los nuevos filósofos tratan a “la” ciencia. Encontrarse, mediante el trabajo propio, con el trabajo de los músicos, de los pintores o de los científicos, es la única combinación actual que no se remite ni a las viejas escuelas ni al neomarketing. Estos *puntos singulares* son los que constituyen focos de creación, funciones creadoras independientes de la función-autor, desligadas de la función-autor. Y esto no vale únicamente para cruces

entre diferentes dominios, sino que cada dominio, cada fragmento de un dominio, por pequeño que sea, está compuesto ya de tales cruces. Los filósofos deben llegar de cualquier sitio: no en el sentido de que la filosofía dependa de una sabiduría popular que está un poco por todas partes, sino en el de que cada encuentro produce una sabiduría, al mismo tiempo que define un nuevo uso, una nueva posición de los dispositivos –músicos salvajes y radios piratas–. Y cada vez que las funciones creadoras se desligan de este modo de la función-autor, ésta se refugia en un nuevo conformismo de “promoción”. De ahí toda una serie de batallas más o menos visibles: el cine, la radio, la televisión, son posibilidades de funciones creadoras que han destruido al Autor; pero la función-autor se reconstruye al amparo de los usos conformistas de estos medios. Las grandes sociedades de producción se dedican a favorecer el “cine de autor”; Jean-Luc Godard encuentra entonces la manera de introducir la creación en la televisión; pero la poderosa organización de la televisión tiene ella misma sus funciones-autor mediante las cuales impide la creación. Cuando la literatura, la música, etcétera, conquistan nuevos dominios de creación, la función-autor se reconstruye en el periodismo, que sofoca sus propias funciones creadoras y las de la literatura. Y así volvemos a los nuevos filósofos: han reconstruido una atmósfera asfixiante, agobiante, cuando empezaba a correr un poco de aire. Es la negación de toda política, de toda experimentación. En definitiva, lo que les reprocho es hacer el trabajo sucio; y que este trabajo se inserte en un nuevo tipo de relación entre el libro y la prensa totalmente reaccionario: nuevo, sí, pero conformista en el más alto grado. Los nuevos filósofos no son lo importante. Aunque se desvanezcan mañana, su empresa de marketing volverá a comenzar. Ésta representa, en efecto, la sumisión de todo el pensamiento a los media; al mismo tiempo, ofrece a estos media un mínimo de garantía y de tranquilidad intelectual suficiente para sofocar las tentativas de creación que podrían hacerlos bascular. Cuantos más debates cretinos en la televisión, cuantas más pelculitas narcisistas de autor, menos creación es posible, tanto en la televisión como en otros lugares. Me gustaría proponer una declaración de los intelectuales, en su actual situación con respecto a los media, teniendo en cuenta las nuevas relaciones de fuerza: negarse, presentar exigencias, convertirse en productores, en lugar de ser autores a quienes sólo les queda la insolencia de los criados o la carcajada del payaso servicial. Beckett, Godard, supieron aprovecharse, crear de dos maneras bien distintas: hay muchas posibilidades, en el cine, en el audiovisual, en la música, en la ciencia, en los libros... Pero los nuevos filósofos son en verdad una infección que se empeña en impedir todo eso. Nada vital pasa por ellos, pero habrán cumplido con su función si se mantienen en escena lo suficiente como para mortificar algo.

LA PEOR MANERA DE CONSTRUIR EUROPA*

El gobierno alemán ha solicitado la extradición del señor Croissant. El Tribunal de Apelación francés va a examinar el caso el 2 de noviembre. ¿Por qué este juicio es un acontecimiento de una inmensa importancia?

El gobierno alemán ha remitido un primer informe, y luego los envíos se han multiplicado. Lo primero que se reprocha a Croissant es haberse comportado como un abogado, es decir, haber dado a conocer la situación de detención de los encarcelados en Stuttgart, sus huelgas de hambre, el riesgo de asesinato que se cernía sobre ellos, los motivos de sus acciones. Luego, recrimina a Croissant por haber mantenido relaciones con terroristas o presuntos terroristas (se decía lo mismo de los abogados franceses del FLN). ¿Acaso el gobierno francés indicó al alemán la trivialidad del primer informe y éste se apresuró a remitir otros papeles con todas las amalgamas posibles?

Y, sin embargo, si la decisión del Tribunal tiene tanta importancia no es únicamente porque los motivos invocados para la extradición parezcan ser políticos, e incluso de opinión. No es solamente porque la extradición de Klaus Croissant, en las actuales condiciones, equivaldría a entregarle a un país cuyo régimen jurídico se ha convertido en un régimen de excepción, y en cuyas cárceles correría el peligro de una rápida eliminación^a (¿qué le sucedería a Croissant si se produjesen nuevas acciones terroristas en Alemania?)

* Con Félix Guattari, en *Le Monde*, 2 de noviembre de 1977, p. 6. Este artículo es consecuencia de la petición de extradición de Klaus Croissant, abogado de algunos miembros del grupo terrorista revolucionario la Banda de Baader (Fracción Ejército Rojo). Refugiado en Francia desde el 10 de julio, Croissant fue detenido en París el 30 de septiembre. El fiscal Rebmann le acusaba de haber "organizado desde su despacho la reserva operativa del terrorismo de Alemania Federal". Su despacho habría sido "la residencia vinculada a la preparación de los atentados". Pese a las importantes protestas y manifestaciones habidas en Alemania, Francia e Italia, el Tribunal de Apelación de París se pronunció a favor de la extradición el 16 de noviembre. Croissant fue extraditado precipitadamente al día siguiente.

^a Andreas Baader y otros dos miembros de la "banda" se suicidaron el 18 de octubre en sus celdas, en unas condiciones que a algunos pareció sospechosas.

Todo esto sería suficiente, pero hay algo más. En función de los acontecimientos recientes, el gobierno alemán ha adoptado una posición de fuerza con respecto a los demás gobiernos europeos, e incluso a ciertos gobiernos africanos. Está en situación de ordenar a los gobiernos que se alineen con su muy particular política de represión o de lo contrario permitirá a su policía actuar en esos territorios (cfr. las peticiones a los aeropuertos de Barcelona, Argel, Dakar, etcétera). Da lecciones a otros gobiernos; curiosamente, sólo Italia se ha librado hasta ahora, quizá a causa del caso Kappler.^b La prensa alemana está en disposición de reproducir sus artículos en periódicos franceses, que los copian sin rechistar: *France-Soir*, cuya editorial es una sucursal del grupo Springer; en *Le Figaro*, Ormesson lanza una propuesta acerca de la necesidad de responder a cada uno de los actos terroristas mediante el asesinato de aquellos detenidos cuya liberación se reclama. Una conspiración de silencio rodea a los dos supervivientes del Boeing y de Stuttgart, cuyas declaraciones serían elementos esenciales de cualquier investigación.

En suma, Alemania Federal pretende exportar su modelo judicial, policial e "informativo" y convertirse en organizador cualificado de la represión y la intoxicación en los demás países. Y éste es el contexto en el cual adquiere importancia la decisión del Tribunal de Apelación. Si concediera autorización para la extradición de Croissant, abandonaría su reciente jurisprudencia y, al mismo tiempo, favorecería, queriéndolo o no, la importación del modelo estatal y judicial alemán.

En Alemania, el gobierno y la prensa hacen todo lo posible para sugerir que los prisioneros de Stuttgart se suicidaron "como" algunos dirigentes nazis: por fidelidad a una opción demoníaca, por la desesperación propia de personas que han perdido su apuesta y han quedado al margen de la sociedad. Se habla de manera imbécil de un "drama wagneriano". Al mismo tiempo, el gobierno alemán adopta la forma de un Tribunal de Nuremberg. Incluso con la complicidad de los diarios franceses de izquierda, que se preguntan si Baader es hijo de Hitler o del mismo Schleyer.^c En lugar de buscar filiaciones, sería más fácil notar que el problema de la violencia, e incluso del terrorismo, no ha dejado de estar presente en el movimiento obrero y revolucionario desde el siglo XIX, bajo formas muy diversas, como respuesta a la violencia imperialista. Los mismos problemas se plantean hoy con respecto a los pueblos del tercer mundo, de los que se reclaman Baader y su grupo, considerando a Alemania como un agente esencial de su opresión. Los detenidos de Stuttgart no eran fascistas poderosos ni provocadores que quieren producir el fascismo. El gobierno alemán no es un Tribunal de Nuremberg, ni el Tribunal

^b Alemania se negaba a conceder la extradición del criminal Kappler, que había escapado de Italia, donde había sido condenado.

^c Hans Martin Schleyer era el presidente de la patronal alemana. Secuestrado por miembros de la Fracción Ejército Rojo que pedían, a cambio de su liberación, la absolución de una decena de miembros de su organización, apareció muerto el 20 de octubre.

...cimien-
...respec-
...Está en
...r politi-
...tritorios
...Da lec-
...ra, qui-
...roducir
...r, cuya
...za una
...roristas
...a cons-
...t, cuyas

...e "in-
...toxicac-
...ancia la
...dición
...favore-
...n.
...que los
...fidelit-
...e han
...manera
...dopta
...liarios
...nismo
...ma de
...movi-
...como
...y con
...gru-
...teni-
...ducir
...vunal
...donde
...acción
...orga-

francés una de sus sub-secciones. Croissant no puede ser víctima de acusaciones sin pruebas, ni de la actual campaña de prensa.

A corto plazo nos preocupan tres cosas: la posibilidad de que muchas personas de izquierda alemanas, en un sistema de delación organizada, no puedan seguir viviendo en su país y se vean forzadas a abandonarlo. Y, al contrario: la posibilidad de que Croissant sea entregado a Alemania, donde corre el mayor peligro, o bien simplemente expulsado a un país de su "elección" que tampoco le aceptaría. En definitiva, toda la perspectiva de Europa está implicada en este tipo de control que reclama Alemania.

DOS PREGUNTAS SOBRE LA DROGA*

Son solamente dos preguntas. Vemos claramente que no se sabe qué hacer con la droga (ni siquiera los drogadictos), ni tampoco cómo hablar de ella. Ora se invocan los placeres, difíciles de describir, que ya presuponen la droga. Ora se invocan, al contrario, causalidades demasiado generales, extrínsecas (consideraciones sociológicas, problemas de comunicación y de incomunicación, la situación de los jóvenes, etcétera). La primera pregunta sería: ¿hay una *causalidad específica* de la droga, y dónde puede encontrarse?

Causalidad específica no quiere decir "metafísica" ni tampoco exclusivamente científica (química, por ejemplo). No se trata de una infraestructura de la cual dependería lo demás como de su causa. Habría más bien que dibujar un territorio o un contorno del *conjunto-droga*, que estaría relacionado, por una parte y en su interior, con las diversas clases de drogas, y por otra parte y en su exterior, con causalidades más generales. Pondré un ejemplo de un dominio completamente ajeno, el del psicoanálisis. Todo cuanto pueda decirse contra el psicoanálisis no anula este hecho: que ha intentado establecer la causalidad específica de un dominio, que no es únicamente el dominio de las neurosis sino de toda clase de formaciones y producciones psico-sociales (sueños, mitos...). De manera muy sumaria, puede decirse que ha dibujado esta causalidad específica del siguiente modo: mostrar la manera en que el deseo carga un sistema de huellas mnémicas y de afectos. La cuestión no es saber si esta causalidad específica era correcta, pues en cualquier caso se investigaba tal causalidad y, por ello, el psicoanálisis nos libró de las consideraciones demasiado generales, aunque fuera para caer en otras mistificaciones. El fracaso del psicoanálisis respecto de los fenómenos de drogadicción nos enseña también

* Título del editor: "Dos preguntas", in François Châtelet, Gilles Deleuze, Erik Genevois, Félix Guattari, Rudolf Ingold, Numa Musard, Claude Olivenstein, ... *où il est question de la toxicomanie (donde se trata de la toxicomania)*, Alençon, Bibliothèque des mots perdus, 1978.

que, en lo que respecta a las drogas, se trata de otra causalidad cabalmente distinta. Pero mi pregunta era: ¿se puede concebir una causalidad específica de la droga, y en qué dirección? Por ejemplo, en la droga encontramos algo muy peculiar: el deseo *carga directamente el sistema de la percepción*. Por tanto, esto implica una diferencia. Hay que entender por percepción tanto las percepciones internas como las externas, y especialmente las percepciones del espacio-tiempo. Las distinciones entre clases de drogas son secundarias, interiores a este sistema. Creo que en cierto momento se investigaba en este sentido: las investigaciones de Michaux, en Francia, y de otra forma las de la generación *beat* en América, también las de Castaneda, etcétera. Y es que todas las drogas conciernen a las velocidades, a los cambios de velocidad, a los umbrales perceptivos, las formas y los movimientos, las micropercepciones, el convertirse la percepción en molecular, los tiempos sobrehumanos e infrahumanos, etcétera. Sí, el deseo entra directamente en la percepción, carga directamente la percepción (y de ahí el fenómeno de la desexualización en la droga). Este punto de vista permitiría encontrar el vínculo con las causalidades exteriores más generales, pero sin perderse en ellas: el papel de la percepción, la demanda de percepción en los sistemas sociales actuales, que ha hecho decir a Phil Glass que, en cualquier caso, la droga ha cambiado el problema de la percepción, incluso para los no-drogadictos. Pero este punto de vista permitiría también otorgar la mayor importancia a las investigaciones químicas, sin riesgo de caer en una concepción "cientificista". Si es cierto que se ha investigado en esta dirección, hacia un *sistema autónomo Deseo-Percepción*, ¿por qué parece que hoy ese camino se ha abandonado, especialmente en Francia? Los discursos sobre la droga, tanto de los drogadictos como de quienes no lo son, de los médicos y los usuarios, han caído en una gran confusión. ¿O es que se trata de una ilusión y no debemos buscar una causalidad específica? Lo que me parece importante de la idea de causalidad específica es que es neutral, vale tanto para el uso de las drogas como para su terapéutica.

La segunda pregunta nos llevaría a tomar en cuenta el "declive" de la droga, a preguntarnos cuándo sobreviene. ¿Sobreviene siempre enseguida, de tal modo que la catástrofe está en el mismo plano que la droga? Es como un movimiento "libre". El drogadicto fabrica sus líneas de fuga activas. Pero estas líneas se arrollan, comienzan a arremolinarse en torno a agujeros negros, cada drogadicto tiene su agujero, cada grupo y cada individuo, como un bigaro. Más que colgado, está hundido. Guattari ha hablado de esto. *Las micropercepciones quedan recubiertas de antemano*, según la droga considerada, por las alucinaciones, los delirios, las falsas percepciones, las fantasías, los arrebatos paranoicos. Artaud, Michaux, Burroughs, que lo saben, odiaban estas "percepciones erróneas", estos "malos sentimientos" que les parecían al mismo tiempo una traición y no obstante una consecuencia inevi-

almente dis-
pecífica de la
go muy pe-
nto, esto im-
ercepciones
cio-tiempo.
este sistema.
gaciones de
érica, tam-
a las veloci-
formas y los
a molecular,
tra directa-
el fenómeno
rar el víncu-
e en ellas: el
fiales actua-
a cambiado
te punto de
ciones quí-
o que se ha
epción, ¿por
rancia? Los
o lo son, de
que se trata
e me pare-
tanto para

la droga, a
modo que
nto "libre".
rollan, co-
ene su agu-
á hundido.
de antema-
falsas per-
burroughs,
mentos" que
ncia inevi-

table. Es ahí donde se pierde todo control y se instala el sistema de la dependencia más abyecta, dependencia del producto, de la dosis, de las producciones fantasmales, dependencia del camello, etcétera. Abstractamente, habría que distinguir dos cosas: todo el dominio de la experimentación vital, y el de las empresas mortíferas. La experimentación vital tiene lugar cuando una tentativa cualquiera que emprendemos se apodera de nosotros e instaure cada vez más conexiones, nos abre a otras conexiones: esta experimentación puede implicar una especie de *auto-destrucción*, puede utilizar productos auxiliares o estimulantes, tabaco, alcohol, drogas. No es una tentativa *suicida* mientras el flujo destructivo no se vuelva sobre sí mismo, sino que sirve para la conjugación de diferentes flujos, sean los riesgos cuales sean. La empresa suicida, al contrario, ocurre cuando todo se vuelca sobre ese único flujo: "mi" dosis, "mi" sesión, "mi" vaso. Esto es lo contrario de la conexión, es la desconexión organizada. En lugar de un "motivo" que sirve para verdaderos temas y actividades, tenemos un desarrollo único y plano, como en una historia de intriga estereotipada, donde la droga sólo es para la droga y conduce a un suicidio cretino. No hay más que una única línea, ritmada por los segmentos "dejo de beber - vuelvo a beber", "ya no soy drogadicto - puedo volver a serlo". Bateson ha mostrado que el "ya no bebo" forma parte del alcoholismo en sentido estricto, puesto que es la prueba efectiva de que puede volver a beber. Pasa igual con el drogadicto, que no cesa de dejarlo, puesto que es la prueba de que puede volver a empezar. En este sentido, el drogadicto es el desintoxicado perpetuo. Todo se vuelca sobre una línea mortecina suicida, con dos segmentos alternativos: es lo contrario de las conexiones, de las líneas múltiples entremezcladas. Narcisismo, autoritarismo de los drogadictos, chantaje y veneno: se unen a los neuróticos en su empresa de joder el mundo, de extender su contagio y de imponer su caso (en suma, la misma empresa del psicoanálisis como droga menor). Pero ¿por qué? ¿Cómo se transforma una experiencia vital, incluso aunque sea auto-destructiva, en una empresa mortífera de dependencia unilateral y generalizada? ¿Es inevitable? Si hay una terapéutica precisa, es en este punto donde tendría que intervenir.

Puede que ambas preguntas puedan unirse. Quizá es en el nivel de la causalidad específica de la droga donde se podría llegar a comprender por qué las drogas conducen a este fracaso, *desviándose de su propia causalidad*. Una vez más, es algo asombroso que el deseo cargue directamente la percepción, es algo muy hermoso, una especie de tierra aún desconocida. Pero las alucinaciones, las falsas percepciones, los arrebatos paranoicos, la larga lista de dependencias, todo esto es demasiado conocido, aunque lo hayan reactualizado los drogadictos, tomándose por los experimentadores, los caballeros del mundo moderno o los dispensadores universales del remordimiento. ¿Cómo se pasa de una cosa a otra? ¿Se sirven los drogadictos

de la invención de un nuevo sistema deseo-percepción para aprovecharse de él y llevar a cabo su chantaje? ¿Cómo se articulan estos dos problemas? Tengo la impresión de que actualmente no se avanza, no se está realizando un buen trabajo. El trabajo, desde luego, va más lejos que estas dos preguntas, pero hoy por hoy no comprendemos en qué podría consistir. Los que conocen el problema, drogadictos o médicos, parecen haber abandonado la investigación tanto para sí mismos como para los demás.

HACER AUDIBLES FUERZAS QUE EN SÍ MISMAS NO LO SON*

¿Por qué nosotros, que no somos músicos? El método empleado por Pierre Boulez ha seleccionado cinco obras musicales. Las relaciones entre estas obras no son de filiación ni de dependencia; no hay progreso ni evolución de una a otra. Más bien es como si las cinco obras se hubiesen elegido de forma semi-aleatoria, formando un ciclo en el cual entrasen en reacción unas respecto de otras. Se teje así un conjunto de relaciones virtuales del que podría extraerse un perfil particular de tiempo musical que no rige más que para esas cinco obras. Se puede perfectamente concebir que Boulez hubiese escogido otras cuatro o cinco obras distintas: tendríamos entonces otro ciclo, otras reacciones y otras relaciones, y otro perfil singular del tiempo musical o de otra variable distinta del tiempo. No es un método de generalización. A partir de las obras tomadas como ejemplos musicales, no se trata de alcanzar un concepto abstracto de tiempo del que pudiera decirse: "Esto es el tiempo musical". De lo que se trata, a partir de ciclos restringidos, es de llegar a perfiles particulares del tiempo, aunque enseguida estos perfiles se superpongan, de hacer una verdadera cartografía de las variables; y este método concierne a la música, pero también a otras mil cosas.

En el caso concreto del ciclo escogido por Boulez, el perfil particular del tiempo no pretendía en absoluto agotar la cuestión del tiempo musical en general. Se veía cómo, a partir de un tiempo *pulsado*, se liberaba una especie de tiempo *no pulsado*, incluso aunque este tiempo no pulsado se convirtiese en una nueva forma de *pulsación*. La obra nº 1 (Ligeti) mostraba el modo en que, a través de cierta pulsación, se abría paso un tiempo no pulsado; las obras 2, 3 y 4 desarrollaban o mostraban aspectos diferentes de ese tiempo no pulsado; la última obra, la nº 5, de Carter, mostraba cómo a partir de un tiempo no pulsado se volvía a una nueva forma original de pulsación, muy particular, muy novedosa.

* Texto distribuido tras una sesión del IRCAM [Institut de Recherche et coordination Acoustique/Musique] en febrero de 1978. Se trata de una versión corregida.

Tiempo pulsado, tiempo no pulsado, es algo enteramente musical, pero no sólo eso. La cuestión sería saber en qué consiste exactamente ese *tiempo no pulsado*. Esa especie de tiempo flotante que corresponde a lo que Proust llamaba "un poco de tiempo en estado puro". Su carácter más evidente, más inmediato, es que ese tiempo que se denomina no pulsado es una duración, un tiempo liberado de toda medida, ya sea regular o irregular, simple o compleja. Un tiempo no pulsado, por encima de cualquier otra cosa, nos pone en presencia de duraciones heterócronas, cualitativas, no coincidentes, no comunicativas. Ello evidencia el problema: ¿cómo pueden articularse duraciones heterócronas, heterogéneas, múltiples y no coincidentes, puesto que no cabe el recurso a la solución más clásica y general, que consiste en encargar al espíritu la tarea de fijar una medida común o una cadencia métrica para todas las duraciones vitales? Esta solución está bloqueada desde el principio.

Aunque ello suponga acudir a un dominio completamente distinto, creo que los biólogos se enfrentan actualmente a cuestiones análogas cuando hablan de los ritmos. También ellos han dejado de creer que ritmos heterogéneos puedan articularse poniéndose bajo el dominio de una forma unificadora. Las articulaciones entre ritmos vitales, por ejemplo de los ritmos de 24 horas, no encuentran explicación en una forma superior que los unificaría, ni siquiera mediante una secuencia regular o irregular de procesos elementales. Ellos buscan esa unidad en otro lugar, en un registro sub-vital, infra-vital, en lo que llaman una población de oscilaciones moleculares capaces de atravesar sistemas heterogéneos, en moléculas oscilantes que se acoplan y que, por ello, atraviesan conjuntos y duraciones dispares. La articulación no depende de una forma unificable o unificadora, ni de una métrica ni de clase alguna de cadencia de medida, regular o irregular, sino de la acción de ciertos pares moleculares sueltos que atraviesan diferentes estratos y diferentes ritmicidades. Si podemos hablar de un descubrimiento semejante por parte de la música no es únicamente como metáfora: moléculas sonoras, más que notas o tonos puros. Moléculas sonoras acopladas y capaces de atravesar estratos de ritmicidad, capas de duraciones completamente heterogéneas. Ésta es la primera determinación de un tiempo no pulsado.

Hay cierto tipo de individuación que no remite a un sujeto [*Moi*], ni siquiera a una combinación de forma y materia. Un paisaje, un acontecimiento, una hora del día, una vida o un fragmento de vida... proceden de otro modo. Tengo la impresión de que el problema de la individuación en música, que sin duda es muy complicado, pertenece más bien a este tipo secundario de individuaciones paradójicas. ¿Cómo llamar a la individuación de una frase, de una pequeña frase musical? Me gustaría partir del nivel más rudimentario, aparentemente el más fácil. Puede suceder que una música nos recuerde un paisaje, como en el célebre caso de Swann en Proust: el Bois de Boulogne y la breve frase de Vinteuil. También puede ocurrir

pero no sólo
pulsado. Esa
un poco de
que ese tiem-
o de toda me-
pulsado, por
heterócronas,
blema: ¿cómo
s y no coinci-
eral, que con-
una cadencia
cada desde el

creo que los
lan de los rit-
uedan articu-
articulaciones
entran expli-
una secuencia
en otro lugar,
de oscilacio-
móculas osci-
nes dispares.
i de una mé-
ar, sino de la
estratos y di-
ante por par-
más que notas
tratos de rit-
primera de-

ni siquiera a
una hora del
go la impre-
muy com-
paradójicas.
musical? Me
L. Puede su-
so de Swann
uede ocurrir

que los sonidos evoquen colores, ya sea por asociación o por fenómenos de sinestesia. Y, finalmente, hay motivos operísticos ligados a personajes: por ejemplo, un motivo wagneriano que se supone designación de un personaje. Esta manera de escuchar no es nula ni carente de interés, quizá incluso haya que pasar por ella en cierto grado de distensión, pero todos sabemos que resulta insuficiente. Pues, en un grado de tensión superior, no se trata de que un sonido remita a un paisaje sino de que la propia música implica un paisaje estrictamente sonoro que le es interior (por ejemplo, en Liszt). Y podría decirse lo mismo en cuanto a la noción de color, considerando que las duraciones, los ritmos, y a fortiori los timbres, son en sí mismos colores, colores propiamente sonoros que se superponen a los colores visibles, pero que no tienen las mismas velocidades ni la misma amplitud que ellos. Y sucede igual con la tercera noción, la de personaje. En la ópera, podemos considerar ciertos motivos asociados con un personaje, pero los motivos de Wagner no se conforman con asociarse a un personaje exterior sino que se transforman, tienen una vida autónoma en un tiempo flotante y no pulsado en el que llegan a ser ellos mismos, por sí mismos, personajes interiores a la música.

Estas tres nociones diferentes de *paisajes sonoros*, *colores audibles* y *personaje rítmico* aparecen entonces como aspectos bajo los cuales un tiempo no pulsado produce unas individuaciones de un tipo particular.

Todo nos conduce, según mi opinión, a dejar de pensar en términos de materia y forma, del mismo modo que en todos los dominios hemos dejado ya de creer en esa jerarquía que iría de lo simple a lo complejo. Incluso hemos llegado a pensar que la vida podría ser una simplificación de la materia; también podemos pensar que los ritmos vitales no encuentran su unificación en una forma espiritual sino, al contrario, en acoplamientos moleculares. Toda esta jerarquía de materia-forma, una materia más o menos rudimentaria y una forma sonora más o menos consciente, ¿no es precisamente lo que ya nadie dice, lo que los compositores han dejado de producir? Lo que se constituye es un material sonoro muy elaborado, no ya una materia rudimentaria que recibiría una forma. Y el acoplamiento tiene lugar entre este material sonoro muy elaborado y unas fuerzas que en sí mismas no son sonoras, pero que llegan a sonar o a hacerse audibles gracias al material que las transforma en apreciables. Así Debussy, en *Dialogue du vent et de la mer*. El material está ahí para hacer audible una fuerza que por sí misma no lo es, a saber, el tiempo, la duración e incluso la intensidad. La pareja *materia-forma* es sustituida por la de *material-fuerzas*.

Boulez: *Éclats*. Todo el material sonoro, muy elaborado, con la extinción de los sonidos, estaba hecho para hacer sensibles y audibles dos tiempos en sí mismos no sonoros, definidos como el tiempo de la producción en general, el uno, y como el tiempo de la meditación en general, el otro. Por tanto, la pareja de la materia simple y la forma sonora que informaría esa materia es sustituida por el acoplamiento

to entre un material elaborado y unas fuerzas imperceptibles que llegan a ser perceptibles gracias a ese material. Entonces, la música ya no es solamente cosa de los músicos, en la medida en que el sonido ya no es su elemento exclusivo y fundamental. Su elemento es el conjunto de las fuerzas no sonoras que el material sonoro elaborado por el compositor llega a hacer perceptibles, de tal manera que incluso podrán percibirse las diferencias entre esas fuerzas, todo el juego diferencial de sus fuerzas. Todos nos enfrentamos a tareas semejantes. También en filosofía: la filosofía clásica parte de una suerte de materia de pensamiento rudimentaria, una especie de flujo, a la cual se intenta someter a los conceptos o categorías. Pero progresivamente los filósofos han procurado elaborar un material de pensamiento muy complejo para hacer sensibles unas fuerzas que de suyo no son pensables.

No hay un oído absoluto, el problema es adquirir un oído imposible –hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son-. En filosofía, se trata de un pensamiento imposible, es decir, de hacer pensables, mediante un material de pensamiento muy complejo, fuerzas que no son pensables.



El
¿Po
jad
pro
se o
tras
Y un
israe
De
Ha r
ción
la cu
serva
comp
nes d
mun
do afi
bién e
que g
go, la

* Le M
* Alus
bano, co
de victim
jo varios
de decen
mantelar

LOS OBSTÁCULOS*

¿Por qué los palestinos habrían de ser "interlocutores válidos", si no tienen país? ¿Por qué tendrían que tener un país, si se les ha privado de él? Nunca se les ha dejado otra opción más que la de rendirse incondicionalmente. Lo único que se les propone es la muerte. En la guerra que les enfrenta a Israel, las acciones de Israel se consideran respuestas legítimas (aunque parezcan desproporcionadas), mientras que las de los palestinos se tratan exclusivamente como crímenes terroristas. Y un muerto árabe no tiene la misma medida ni el mismo peso que un muerto israelí.

Desde 1969, Israel no ha dejado de bombardear y ametrallar el sur del Líbano. Ha reconocido que la reciente invasión de este país no era una respuesta a la acción del comando de Tel Aviv (treinta mil soldados frente a once terroristas),³ sino la culminación premeditada de toda una serie de operaciones cuya iniciativa se reserva. De cara a una "solución final" del problema palestino, Israel cuenta con la complicidad casi unánime de los demás Estados, aunque con matices y restricciones diversas. Los palestinos, gente sin tierra ni Estado, son obstáculos para todo el mundo. Aunque reciban armas y dinero de otros países, saben lo que dicen cuando afirman que están completamente solos. Los combatientes palestinos dicen también que han conseguido cierta victoria. Al sur del Líbano no habían dejado más que grupos de resistencia que parecen que se han mantenido fuertes. Sin embargo, la invasión israelí ha castigado ciegamente a los refugiados palestinos, a los cam-

* *Le Monde*, 7 de abril de 1978.

³ Alusión a la gran operación iniciada algunas semanas antes por el gobierno de Begin sobre el sur del Líbano, como represalia a la incursión de un comando palestino en el norte de Tel Aviv, que produjo decenas de víctimas. Para el Estado de Israel se trataba de la mayor operación emprendida en territorio libanés; produjo varios centenares de víctimas en los campos palestinos y entre la población libanesa y provocó el éxodo de decenas de miles de civiles libaneses hacia la capital. Pese a su magnitud, esta ofensiva no consiguió dismantlar las bases de los combatientes palestinos, y el frente sigue abierto.

pesinos libaneses y a todo un pueblo de agricultores pobres. Se ha confirmado la destrucción de aldeas y de ciudades, las masacres de civiles, muchas fuentes indican el uso de bombas de fragmentación. Desde hace años, la población del sur del Líbano no ha dejado de partir y regresar, en un éxodo perpetuo, con los ataques israelíes, cuya distinción de los actos terroristas no es claramente visible. La actual escalada ha arrojado a los caminos a doscientas mil personas desamparadas. El Estado de Israel aplica en el sur del Líbano el método que puso a prueba en Galilea y en otros lugares en 1948: "palestiniza" el sur del Líbano.

Los combatientes palestinos proceden de los refugiados. Israel pretende vencer a estos combatientes produciendo miles de nuevos refugiados, de los que nacerán nuevos combatientes.

Debemos decir, y no únicamente a causa de nuestras relaciones con el Líbano, que el Estado de Israel está asesinando a un país frágil y complejo. Y hay otra cosa. El modelo palestino-israelí es determinante para los problemas actuales relacionados con el terrorismo, incluida Europa. La alianza mundial de los Estados, la organización de una policía y una jurisdicción mundial, como se anuncian, conducen necesariamente a una ampliación de acuerdo con la cual cada vez más personas quedarán asimiladas a "terroristas" potenciales. Nos encontramos en una situación análoga a la de la guerra de España, cuando España sirvió como laboratorio de experimentación para un futuro aún más terrible.

El Estado de Israel es hoy el que dirige la experimentación. Fija un modelo de represión que será luego transferido a otros países, adaptado a otros países. Su política presenta una gran continuidad. Israel siempre ha considerado que las resoluciones de la ONU, que verbalmente le condenan, le daban de hecho la razón. Ha transformado la invitación a abandonar los territorios ocupados en el deber de instalar colonias en ellos. Actualmente, considera excelente el envío de tropas internacionales al sur del Líbano... a condición de que se encarguen por delegación de transformar la región en una zona policial o en un desierto controlado.^b Es un curioso chantaje del cual el mundo sólo se librará si se ejerce una presión suficiente para que los palestinos sean reconocidos como lo que son: "interlocutores válidos", pues se encuentran en un estado de guerra del cual no son responsables.

^b Una semana después del envío de las tropas israelíes, que ocuparon hasta la sexta parte del territorio libanés, los "casco azul" de la ONU tomaron posiciones en el sur del Líbano.

LA QUEJA Y EL CUERPO*

Pierre Fédida, filósofo y psicoanalista, publica *L'absence* después de *Le concept et la violence* y *Corps du vide et espace de séance*.^a *L'absence* no es ni un libro tradicional ni una compilación de artículos. Se trata más bien de una selección a partir del trabajo de una vida. El que Fédida sea joven no impide que pueda calibrar su trabajo con la amplitud de una vida en curso, haciendo una suerte de profundización vital, como los árboles. El mismo Fédida ha escrito páginas de una extraña belleza sobre las relaciones de la escritura con la madera, con la carpintería, con las mesas. Al mobiliario psicoanalítico siempre un poco pobre (sillón y diván), Fédida añade la mesa como elemento conductor activo. Una mesa masiva, mueble de la intersubjetividad.

Uno de los proyectos principales de Fédida es elevar al psicoanálisis al estado de teoría y práctica de la intersubjetividad. No se trata de hacer una psicología del psicoanalista y el psicoanalizado o de su relación, sino de construir una estructura de intersubjetividad que sería como la condición de legitimidad del psicoanálisis. Y la gran novedad del libro de Fédida es la invención de toda clase de *inter-conceptos* que señalan lo que está "entre", lo que no es ni "el uno" ni "el otro", sino que se encuentra en medio, es intermediario, mensajero, intermezzo: no ya la otra escena, sino el intervalo entre dos sesiones, con el tiempo y el espacio propios de lo intersubjetivo. Si Fédida está influenciado por la fenomenología y por el análisis existencial (no solamente Husserl, sino Binswanger, Henri Maldiney), es porque ha encontrado en ellos la primera gran tentativa de una teoría de la intersubjetividad como campo trascendental. Creemos que todos los inter-conceptos creados

* *Le Monde*, 13 de octubre de 1978. Sobre el libro de Pierre Fédida *L'absence* [La ausencia], París, Gallimard, 1978. Deleuze formó parte del tribunal de la tesis doctoral de Fédida, que se publicó como *L'absence*.

^a *Le concept et la violence* [El concepto y la violencia], París, 10/18, 1977; *Corps du vide et espace de séance* [Cuerpo del vacío y espacio de sesión], París, Delargue, 1977.

por Fédida en este libro tienen que renovar por su propia naturaleza el pensamiento psicoanalítico.

Si se acepta este punto de partida, la intersubjetividad como campo original, primero con respecto a los sujetos que lo pueblan y a los objetos que lo amueblan, la tarea consiste en otorgar al objeto y al sujeto un nuevo estatuto, ya que tal estatuto debe derivarse de una intersubjetividad primaria, y no al contrario. Esto es lo que hace Fédida cuando construye la bella noción de "objuego" [*objeu*], cuyo nombre toma de Ponge. En segundo lugar, las relaciones entre el sujeto y el cuerpo se desprenden también de la intersubjetividad; o, mejor dicho, los llamados trastornos psicósomáticos, que señalan justamente las variaciones de estas relaciones, se desprenden de trastornos ocultos de la intersubjetividad. Estos trastornos se presentan bajo la forma de una *queja* y como si fueran quejas. Fédida traza a este respecto el cuadro de las tres grandes quejas de la antigüedad que hoy recobran una importancia moderna y decisiva: la queja melancólica, la queja hipocondríaca, la queja depresiva. Nuestras tres plagas. Todo el psicoanálisis se desplaza cuando deja de estar bajo el régimen neurótico de la demanda y se coloca bajo el de la queja psicósomática, incluida la queja del psicoanalista. Y en este libro apasionante y excepcional, Fédida nos invita a una nueva comprensión de todo este dominio de lo psicósomático y lo intersubjetivo.

CÓMO PUEDE LA FILOSOFÍA SERVIR A LOS MATEMÁTICOS E INCLUSO
A LOS MÚSICOS, INCLUSO Y SOBRE TODO CUANDO NO TRATA DE
MÚSICA NI DE MATEMÁTICAS*

Me gustaría hablar de algo muy peculiar. En la situación tradicional, el profesor habla ante los estudiantes que comienzan o que tienen ya ciertos conocimientos de la disciplina. Esos estudiantes reciben también conocimientos de otras disciplinas. Y hay también enseñanzas interdisciplinarias, pero son secundarias. En suma, a los estudiantes se les "juzga" de acuerdo con su grado de competencia en tal o cual disciplina abstractamente considerada.

En Vincennes, la situación es diferente. Por ejemplo, un profesor de filosofía habla para un público compuesto en diversas medidas por matemáticos, músicos de formación clásica o de música pop, psicólogos, historiadores, etcétera. Ahora bien, en lugar de "poner entre paréntesis" todas esas otras disciplinas para acceder mejor a aquella que se les pretende enseñar, el auditorio, al contrario, espera, por ejemplo, de la filosofía algo que le sea útil personalmente o que coincida con el resto de sus actividades. La filosofía no les concierne en virtud del grado que posean de ese tipo de saber, incluso aunque se encuentren en el grado cero de la iniciación, sino en función directa de sus intereses, es decir, de esas otras materias o esos otros materiales de los que ya están en posesión hasta cierto punto. La audiencia acude por sí misma a una enseñanza en busca de algo. Por tanto, la enseñanza de la filosofía se orienta directamente a la cuestión de saber cómo puede la filosofía servir a los matemáticos, a los músicos, etcétera, incluso y sobre todo cuando no trata de música ni de matemáticas. No se trata de una enseñanza de cultura general, sino de una enseñanza pragmática y experimental, siempre fuera de sí misma, precisa-

* Obra colectiva publicada bajo la responsabilidad de Jacqueline Brunet, Bernard Cassen, François Châtelet, Pierre Merlin y Madeleine Rebérioux, *Vincennes ou le désir d'apprendre* [Vincennes o el deseo de aprender], Paris, Éditions Alain Moreau, 1979, pp. 120-121. Esta obra intentaba defender la existencia del proyecto inicial de la Universidad de Vincennes como lo había definido Edgar Faure, Ministro de Educación. La existencia de la universidad se encontraba entonces amenazada por el gobierno de Giscard d'Estaing, en la persona de Alice Saunier-Seïté, y con el apoyo activo del alcalde de París, Jacques Chirac.

mente porque la audiencia se ve llevada a intervenir en función de sus necesidades o aportaciones propias. Vincennes se encuentra en una situación diferente de otras facultades al menos en dos puntos importantes: por una parte, en cuanto a la distinción de los años cursados, puesto que Vincennes puede hacer coincidir en un mismo nivel de enseñanza audiencias de edades y cualificaciones diferentes; por otra parte, en lo que respecta a la selección, dado que aquí, en Vincennes, la selección puede estar subordinada a un método de "trriage" (clasificación) en el cual la orientación de las enseñanzas se remite constantemente a las orientaciones de la audiencia.

La presencia de un gran número de trabajadores y de extranjeros confirma y refuerza esta situación. Se objeta, pues, que esta enseñanza no respeta las normas y que no se adapta a un estudiante tradicional que pretende legítimamente adquirir destreza en una materia determinada. Pero esta objeción no nos parece del todo fundada; por el contrario, tiene un gran interés pedagógico introducir *en el interior* de cada disciplina estas resonancias entre diferentes dominios y niveles de exterioridad. No hay oyente ni estudiante que no acuda con sus propias competencias, en las cuales ha de "prender" la disciplina enseñada, en lugar de dejarlas de lado. Éste es el único medio de captar una materia en sí misma y desde su interior. Lejos de contraponerse a las normas exigidas por el ministerio, la enseñanza de Vincennes debería formar parte de esas normas. Incluso ateniéndose al proyecto de reforma de la enseñanza superior —instaurar universidades competitivas al estilo americano—, no habría que suprimir Vincennes, sino que más bien habría que crear tres o cuatro Vincennes más. Especialmente indispensable sería un Vincennes-Ciencias, con este método de enseñanza (muchos de nosotros podríamos acudir como oyentes). Actualmente, este método está ligado de hecho a una situación específica de Vincennes, a la historia de Vincennes, pero nadie podría suprimirla sin aniquilar con ello una de las principales tentativas de renovación pedagógica de Francia. Lo que nos amenaza es una suerte de lobotomía de la enseñanza, de los docentes y de los discentes, a la que Vincennes opone su capacidad de resistencia.

CARTA ABIERTA A LOS JUECES DE NEGRI*

Hay razones para temer que los recientes atentados puedan excitar un sentimiento que se ha hecho cada vez más apremiante en el caso Negri: el de que no hay nada en el informe de la acusación que haya podido conducir a la detención de Negri y sus camaradas. La voz que se oye al teléfono no proporciona el menor indicio, los lugares en los cuales habría estado Negri se desvanecen, los escritos de Negri no son en absoluto resoluciones de las Brigadas Rojas sino, al contrario, análisis mediante los cuales Negri se opone a las tesis de las Brigadas, etcétera. Los jueces posponen estas pruebas para más adelante, y quieren transformar el interrogatorio en un debate teórico inquisitorial. Es cierto que cuentan con tiempo y que la ley Reale les permite encarcelar a los acusados durante cuatro años antes del juicio.³ Puestos a mantener este debate teórico, nos parece que están en juego tres principios, y estos tres principios tienen implicaciones para todos los demócratas.

* "Lettera aperta ai giudici di Negri", *La Repubblica*, 10 de mayo de 1979, pp. 1-4. Traducido del italiano. Antonio Negri, filósofo italiano nacido en 1933, profesor entonces de ciencias sociales y políticas de la Universidad de Padua, se refugió en Francia para escapar de la persecución de la magistratura italiana. Invitado por Louis Althusser a la Ecole Normale Supérieure, impartió en el período 1977-1978 un curso sobre los *Grundrisse* de Marx, que daría lugar más tarde a la publicación de *Marx au-delà de Marx*, París, Bourgois, 1979 [trad. cast., *Marx más allá de Marx*, Madrid, Akal]. Durante su estancia en París estableció un vínculo de amistad sobre todo con Félix Guattari que, entre otros, mantenía informado a Deleuze sobre la situación política italiana. Deleuze y Negri se conocieron en 1978. El "caso Aldo Moro" estalló el 16 de marzo de 1978 con el secuestro del presidente de la Democracia Cristiana por parte de la banda armada terrorista Brigadas Rojas. Tras un largo secuestro, Aldo Moro fue asesinado el 9 de mayo de 1978. Durante la investigación, el juez Galluci (demócrata-cristiano) acusó a Negri de complicidad sobre la base de indicios sin fundamento. Negri fue detenido el 7 de abril de 1979, encarcelado y después transferido a una "prisión especial" (equivalente a las cárceles españolas de máxima seguridad). Cuando Deleuze escribió este artículo, el proceso aún no había comenzado.

³ La ley Reale de 1975 [así llamada por el ministro del gobierno italiano que la presentó en el Parlamento, el republicano Oronzo Reale] introdujo medidas de excepción en el sistema judicial italiano. En concreto, instituyó la prisión preventiva de duración indefinida.

Ante todo, la justicia debería conformarse a cierto principio de identidad. No se trata únicamente de la identidad del acusado, sino de la identidad o no-contradicción más profunda que ha de caracterizar a todo acto de acusación. Cuando surgen nuevos motivos de acusación, hay que modificar el acto jurídico. En suma, es necesario que la acusación tenga, en su conjunto, un mínimo de coherencia identificable. La defensa sólo es posible cuando la acusación posee este tipo de identidad.

Éste no es el caso de la orden de Roma, que comienza recordando el secuestro de Moro como si Negri hubiera participado en él y que remite a los escritos de Negri como si, por no haber participado, fuera tanto más responsable. El acta de la acusación salta de la acción a la instigación, de la instigación al pensamiento, del pensamiento a otra acción cualquiera, no importa cuál sea. Esta acusación, tan cambiante e indeterminada, carece de la identidad jurídica más elemental. "En cualquier caso, eres culpable."

A continuación, la investigación y la instrucción deberían conformarse a cierto principio de disyunción o de exclusión: o esto o aquello, si esto, entonces no aquello. Al contrario, en el caso Negri da la sensación de que se intentan conservar en todo momento los dos términos de las alternativas: si Negri no estaba en Roma, queda al menos la llamada telefónica, argumentando que se produjo desde París, o viceversa; si Negri no estuvo directamente implicado en el secuestro de Moro, al menos lo inspiró, si no es que lo concibió, y por tanto es como si lo hubiese llevado a cabo. Si Negri, en sus textos y declaraciones, se opone a las Brigadas Rojas, se trata de una máscara que prueba a fortiori su acuerdo con ellas en cuanto jefe secreto de las mismas. Las acusaciones contradictorias, en lugar de anularse entre sí, se acumulan.

Como dice Franco Piperno, uno de los inculpados que se encuentra fugado, es una curiosa manera de evaluar el alcance de los textos políticos y teóricos.^b Los acusadores están tan acostumbrados a considerar que en un discurso político es posible decir cualquier cosa que no pueden comprender en absoluto la situación de un intelectual revolucionario cuya única posibilidad es escribir lo que piensa. Andreotti o Berlinguer siempre pueden disimular su pensamiento, puesto que en ellos no se trata más que de oportunismo.^c Por el contrario, el propio Gramsci, sin duda, no habría podido hacerlo. En suma, en lugar de proceder mediante alterna-

^b Piperno, miembro entonces de la Autonomía Obrera, fue detenido en París el 18 de septiembre de 1978. Las autoridades italianas habían pedido su extradición bajo la acusación de "insurrección armada contra el Estado".

^c Giulio Andreotti, varias veces Primer Ministro italiano, era el líder de los demócrata-cristianos; Enrico Berlinguer era el secretario general del Partido Comunista. Fue uno de los artesanos del "compromiso histórico" entre el PCI y la Democracia Cristiana.

tivas y exclusiones, la investigación procede por inclusión, acumulando términos contradictorios.

¿Por qué son posibles estas contradicciones de la justicia? Creemos que la prensa, con escasas excepciones, ha desempeñado y sigue desempeñando un papel importantísimo en el caso Negri. Aunque no sea la primera vez que lo hace, sí es quizá la primera en que procede de una manera tan sistemática (y la prensa francesa no es menos culpable y difamatoria que la italiana). La justicia no habría podido abandonar su principio de identidad, la investigación no habría podido abandonar nunca su principio de exclusión si la prensa no le hubiese proporcionado los medios para desdeñar los fallos y la transgresión de las reglas.

En efecto, la prensa, por su parte, se halla sometida a otro principio propio. Ya se trate de diarios o de semanarios, de periódicos o de emisoras de radio y televisión, su principio es el de acumulación. Dado que todos los días hay noticias y que los desmentidos de la víspera no tienen influencia alguna sobre las noticias de hoy o de mañana, la prensa acumula cuanto se dice día tras día sin temor alguno a la contradicción. El uso del "condicional" permite, en efecto, reunirlos todo y multiplicarlo. Puede presentarse a Negri estando presente el mismo día en Roma, en París y en Milán. Los tres se acumulan. Puede hacerse de él un miembro activo de las Brigadas Rojas, un jefe secreto de las mismas o, por el contrario, el guerrillero de una estrategia o de un método distinto: de nuevo, todas las posibilidades se acumulan.

Este resultado es el que ha mostrado Marcelle Padovani en un semanario francés: aunque Negri no pertenezca a las Brigadas Rojas, es un "autónomo", "y todos sabemos que los autónomos italianos..."^d Sea como sea, Negri se merece lo que le está ocurriendo. La prensa se ha entregado a una fantástica "acumulación de falsedades" que permite a la justicia y a la policía al mismo tiempo ocultar el hecho de que sus informes están vacíos. Se nos promete un espacio judicial y policial europeo, que sólo puede funcionar merced a un espacio europeo de la prensa en el cual todos los periódicos, desde la izquierda a la extrema derecha, suplan la quiebra de la investigación y del derecho. Se acerca el momento en el cual en Europa no quedará nadie que comprenda el reproche que en otro tiempo se dirigía a la prensa, a saber, que oponía cierta resistencia a las consignas del poder.

Los italianos no pueden reprocharnos esta vez que nos inmiscuimos en lo que no nos incumbe: los franceses hemos estado involucrados desde el principio ("la

^d Referencia a la Autonomía Obrera, de la que Negri fue uno de los máximos responsables. Se trata de un movimiento de extrema izquierda, próximo al marxismo, cuyas tesis toman en consideración las nuevas formas del trabajo y de la lucha contra el trabajo. Véase Deleuze-Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, pp. 585-586 [trad. cast., *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos, p. 482, nota 60]. Las autoridades, y parte de la prensa italiana, consideraban a las Brigadas Rojas como "el brazo armado" de la Autonomía Obrera.

pista francesa", "la central parisina de las Brigadas Rojas"...)^e ¿No se trata de un mezquino ajuste de cuentas tras las jornadas de Bolonia?^f Negri es un teórico conocido en Francia tanto como en Italia. Los italianos y los franceses están unidos porque se enfrentan a los mismos problemas de violencia, pero también a una represión que ya ni siquiera tiene necesidad de legitimarse jurídicamente, puesto que se legitima de antemano mediante la prensa, la radio y la televisión.

Asistimos a un verdadero "ensañamiento" contra ciertos hombres a quienes se encarcela con unas pruebas de las cuales lo mínimo que puede decirse es que son vagas y que siempre se posponen para más adelante. Nosotros no creemos en absoluto en estas pruebas que se nos prometen. Querriamos al menos tener información sobre las condiciones de detención y de aislamiento. ¿O habrá que esperar a que se produzca una catástrofe irreversible para que los periódicos puedan hablar de una prueba "definitiva" de que Negri era Pinelli?^g

^e Esta acusación, emanada tanto de políticos de izquierda como de derechas, respondía al "Llamamiento de los intelectuales franceses contra la represión en Italia" firmado por Deleuze y Guattari en noviembre de 1977.

^f Amplio movimiento de reagrupamiento internacional que tuvo lugar en septiembre de 1977 contra la represión policial en Italia, y en el cual participaron la nueva izquierda italiana, la inmensa mayoría de los estudiantes y los miembros de la Autonomía Obrera (Guattari estuvo presente en las manifestaciones).

^g Anarquista defenestrado en una comisaría de Milán en diciembre de 1969, sospechoso de estar vinculado al atentado mortal de la Piazza Fontana de Milán que se había producido unos días antes (atentado debido a los neofascistas en complicidad con los servicios secretos italianos y que señala la instauración de la "estrategia de la tensión").

¿En
misma

1) En
de dep
incluso
dor, no
tenem
democ
trata d
lo que
portan

2) En
teoría,
ticas. P
él llam
mo; se
empres
no pas
las Bri
sados e

* Le M
texto ant
² Se tr

ESTE LIBRO ES, LITERALMENTE, UNA PRUEBA DE INOCENCIA *

¿En qué medida la aparición del libro de Negri es importante,^a además de por sí misma, con respecto a la situación de Negri en prisión especial?

1) En muchos periódicos italianos se ha puesto en marcha una curiosa empresa de depreciación: "Negri no es un pensador importante, es un teórico mediocre e incluso lamentable...". Se notará que, cuando el fascismo encarcelaba a un pensador, no sentía necesidad alguna de menospreciarlo sino que más bien decía: "No tenemos nada que ver con los pensadores, son gente detestable y peligrosa". Pero la democracia actual tiene necesidad de degradar, de persuadir a la opinión de que se trata de un *falso pensador*. Ahora bien, el libro de Negri muestra sin lugar a dudas lo que ya todos sabíamos: que Negri es un teórico marxista extremadamente importante, profundo e innovador.

2) En segundo lugar, Negri no ha querido nunca ser únicamente un teórico; su teoría, sus interpretaciones, son inseparables de cierto tipo de luchas sociales prácticas. Pero los libros de Negri describen este campo de luchas en función de lo que él llama el capital social, en función de las nuevas formas de trabajo del capitalismo; se trata, sobre todo, de que las luchas ya no se reducen al marco simple de la empresa y el sindicato. Pero el tipo de luchas prácticas que Negri analiza y apoya no pasa nunca por el terrorismo ni se confunde con los métodos promovidos por las Brigadas Rojas. En este sentido, y dado que los jueces italianos están tan interesados en el estilo, las intenciones y el pensamiento de Negri, *este libro es, literal-*

* *Le Matin de Paris*, 13 de diciembre de 1979, p. 32. Sobre Antonio Negri, véase la nota de presentación del texto anterior.

^a Se trata de *Marx au-delà de Marx*, París, Christian Bourgois, 1979.

mente, una prueba de inocencia. Entonces, ¿puede alguien decir que hay dos Negris, que como escritor construye la teoría de cierta práctica social, mientras que como agente secreto despliega una práctica completamente distinta, terrorista? Ésta sería una idea especialmente estúpida, a menos, desde luego, que estuviera a sueldo de la policía: un escritor revolucionario no puede practicar otro tipo de lucha que aquel que aprueba y promete en sus escritos.

Pregun
Mil Mese
Gilles D
Edipo tra
tituir el m
fábrica en
ahí la ide
setas es m
nios no p
continuac
plo, el de
P. ¿No
G. D.
búsqueda
mo impor
bajo, una
El period
las recupe
papá-man
novela tot
a este resp
la actual s
qué tengo

* Declarac

Pregunta. *¿Cuál es la diferencia entre la obra de 1972, El Anti-Edipo, y la de 1980, Mil Mesetas?*

Gilles Deleuze. La situación de *El Anti-Edipo* era relativamente simple. *El Anti-Edipo* trataba de un dominio familiar, reconocido: el inconsciente. Proponía sustituir el modelo teatral o familiar del inconsciente por un modelo más político: la fábrica en lugar del teatro. Era una especie de "constructivismo" al estilo ruso. De ahí la idea de producción deseante, de máquinas deseantes. Sin embargo, *Mil Mesetas* es más complicado porque intenta inventar sus propios dominios. Los dominios no preexisten sino que las diversas partes del libro los van trazando. Es la continuación de *El Anti-Edipo*, pero la continuación al aire libre, *in vivo*. Por ejemplo, el devenir-animal del hombre y su encadenamiento con la música...

P. *¿No hay también entre ambos libros diferencias debidas a las circunstancias?*

G. D. Sin duda. *El Anti-Edipo* se hizo tras el 68: era una época de agitación, de búsqueda. Hoy nos encontramos frente a una gran reacción. El actual conformismo impone toda una economía del libro, una nueva política. Hay una crisis del trabajo, una crisis organizada, deliberada, tanto en el caso de los libros como en otros. El periodismo va ganando poder en literatura. Y, además, toda una serie de novelas recuperan el tema familiar, el más plano, y desarrollan hasta el infinito todo un papá-mamá: es inquietante, cuando uno se encuentra en su propia familia con una novela totalmente hecha, prefabricada. En verdad es el año del patrimonio, así que a este respecto *El Anti-Edipo* fue un completo fracaso. Sería largo de analizar, pero la actual situación es difícil y asfixiante para los escritores jóvenes. No sé decir por qué tengo tan malos presentimientos.

* Declaraciones a Catherine Clément, en *L'Arc*, nº 49: Deleuze, nueva edición, 1980, pp. 99-102.

P. *Hablaremos de eso en otra ocasión. Pero Mil Mesetas, ¿es literatura? Se abordan gran diversidad de dominios, etnología, etología, política, música, etcétera, ¿a qué género pertenece el libro?*

G. D. Filosofía, simplemente filosofía en el sentido más tradicional de la palabra. Cuando se pregunta qué es la pintura, la respuesta es relativamente simple. Un pintor es alguien que crea en el terreno de las líneas y los colores (aunque las líneas y los colores existan en la naturaleza). Pues un filósofo es algo parecido, alguien que crea en el orden de los conceptos, que inventa nuevos conceptos. También hay pensamiento, sin duda, fuera de la filosofía, pero no de esta forma especial que son los conceptos. Los conceptos son singularidades que repercuten en la vida cotidiana, en los flujos de pensamiento cotidianos u ordinarios. Se han ensayado muchos conceptos en *Mil Mesetas*: rizoma, espacio liso, hecicidad, devenir-animal, máquina abstracta, diagrama, etcétera. Guattari ha inventado muchos conceptos, y yo tengo su misma concepción de la filosofía.

P. *Pero ¿cuál es la unidad de Mil Mesetas, puesto que no hay referencia a un dominio básico?*

G. D. Sería quizá la noción de dispositivo [*agencement*], que sustituye a la de máquinas deseantes. Existe todo tipo de dispositivos y de componentes de dispositivos. Por una parte, intentamos sustituir por esta noción la de comportamiento: de ahí la importancia de la etología en *Mil Mesetas*, y el análisis de los dispositivos animales, por ejemplo de los dispositivos territoriales. Un capítulo como el del Ritornelo considera al mismo tiempo dispositivos animales y dispositivos propiamente musicales: es lo que llamamos una "meseta" que dispone en continuidad los ritornelos de los pájaros y ritornelos como los de Schumann. Por otra parte, el análisis de los dispositivos, considerados según sus diversos componentes, nos abre a una lógica general: sólo la hemos esbozado, y la continuación de nuestro trabajo consistirá sin duda en construir esa lógica, lo que Guattari llama el "diagramatismo". En los dispositivos hay estados de cosas, cuerpos, mezclas de cuerpos, aleaciones, y hay también enunciados, modos de enunciación, regímenes de signos. Las relaciones entre ambos son muy complejas. Por ejemplo, una sociedad no se define por sus fuerzas productivas y su ideología, sino más bien por sus "aleaciones" y sus "veredictos". Las aleaciones son mezclas de cuerpos practicadas, conocidas, permitidas (hay mezclas de cuerpos prohibidas, como el incesto). Los veredictos son los enunciados colectivos, es decir, las transformaciones incorpóreas, instantáneas, que tienen lugar en una sociedad (por ejemplo, "a partir de tal momento ya no eres un niño...").

P. *Estos dispositivos que describe no están, me parece, libres de juicios de valor. ¿Es Mil Mesetas también un libro de moral?*

G. D. Los dispositivos existen, pero tienen efectivamente componentes que les sirven de criterio y que permiten calificarlos. Los dispositivos son conjuntos de lí-

neas, a
mentar
gros";
creado
lo abstr
ser pur
la med
contor
pósito
la línea
vida m
es prec
abstrac
no mu
do por
las má
de la vi
cio. En
sitivo, l
P. A
siderad
te, y la
G. D.
ra. Una
human
tros, p
de com
leza y c
contor
tos a el
etcétera
portan
o mate
nidad
labra "
P. ¿
G. D.
intensi
una ser
Media.

tura? Se abor-
técera, ¿a qué

nal de la pala-
mente simple.
s (aunque las
parecido, al-
ceptos. Tam-
orma especial
ten en la vida
han ensayado
devenir-aní-
muchos con-

encia a un do-

tituye a la de-
tes de dispo-
nportamien-
s dispositivos
mo el del Ri-
tivos propia-
continuidad
otra parte, el
tes, nos abre
nuestro traba-
l "diagrama-
de cuerpos,
enes de sig-
sociedad no
or sus "alea-
ticadas, co-
ncesto). Los
es incorpo-
partir de tal

de valor. ¿Es

ntes que les
antos de lí-

neas, algo parecido a la pintura. Pero hay muchas clases de líneas. Hay líneas segmentarias, segmentarizadas; hay líneas que se estancan o que caen en "agujeros negros"; hay líneas destructivas, que dibujan la muerte; y las hay también vitales y creadoras. Estas últimas abren los dispositivos en lugar de cerrarlos. La noción de lo abstracto es una noción muy complicada: una línea puede no representar nada, ser puramente geométrica, pero no por ello es aún verdaderamente abstracta, en la medida en que dibuja un contorno. La línea abstracta es la línea que no tiene contorno, que pasa *entre* las cosas, una línea mutante. Se ha dicho algo así a propósito de la línea de Pollock. En este sentido, la línea abstracta no es en absoluto la línea geométrica, es la línea más viva, la más creadora. La abstracción real es una vida no orgánica. La idea de vida no orgánica es constante en *Mil Mesetas*, y ésta es precisamente la vida del concepto. Un dispositivo se ve arrastrado por sus líneas abstractas cuando es capaz de tenerlas o de trazarlas. Hoy asistimos a un fenómeno muy curioso: la venganza del Silicio. Los biólogos se han preguntado a menudo por qué la vida había nacido a través del carbono y no del silicio. Pero la vida de las máquinas modernas viene del silicio: es toda una vida no orgánica, distinta de la vida orgánica del carbono. En este sentido, hablamos de un dispositivo-silicio. En los más diversos dominios deben considerarse los componentes del dispositivo, la naturaleza de las líneas, los modos de vida y de enunciación...

P. *Al leerles se tiene a veces la impresión de que han desaparecido las rupturas consideradas más importantes: la ruptura entre la naturaleza y la cultura, por una parte, y la ruptura epistemológica, por otra.*

G. D. Hay dos maneras de suprimir o de atenuar la ruptura naturaleza-cultura. Una de ellas consiste en allegar el comportamiento animal y el comportamiento humano (es lo que hizo Lorenz, con consecuencias políticas inquietantes). Nosotros, por nuestra parte, decimos que la noción de dispositivo puede sustituir a la de comportamiento y que, con respecto a esta noción, la distinción entre naturaleza y cultura ya no es pertinente. En cierto modo, un comportamiento es aún un contorno, mientras que un dispositivo es ante todo lo que permite *mantenerse juntos* a elementos muy heterogéneos, un sonido, un color, un gesto, una posición, etcétera, naturalezas y artificios: es un problema de "consistencia" anterior a los comportamientos. La consistencia es una relación muy especial, más física que lógica o matemática. ¿Cómo adquieren las cosas consistencia? Puede haber una continuidad intensiva entre cosas muy diferentes. Tomamos prestada de Bateson la palabra "meseta" precisamente para designar estas zonas de continuidad intensiva.

P. *¿De dónde surge esta noción de intensidad que rige en la "meseta"?*

G. D. Pierre Klossowski ha dado recientemente un estatuto muy profundo a las intensidades, un estatuto filosófico y también teológico. Ha extraído de ellas toda una semiología. Era una noción muy viva en la física y en la filosofía de la Edad Media. Después ha quedado más o menos enterrada por el privilegio concedido a

las cantidades extensivas y a la geometría de la extensión. Pero la física no ha dejado de recuperar a su manera las paradojas de las cantidades intensivas, las matemáticas se han enfrentado a espacios sin extensión, y la biología, la embriología y la genética han descubierto todo un dominio de "gradientes". Y aquí no hay por qué aislar los trayectos que serían científicos o epistemológicos. Las intensidades conciernen a los modos de vida y a la prudencia práctica experimental. Ellas constituyen una vida no orgánica.

P. *¿Diría que Mil Mesetas no es una lectura fácil?*

G. D. Es un libro que nos ha exigido mucho trabajo y que exige mucho al lector. Pero una parte que nosotros encontramos difícil puede parecerle fácil a otro, y al contrario. Independientemente de la calidad de este libro, es su género lo que hoy está cuestionado. Tenemos por eso la impresión de estar haciendo política incluso cuando hablamos de música, árboles o rostros. Para un escritor la cuestión siempre es saber si hay otros, por pocos que sean, a quienes pueda serle útil su trabajo para su propia ocupación, su vida o sus proyectos.

—¿Qué forma

Gilles Deleu

mo dice que s

El sentido de e

depende de la

Nos enfrent

ces varios cue

guntamos ent

de esta clase d

toria del arte

tura actual pr

no formal sin

tard denomina

ducción de Fi

—En cierto m

ka: escribir sob

bién hay un vi

G. D. El vi

rios niveles. E

angustias. De

sentido artísti

mor. Y nos da

cación, se trat

a posturas mu

Declaraciones

de Francis Bacon, l

ción l'ordre philos

LA PINTURA INFLAMA LA ESCRITURA *

—¿Qué forma tenía su admiración hacia Bacon antes de que naciera este texto?

Gilles Deleuze. A la mayoría de las personas Bacon les resulta chocante. Él mismo dice que su trabajo consiste en hacer imágenes, y se trata de imágenes-choque. El sentido de este choque no remite a nada “sensacional” (en lo representado), pero depende de la sensación, es decir, de las líneas y los colores.

Nos enfrentamos a la presencia intensa de unas figuras, a veces solitarias, a veces varios cuerpos, suspendidas en un plano, en una eternidad de colores. Nos preguntamos entonces cómo es posible este misterio. Llegamos a imaginar así el lugar de esta clase de pintor en la pintura contemporánea, y más generalmente en la historia del arte (por ejemplo, el arte egipcio). He tenido la impresión de que la pintura actual presentaba tres grandes orientaciones que había que definir de manera no formal sino material y genética: la abstracción, el expresionismo y lo que Lyotard denomina lo Figural, que es distinto de lo figurativo, exactamente una producción de Figuras. Bacon ha llegado muy lejos en esta última dirección.

—*En cierto momento, establece un vínculo entre los personajes de Bacon y los de Kafka: escribir sobre Bacon tras haber escrito sobre Sacher-Masoch, Proust o Kafka, ¿también hay un vínculo en todo ello?*

G. D. El vínculo es múltiple. Son autores de Figuras. Habría que distinguir varios niveles. En primer lugar, nos presentan sufrimientos insondables, profundas angustias. Después tomamos conciencia de una especie de “manierismo”, en el sentido artístico de la palabra, al estilo de Miguel Ángel, lleno de potencia y de humor. Y nos damos cuenta de que, lejos de tratarse de un añadido, de una complicación, se trata de una pura simplicidad. Lo que parecía tortura o contorsión remite a posturas muy naturales. Parece que Bacon pinta personajes atormentados, como

* Declaraciones a Hervé Guibert, *Le Monde*, 3 de diciembre de 1981, p. 15. Con ocasión de la publicación de *Francis Bacon, Logique de la sensation*, 2 vols., París, Ed. de la Différence, 1981 (reed. París, Seuil, colección L'ordre philosophique, 2002) [trad. cast., *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2002].

se dice a menudo de Kafka, y se podría decir también de Beckett, pero basta mirar a alguien que se vea obligado a permanecer sentado durante mucho tiempo, por ejemplo un niño en el colegio, para ver que su cuerpo adopta únicamente las posturas más "económicas" en función de todas las fuerzas que se ejercen sobre él. Kafka está obsesionado por un techo que pesa sobre todas las cabezas: el mentón se clava horriblemente sobre el pecho, o la punta del cráneo perfora el techo... En suma, tenemos dos cosas muy distintas: la violencia de las situaciones, que es figurativa, pero también la increíble violencia de las posturas, que es "figural" y mucho más difícil de captar.

—¿Cómo escribir un libro sobre la pintura convocando en él cosas o seres literarios: aquí Kafka, Proust, Beckett?

G. D. Lo que en literatura se llama estilo existe también en pintura, es un conjunto de líneas y colores. Se reconoce a un escritor por su forma de envolver, de desplegar o de quebrar la línea de "sus" frases. El secreto de la gran literatura consiste en alcanzar una sobriedad cada vez mayor. Para citar a un autor que me gusta, la frase de Kerouak acaba siendo una línea de un dibujo japonés, apoyada apenas sobre el papel. Un poema de Ginsberg es como una línea expresionista quebrada. De este modo es posible imaginar un mundo común o comparable entre los pintores y los escritores. Ésa es precisamente la apuesta de la caligrafía.

—¿Le ha proporcionado un placer especial escribir sobre pintura?

G. D.—Me daba miedo, me parecía realmente difícil. Hay dos peligros: o bien se describe el cuadro, y entonces ya no se precisa el cuadro en cuanto tal (con su genio particular, Robbe-Grillet y Claude Simon han logrado describir cuadros de un modo tal que no hacía falta que existieran), o bien se cae en la indeterminación, en la efusión sentimental, la metafísica aplicada. El problema peculiar de la pintura es el de las líneas y los colores. Es difícil extraer de ellos conceptos científicos que no sean de tipo matemático o físico, que no sean literatura inyectada en la pintura, sino que se encuentren como tallados por y en la pintura.

—¿No es también una manera de trastornar el vocabulario crítico, de reanimarlo?

G. D. La escritura tiene su propio calor, pero pensando en la pintura es como mejor se captan el color y la línea de una frase, como si el cuadro comunicase algo a las frases... Casi nunca he escrito un libro con tanto placer. Al tratarse de un colorista como Bacon, la confrontación con el color es apasionante.

—Al hablar del cliché ambiental que preexiste en la tela, ¿no está usted también abordando el problema del escritor?

G. D. La tela no es una superficie blanca. Está atestada de clichés, aunque no se puedan ver. El trabajo del pintor consiste en destruirlos: el pintor debe atravesar por un momento en el cual no ve nada, un hundimiento de las coordenadas visuales. Por eso digo que la pintura incluye una catástrofe, y ella es incluso la matriz del cuadro. Esto es ya evidente en Cézanne, en Van Gogh. En el caso de otras

sta mirar
mpo, por
e las pos-
sobre él.
l mentón
cho... En
que es fi-
al" y mu-

literarios:

s un con-
volver, de
tura con-
e me gus-
da apenas
quebrada.
e los pin-

o bien se
con su ge-
ros de un
minación,
de la pin-
científicos
en la pin-

animarlo?
a es como
icase algo
de un co-

bién abor-

unque no
de atrave-
ordenadas
so la ma-
o de otras

artes, la lucha contra los clichés es muy importante, pero es exterior a la obra, aunque sea interior al autor. Salvo en casos como el de Artaud, donde el hundimiento de las coordenadas lingüísticas ordinarias aparece en la obra. En la pintura, al contrario, es una regla: el cuadro emerge de una catástrofe óptica, que sigue estando presente en él.

—¿Ha escrito teniendo a la vista las pinturas?

G. D. He escrito teniendo a la vista reproducciones y he tomado prestado el método de Bacon: cuando piensa en un cuadro, no va a verlo, sino que usa fotos en color o incluso fotos en blanco y negro. He ido a ver los cuadros en mitad del trabajo o después de él.

—¿Ha sentido a veces la necesidad de librarse de la obra, de olvidarla?

G. D. No tenía necesidad de olvidarla, había un momento en el cual la reproducción ya no servía para nada porque lo que me había ofrecido me remitía a otra reproducción. Un ejemplo: miro los trípticos y tengo la sensación de que hay una especie de ley interior, lo que me obliga a ir de una reproducción a otra para compararlas. Segundo momento: tengo la impresión de que, si existe tal ley, debe existir de un modo oculto, incluso en los cuadros sencillos. Fue una idea en el aire, que me asaltó entre los trípticos. Tercer momento: hojeando las reproducciones de los cuadros sencillos, veo uno titulado *El hombre y el niño*, en el cual la construcción en forma de tríptico me parece evidente. Representa una extraña niña, con pies grandes y gesto severo, con los brazos cruzados, mirando a un tipo sentado, como suele hacer Bacon, en un taburete de altura regulable del cual no se sabe si está descendiendo o si se está subiendo. Es evidente que este cuadro, por su organización, es un tríptico implícito en lugar de ser un tríptico explícito. Las reproducciones me remítan de esta manera las unas a las otras, pero generalmente es entre dos de ellas como se tiene una idea que a uno le remite a una tercera reproducción...

—¿Hasta qué punto las entrevistas de David Sylvester con Bacon han sido para usted una base de trabajo, además de los cuadros?

G. D. Son una base necesaria. Ante todo, se trata de unas estupendas entrevistas en las que Bacon dice muchas cosas. En general, cuando los artistas hablan de su trabajo lo hacen con una extraordinaria modestia, con un gran rigor hacia sí mismos y con mucha fuerza. Son los primeros en sugerir claramente la naturaleza de los conceptos y los afectos que se desprenden de su obra. Los textos de un pintor actúan, pues, de una forma muy diferente que sus cuadros. Al leer las entrevistas siempre se desearía hacer alguna otra pregunta y, como uno sabe que no puede hacerla, tiene uno que arreglárselas solo.

—¿Nunca ha hablado con Bacon?

G. D. Sí, después, después del libro. Se notan en él la potencia y la violencia, pero también un gran encanto. Tras estar una hora sentado, comienza a torcerse en todos los sentidos, como si fuese auténticamente un Bacon. Pero sus posturas

siempre son simples, teniendo en cuenta la sensación que probablemente está experimentando. Bacon distingue entre la violencia del espectáculo, que no le interesa, y la violencia de la sensación como objeto de la pintura. Dice: "Empecé pintando el horror, las corridas o las crucifixiones, pero eso era aún demasiado dramático. Lo que cuenta es pintar el grito". El horror es aún demasiado figurativo, y al pasar del horror al grito se gana en sobriedad, se derrumba toda la facilidad de la figuración. Los Bacon más hermosos son personajes que duermen, o un hombre visto de espaldas mientras se afeita.

—¿Su libro aspira, más allá del homenaje, a ayudar a ver mejor las pinturas de Bacon?

G. D. Si hubiese logrado mi objetivo, tendría necesariamente ese efecto. Pero creo que tiene una aspiración más alta, con la que todo el mundo sueña: alcanzar algo que fuera como un fondo común a las palabras, a las líneas y a los colores e incluso a los sonidos. Escribir sobre la pintura o sobre la música implica siempre esa aspiración.

—El segundo volumen del libro (*las reproducciones de los cuadros*), que no sigue la cronología de la obra de Bacon, debería ser la historia de su admiración hacia Bacon, es decir, debería reconstruir cierto orden de visión?

G. D. En efecto: al margen del texto hay números que remiten a las reproducciones de los cuadros. Este orden de emergencia está a veces perturbado por razones técnicas (el lugar de los trípticos). Pero la sucesión no remite a una cronología de Bacon. Su proceder es más bien lógico, va de los aspectos relativamente simples hasta los relativamente complejos. Por tanto, un mismo cuadro puede reaparecer cuando se descubre en él un aspecto más complejo. En cuanto a la cronología, Sylvester distingue en las entrevistas tres períodos de Bacon y los define muy bien. Pero, al poco tiempo, Bacon inició un nuevo período, es la potencia de renovación propia del pintor. Hasta donde yo sé, sólo hay aún tres cuadros de este período: un flujo de agua, un flujo de hierba y un flujo de arena. Es algo completamente nuevo. Ha desaparecido toda "figura". Cuando conocí a Bacon, decía que soñaba con pintar una ola, pero que no se atrevía a creer que esta empresa pudiese tener éxito. Es una lección de pintura: un gran pintor que llega a decirse: "Si pudiera atrapar una pequeña ola...". Es algo muy proustiano; o Cézanne: "¡Ah, si pudiera pintar una manzanita!".

—Describe usted la obra, intenta definir el sistema pero ¿en ningún momento dice "yo"?

G. D. La emoción no dice "yo". Como usted mismo dice, se está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo sino del acontecimiento. Es muy difícil captar un acontecimiento, pero no creo que esta captación implique la primera persona. Habría que recurrir más bien, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando dice que hay más intensidad en la proposición "él sufre" que en "yo sufro".

MANFRED: UNA EXTRAORDINARIA INNOVACIÓN*

La potencia de un artista es la innovación. Carmelo Bene es la prueba de ello. *Gracias a lo que hace, puede romper con lo que ha hecho. Actualmente está trazando un nuevo camino y construyendo para nosotros una nueva relación activa con la música.*

En primer lugar, toda imagen comporta en principio elementos visuales y sonoros. Durante mucho tiempo, haciendo teatro y cine, Carmelo Bene ha tratado a la vez estos dos elementos (colores del decorado, organización visual de la escenificación, personajes a los que se ve y se escucha). Ahora se interesa cada vez más por el elemento sonoro en cuanto tal. Hace del elemento sonoro un *vértice* que concentra toda la imagen, la imagen entera se transfiere a lo sonoro. No es que hable tal o cual personaje, es que el propio sonido se convierte en personaje, el elemento sonoro se vuelve personaje. Carmelo Bene prosigue así su proyecto de ser "protagonista" u *operador* más que actor, pero en nuevas condiciones. No es que la voz empiece a cuchichear, a gritar o a recalcar expresando tal o cual emoción, es el cuchicheo el que llega a ser *una voz*, el grito se convierte en *una voz* al mismo tiempo que las emociones correlativas (afectos) se tornan *modos, modos vocales*. Y todas estas voces y modos se comunican en su interior. De ahí la innovación en el papel de las variaciones de velocidad e incluso del *play-back*, que para Carmelo Bene nunca fue un medio cómodo sino un instrumento de creación.

En segundo lugar, no se trata únicamente de extraer lo sonoro de lo visual, sino de extraer de la voz *parlante* las potencias musicales de las que es capaz, que no obstante no se confunden con el canto. Estas nuevas potencias pueden de hecho acompañar al canto, conspirar con él, pero no componen un canto, ni siquiera un *sprechgesang*: es la invención de una voz *modalizada* o más bien filtrada. Es una invención quizá tan importante como la del mismo *sprechgesang*, pero que se dis-

* In Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, Milán, Feltrinelli, 1981, pp. 7-9.

tingue esencialmente de él. Se trata de fijar, crear o modificar el color básico de un sonido (o de un conjunto de sonidos) y a la vez de hacerlo variar o evolucionar en el tiempo, cambiando su curva fisiológica. En este punto, Carmelo Bene renueva todas sus investigaciones sobre las sustracciones y adiciones vocales, que cada vez más le enfrentan a las potencias del sintetizador.

El *Manfred* de Carmelo Bene es, por tanto, el primer resultado de un gran trabajo y de una nueva etapa de creación. En *Manfred*, esta voz, estas voces de Carmelo Bene se deslizan entre los coros cantados y la música y conspiran con ellos, se les añaden y se sustraen a ellos. Es falso decir que Carmelo Bene ha atendido más a Byron que a Schumann. Carmelo Bene no ha elegido a Schumann por casualidad sino por amor, pues su música abrió nuevas potencialidades para la voz e implicaba una nueva instrumentación de la voz. Ha sido un acierto de la Scala de Milán. Entre el canto y la música, Carmelo Bene inserta el texto que se ha vuelto sonoro, lo hace coexistir con ellos, reaccionar sobre ellos, de tal manera que por primera vez escuchamos ambos, constituyéndose una profunda alianza entre el elemento musical cantado y el elemento vocal inventado, creado, que se ha vuelto necesario. Sí, es un éxito extraordinario que inaugura las nuevas investigaciones de Carmelo Bene.

PRÓLOGO A LA ANOMALÍA SALVAJE*

El libro de Negri sobre Spinoza, escrito en la cárcel, es un gran libro que renueva en muchos aspectos la comprensión del spinozismo. Me gustaría insistir aquí en dos de las tesis principales que desarrolla.

1) *El antijuridicismo de Spinoza*

La idea fundamental de Spinoza es la de un desarrollo espontáneo de las fuerzas, al menos virtualmente. Es decir, que, al menos en principio, no se necesita una mediación para constituir las relaciones que corresponden a las fuerzas.

Por el contrario, la idea de que es necesaria una mediación pertenece a la concepción jurídica del mundo como ha sido elaborada por Hobbes, Rousseau o Hegel. Esta concepción implica: 1) que las fuerzas tienen un origen individual y privado; 2) que deben socializarse para engendrar las relaciones adecuadas que les corresponden; 3) que se da, por tanto, la mediación de un Poder (*Potestas*); 4) que el horizonte es inseparable de una crisis, de una guerra o de un antagonismo del cual el Poder se presenta como la solución, pero como una "solución antagonista".

A menudo se ha presentado a Spinoza como perteneciente a esta línea jurídica, entre Hobbes y Rousseau. Según Negri, no es así. En Spinoza las fuerzas son inseparables de una espontaneidad y de una productividad que hacen posible su desarrollo sin mediación, es decir, su *composición*. Ellas son, en cuanto tales, elementos de socialización. Spinoza piensa inmediatamente en términos de "multitud" y no de individuo. Toda su filosofía es una filosofía de la *potentia* contra la *potestas*. Se in-

* "Prólogo" a Toni Negri, *L'anomalie sauvage: puissance et pouvoir chez Spinoza*, París, PUF, 1982, pp. 9-12 [trad. cast., *La anomalía salvaje*, Barcelona, Anthropos, 1993]. Véase, sobre Toni Negri, la presentación del texto n° 18.

serta en una tradición antijurídica que pasa por Maquiavelo y desemboca en Marx. Toda una concepción de la "constitución" ontológica o de la "composición" física y dinámica se contraponen al *contrato* jurídico.¹ En Spinoza, el punto de vista ontológico de una producción inmediata se opone a toda apelación a un Deber-Ser, a una mediación y a una finalidad ("con Hobbes, la crisis connota el horizonte ontológico y lo subsume; con Spinoza, la crisis queda subsumida bajo el horizonte ontológico").

Aunque se indique la importancia y la novedad de esta tesis de Negri, el lector puede desconfiar de la atmósfera de utopía que se desprende de ella. También Negri señala el carácter excepcional de la situación holandesa, que hace posible la posición spinozista: contra la familia Orange, que representa una *potestas* conforme a la Europa monárquica, la Holanda de los hermanos De Witt puede intentar promover un mercado como espontaneidad de las fuerzas productivas o un capitalismo como forma inmediata de socialización de las fuerzas. Anomalía spinozista y anomalía holandesa... Pero, en un caso tanto como en el otro, ¿no es la misma *utopía*? Aquí es donde interviene el segundo punto fuerte del análisis de Negri.

2) La evolución de Spinoza

El primer Spinoza, el del *Tratado breve* y todavía el del comienzo de la *Ética*, permanece en efecto en la perspectiva de la utopía. Ciertamente comporta innovaciones, porque garantiza la expansión máxima de las fuerzas, elevándose hasta una *constitución ontológica* de la substancia, y de los modos por parte de la substancia (panteísmo). Pero precisamente en virtud de la espontaneidad de la operación o de la ausencia de mediación, la *composición material* de lo real concreto no se manifiesta como potencia propia y el conocimiento y el pensamiento deben aún replegarse sobre sí mismos, sometidos a una productividad únicamente ideal del Ser, en lugar de abrirse al mundo.

Ésta es la razón de que el segundo Spinoza, el del *Tratado teológico-político* y el que se afirma a lo largo de la *Ética*, se reconozca en dos temas fundamentales: por una parte, la potencia de la substancia se repliega sobre los modos a los que sirve de horizonte; por otra parte, el pensamiento se abre al mundo y se plantea como imaginación material. En ese momento, la utopía desaparece en beneficio de las premisas de un materialismo revolucionario. Esto no significa que se restablezcan el antagonismo y la mediación. El horizonte del Ser subsiste de forma inmediata, pero como *lugar* de la constitución política y no ya como utopía de la constitución ideal y substancial.

¹ Eric Alliez, en "Spinoza au-delà de Marx" ("Spinoza más allá de Marx") *Critique*, agosto-septiembre de 1981, n° 411-412, pp. 812-821), analiza espléndidamente esta antítesis.

en Marx.
n" física
vista on-
ber-Ser,
onte on-
horizonte

el lector
bién Ne-
de la po-
nforme
ntar prop-
capitalis-
nozista y
sma uto-
gri.

tica, per-
innova-
asta una
obstancia
ración o
o se ma-
aún re-
del Ser,

trico y el
ales: por
que sirve
ea como
o de las
ablezcan
mediata,
stitución

septiembre

Los cuerpos (y las almas) son fuerzas. En cuanto tales, no se definen únicamente por sus encuentros y choques al azar (estado de crisis). Se definen mediante las relaciones entre una infinidad de partes que componen cada cuerpo, caracterizándolo de antemano como una "multitud". Hay, por tanto, *procesos* de composición y de descomposición de los cuerpos, dependiendo de que sus relaciones características sean concordantes o discordantes. Dos o más cuerpos formarán un todo, es decir, un tercer cuerpo, si componen sus relaciones respectivas en circunstancias concretas. Y el más elevado ejercicio de la imaginación es el punto en el cual es ella quien inspira al entendimiento, haciendo que los cuerpos y las almas se encuentren en relaciones compositibles. De ahí la importancia de la teoría spinozista de las *nociones comunes*, que es la pieza-clave de la *Ética*, del libro II al V. La imaginación material sella su alianza con el entendimiento, garantizando a la vez, en el horizonte del Ser, la composición física de los cuerpos y la constitución política de los hombres.

Lo que Negri había conseguido hacer con gran profundidad en el caso de Marx a propósito de los *Grundrisse*, lo vuelve a hacer ahora con Spinoza: toda una reconsideración del lugar respectivo del *Tratado breve*, por una parte, y del *Tratado teológico-político*, por otra, en la obra de Spinoza. Éste es el sentido en el cual Negri propone una evolución en Spinoza: de una *utopía progresista* a un *materialismo revolucionario*. Negri ha sido, sin duda, el primero que ha conferido su pleno sentido filosófico a la anécdota según la cual Spinoza se había dibujado a sí mismo vestido de Masaniello, el revolucionario napolitano (*cfr.* lo que Nietzsche dice sobre la importancia de las "anécdotas" propias del "pensamiento en la vida de un pensador").

He hecho una presentación excesivamente rudimentaria de estas dos tesis de Negri. No creo que sea cuestión de discutir estas tesis precipitándose a aportar objeciones o confirmaciones. Estas tesis tienen la evidente ventaja de dar cuenta de la excepcional situación de Spinoza en la historia del pensamiento. Son profundamente nuevas, pero lo que nos hacen ver es ante todo la novedad del propio Spinoza, en el sentido de una "filosofía del porvenir". Muestran el papel fundador de la política en la filosofía de Spinoza. Nuestra primera tarea debería ser la de apreciar el alcance de estas tesis y comprender lo que Negri ha encontrado en Spinoza, el sentido en el cual él es auténtica y profundamente spinozista.

LOS INDIOS DE PALESTINA*

Gilles Deleuze. Se nota cierta madurez por parte de los palestinos. Un tono nuevo, como si hubiesen superado su primer estado de crisis, como si hubiesen alcanzado una región de certeza o de serenidad, de "derecho", que daría testimonio de una nueva conciencia. Y que les permitiría hablar de una forma nueva, ni agresiva ni defensiva sino "de igual a igual" con todo el mundo. ¿Cómo explicas esto, dado que los palestinos no han conseguido aún sus objetivos?

Elias Sanbar. Hemos sentido esta reacción desde la aparición del primer número. Hay quien ha dicho: "Fijate, los palestinos también hacen revistas de este tipo", y esto ha cambiado en sus mentes una imagen estereotipada. No olvidemos que, durante mucho tiempo, la imagen del combatiente palestino que nosotros reivindicamos parecía muy abstracta. Me explicaré. Antes de que impusiéramos la realidad de nuestra presencia se nos veía como refugiados. Cuando nuestro movimiento de resistencia ha obligado a que se tenga en cuenta nuestra lucha, se nos ha vuelto a encerrar en una imagen reductora. Multiplicada y aislada al infinito, era la imagen de meros militaristas, y se nos ha visto como si no hiciéramos otra cosa. Para escapar de esta imagen, preferimos la de combatientes mejor que la de militares en sentido estricto.

* Con Elias Sanbar, *Libération*, 8-9 de mayo de 1982, pp. 20-21. Esta entrevista iba precedida de algunas líneas redactadas por Deleuze sobre la *Revue d'Etudes Palestiniennes* [Revista de estudios palestinos], creada en octubre de 1981, y cuyo objetivo inicial era analizar los factores de la crisis de Oriente Próximo: "Hace mucho tiempo que esperábamos una revista árabe en lengua francesa, pero la esperábamos más bien del norte de África. Resulta que son los palestinos quienes la han hecho. Tiene dos características, centradas evidentemente en los problemas palestinos, pero que conciernen al conjunto del mundo árabe. Por una parte, presenta análisis sociopolíticos muy profundos en un tono contenido, como con sangre fría. Por otra, moviliza un 'corpus' literario, histórico y sociológico propiamente árabe, muy rico pero poco conocido". Elias Sanbar, escritor palestino nacido en 1947, era el redactor-jefe de la revista y amigo íntimo de Deleuze desde finales de la década de 1970.

Creo que el asombro que ha provocado la aparición de esta revista procede también del hecho de que algunos se han visto llevados a aceptar que los palestinos existen y que no sólo sirven para invocar principios abstractos. Aunque esta revista nazca de Palestina, constituye también un terreno en el cual se expresan múltiples preocupaciones, un lugar donde no toman la palabra únicamente palestinos, sino también árabes, europeos, judíos, etcétera.

Sobre todo, algunos tendrán que comenzar a darse cuenta de que, si existen estos trabajos, si hay esta diversidad de horizontes es probablemente porque Palestina tiene otras dimensiones: pintores, escultores, trabajadores, novelistas, banqueros, actores, comerciantes, profesores... En suma: una sociedad real de cuya existencia da cuenta esta revista.

Palestina no es solamente un pueblo sino también una tierra. La revista es el vínculo entre este pueblo y esa tierra expoliada, el lugar donde se reúnen una ausencia y un inmenso deseo de retorno. Y este lugar único está hecho de todas las expulsiones que ha padecido nuestro pueblo desde 1948. Cuando se echa un vistazo a Palestina, cuando se estudia, se escruta y se observa el menor de sus movimientos, se nota cada uno de los cambios que se producen en ella, se completan todas las viejas imágenes y, en definitiva, nunca se la pierde de vista.

Gilles Deleuze. Muchos artículos de la *Revue d'Etudes Palestiniennes* invocan y analizan de una manera nueva los procedimientos mediante los cuales los palestinos han sido expulsados de sus territorios. Esto es muy importante, porque los palestinos no están en la situación de otros pueblos colonizados sino que han sido evacuados, desterrados. Tú insistes, en el libro que estás preparando, en la comparación con los pieles rojas.^a En el capitalismo se dan dos movimientos muy diferentes. A veces se trata de mantener a un pueblo en su territorio, hacerle trabajar, explotarlo para acumular un excedente: lo que suele llamarse una colonia; otras veces se trata de lo contrario, de vaciar un territorio de su pueblo para dar un salto adelante, aunque tenga que importarse mano de obra del extranjero. La historia del sionismo y de Israel, como la de América, tiene que ver con esto último: ¿cómo crear un vacío, como evacuar a un pueblo?

En una entrevista, Yasser Arafat señalaba los límites de esta comparación,^b y estos límites constituyen también el horizonte de la *Revue d'Etudes Palestiniennes*: hay un mundo árabe, mientras que los pieles rojas no tenían base o fuerza alguna fuera del territorio del cual se les expulsó.

Elias Sanbar. Somos unos expulsados peculiares porque no nos han desplazado a tierra extranjera sino hacia la prolongación de nuestro hogar. Se nos ha des-

^a Se trata de *Palestine 1948, l'expulsion* [Palestina 1948, la expulsión], París, Les Livres de la Revue d'Etudes Palestiniennes, que se publicaría en 1983.

^b *Revue d'Etudes Palestiniennes*, nº 2, invierno de 1982, pp. 3-17.

rocede tam-
s palestinos
de esta revis-
resan múlti-
e palestinos,

¿existen es-
orque Pales-
s, banqueros,
ra existencia

revista es el
reúnen una
de todas las
echa un vis-
de sus movi-
e completan

es invocan y
es los palesti-
orque los pa-
que han sido
s, en la com-
ntos muy di-
erle trabajar,
olonía; otras
ra dar un sal-
ero. La histo-
esto último:

ración,^b y es-
alestiniennes:
uerza alguna

han desplaza-
e nos ha des-

de la Revue d'Étu-

plazado a tierra árabe, donde no solamente nadie piensa en que nos disolvamos sino que esta mera idea les parece una aberración. Me refiero, en este punto, a la inmensa hipocresía de algunas afirmaciones de Israel que reprochan al resto de los árabes el no habernos "integrado", cosa que en el lenguaje israelí significa, "hecho desaparecer"... Quienes nos han expulsado han comenzado súbitamente a preocuparse por cierto racismo árabe contra nosotros. ¿Significa esto que no debemos afrontar las contradicciones de ciertos países árabes? Desde luego que no, pero estos enfrentamientos no procedían en absoluto del hecho de que fuéramos árabes, eran casi inevitables porque éramos y somos una revolución armada. Somos algo así como los pieles rojas de los colonos judíos de Palestina. A sus ojos, nuestra única función consistiría en desaparecer. En este sentido, es cierto que la historia del establecimiento de Israel es una repetición del proceso que dio lugar al nacimiento de los Estados Unidos de América.

Aquí reside, probablemente, uno de los elementos esenciales para comprender nuestra solidaridad recíproca. Y también el que no hayamos sido objeto, durante el período del Mandato, de una colonización habitual, "clásica", con cohabitación de colonos y colonizados.^c Los franceses, ingleses, etcétera, aspiraban a instalar espacios cuya condición de existencia era la presencia de los autóctonos. Para ejercer una dominación, hace falta que los dominados estén presentes. Esto, se quisiera o no, creaba espacios comunes, es decir, redes, sectores, niveles de la vida social donde se producía precisamente ese "encuentro" entre los colonos y los colonizados. Aunque fuese intolerable, avasalladora, dominadora, ello no evitaba que, para dominar a los habitantes locales, el "extranjero" tenía que empezar por entrar "en contacto" con ellos.

El sionismo, al contrario, parte de la necesidad de nuestra ausencia, haciendo de la especificidad de sus miembros (la pertenencia a comunidades judías) la piedra angular de nuestro rechazo, de nuestro desplazamiento, de la "transferencia" y de la sustitución que ha descrito tan bien Ilan Halevi.^d Así es como surgieron para nosotros, llegados al mismo tiempo que los que acabo de llamar "colonos extranjeros", y a quienes podríamos denominar "colonos desconocidos". Aquellos cuyo entero punto de vista consistía en hacer de sus características propias la base para un total rechazo del Otro.

Por otra parte, creo que en 1948 nuestro país no solamente ha sido ocupado sino que en cierto modo ha "desaparecido". Es así como los colonos judíos que en ese momento se convirtieron en "los israelíes" debieron vivir el proceso.

^c Sometida al régimen militar británico hasta 1921, Palestina se vio enseguida situada por la SDN bajo el Mandato de Gran Bretaña. El régimen civil comenzó en 1923 y duró hasta el 15 de marzo de 1948, fecha de partida de los británicos y de la proclamación del Estado de Israel.

^d Ilan Halevi, *Question juive, la tribu, la loi, l'espace* [Cuestión judía: la tribu, la ley, el espacio], París, Minit, 1981.

El movimiento sionista no ha movilizado a la comunidad judía de Palestina en torno a la idea de que los palestinos iban a marcharse en algún momento, sino en torno a la idea de que el país estaba "vacío". Desde luego, hubo algunos que, al llegar, constataron lo contrario y así lo escribieron. Pero el grueso de esta comunidad funcionaba teniendo en frente a unas personas a quienes frecuentaba a diario físicamente, pero como si no estuviesen allí. Esta ceguera no era física, nadie podía engañarse en primera instancia, todo el mundo sabía que aquel pueblo allí presente estaba "en trance de desaparición", todo el mundo se daba cuenta también de que, para que esa desaparición pudiera llevarse a cabo, hacía falta funcionar desde el principio como si ya hubiese ocurrido, es decir, "no viendo" nunca la existencia de los otros, que sin embargo estaban más que presentes. Para tener éxito, el vaciamiento del territorio debía partir de una aniquilación "del otro" en la propia mente de los colonos.

Para alcanzar ese resultado, el movimiento sionista ha apostado fuerte a una visión racista que hacía del judaísmo la base misma de la expulsión, del rechazo del otro. Recibió una ayuda decisiva de las persecuciones europeas que, emprendidas por otros racistas, le permitían encontrar una confirmación de su propio enfoque.

Creemos, además, que el sionismo ha aprisionado a los judíos y los mantiene cautivos de esta visión que acabo de describir. Digo intencionadamente que los mantiene cautivos y no que les ha mantenido cautivos en cierto momento. Digo esto porque, pasado el holocausto, su punto de vista ha evolucionado y se ha convertido en un seudoprincipio "eterno" que exige que los judíos sean en todo lugar y en todo tiempo el Otro de las sociedades en que viven.

Ahora bien, no hay ningún pueblo, ninguna comunidad que pueda aspirar —afortunadamente para ellos— a ocupar inmutablemente esta posición del "Otro" rechazado y maldito.

Hoy día, el Otro del Oriente Próximo es el árabe, el palestino. Y es a este Otro constantemente amenazado con desaparecer al que las potencias occidentales, derrochando hipocresía y cinismo, piden garantías. Por el contrario, somos nosotros quienes necesitamos garantías contra la locura de las autoridades militares israelíes.

Pese a todo, la OLP, nuestro único representante, ha presentado su solución al conflicto: el Estado democrático de Palestina, un Estado en el cual se derrumbarían los muros que existen entre sus habitantes, sean quienes sean.

Gilles Deleuze. La *Revue d'Etudes Palestiniennes* tiene su manifiesto, que se presenta en las dos primeras páginas del nº 1: somos "un pueblo como los demás". Es un grito cuyo sentido es múltiple. En primer lugar, es una advertencia, una llamada de atención.

Se reprocha constantemente a los palestinos el no querer reconocer a Israel. Mirad, dicen los israelíes, quieren destruirnos. Pero hace más de cincuenta años que los palestinos luchan por ser reconocidos.

Palestina en
mento, sino
unos que, al
e esta comu-
entaba a dia-
física, nadie
el pueblo allí
cuenta tam-
falta funcio-
do" nunca la
tra tener éxi-
el otro" en la

te a una ver-
rechazo del
mprendidas
no enfoque.
os mantiene
ente que los
mento. Digo
y se ha con-
n todo lugar

pirar -afor-
"Otro" re-

a este Otro
ccidentales,
omos noso-
es militares

solución al
derrumba-

que se pre-
demás". Es
una llama-

Israel. Mi-
ta años que

En segundo lugar, es una oposición. Pues el manifiesto de Israel es más bien: "Nosotros no somos un pueblo como los demás", por nuestra trascendencia y por la enormidad de nuestras persecuciones. De ahí la importancia de los dos textos de escritores israelíes sobre el holocausto, en el nº 2 de la revista, acerca de las reacciones sionistas al holocausto y de la significación que el acontecimiento cobró en Israel con respecto a los palestinos y al conjunto del mundo árabe que no estuvo involucrado en él. Al exigir "ser tratado como un pueblo fuera de lo normal", el Estado de Israel se mantiene tanto más en una situación de dependencia económica y financiera con respecto a Occidente, como ningún otro Estado ha conocido jamás (Boaz Evron).⁶ Ésta es la razón de que los palestinos se atengan a la reivindicación contraria: llegar a ser lo que son, es decir, un pueblo completamente "normal".

Contra la historia apocalíptica, hay un sentido de la historia que se confunde con lo posible, la multiplicidad de lo posible, la abundancia de los posibles en cada momento. ¿No es esto lo que trata de mostrar la revista, incluso y sobre todo mediante sus análisis de la actualidad?

Elias Sanbar. Desde luego. Esta cuestión de una llamada de atención al mundo acerca de nuestra existencia está llena de sentido, pero es también de una simplicidad extrema. Es una suerte de verdad que, si fuera verdaderamente admitida, pondría las cosas más difíciles a quienes han previsto la desaparición del pueblo palestino. Pues, en definitiva, cuanto dice es que todo pueblo tiene una especie de "derecho al derecho". Es una evidencia, pero tiene tal fuerza que representa en cierto modo el punto de partida y de llegada de toda lucha política. Fijémonos en los sionistas, ¿qué dicen ellos a este respecto? Nunca se les oírá decir que "el pueblo palestino no tiene derecho a nada", ninguna fuerza puede defender semejante posición y ellos lo saben bien. Lo que se les oye decir, por el contrario, es que "no hay un pueblo palestino".

Ésta es la razón de que nuestra afirmación de la existencia del pueblo palestino sea -¿por qué no decirlo?- mucho más fuerte de lo que parece a primera vista.

⁶ Boaz Evron, "Les interprétations de l'«Holocauste»: un danger pour le peuple juif" [Las interpretaciones del Holocausto: un riesgo para el pueblo judío], *Revue d'Etudes Palestiniennes*, nº 2, invierno de 1982, pp. 36-52.

CARTA A UNO SOBRE EL LENGUAJE *

Querido amigo:

Gracias por tu preciosa y acertada carta. Planteas muchas preguntas y, como siempre, el que las plantea es el único que puede responderlas. Sin embargo, entre nosotros hay confianza suficiente como para que me atreva a decirte cómo veo yo este problema del relato.

En primer lugar, el lenguaje no tiene ninguna autosuficiencia, según me parece. En este sentido, no tiene nada de significante. Está hecho de signos, pero los signos son inseparables de un elemento completamente distinto, no lingüístico, que podría llamarse "los estados de cosas" o, aún mejor, las "imágenes". Como Bergson ha mostrado a la perfección, las imágenes poseen una existencia propia. Lo que yo llamo "dispositivo [*agencement*] de enunciación" es algo hecho de imágenes y de signos que se mueven o se desplazan por el mundo.

En segundo lugar, la enunciación no remite a un sujeto. No hay sujeto de enunciación sino únicamente dispositivo. Esto quiere decir que, en un mismo dispositivo, hay "procesos de subjetivación" que asignan diversos sujetos, unos como imágenes y otros como signos. Por esto me parece tan importante eso que, en nuestras lenguas europeas, se llama "discurso indirecto libre": es una enunciación perteneciente a un enunciado que depende él mismo de otra enunciación. Por ejemplo: "Ella hace acopio de sus fuerzas, morirá antes que traicionar..." Creo que toda enunciación es de este tipo, está hecha de varias voces. En estos últimos años, se ha hecho de la metáfora una operación coextensiva al lenguaje. Para mí no existen las metáforas. Me gustaría decir que el discurso indirecto libre es la única "figura" y

* Texto publicado en japonés en la revista *Gendai Shis?* (La revista del pensamiento actual), Tokio, diciembre de 1982, pp. 50-58. Trad. jap., Kuniichi Uno. Se trata de una carta enviada el 25 de octubre de 1982 a Kuniichi Uno, estudiante y traductor de Deleuze.

que es él quien es coextensivo al lenguaje. No sé si en japonés existe un discurso indirecto libre (tendrás que hablarme sobre esto). Si no lo hay, probablemente sea porque es una forma tan consustancial al japonés que no es preciso especificarla. Por otra parte, cuanto digo sobre el dispositivo me parece que debe ser evidente para un japonés.

En tercer lugar, la lengua nunca es un sistema homogéneo ni contiene este tipo de sistemas. La lingüística, ya sea la de Jakobson o la de Chomsky, cree en estos sistemas porque no podría existir sin ellos. Una lengua siempre es un sistema heterogéneo o, como dirían los físicos, un sistema alejado del equilibrio. Entre los lingüistas, Labov lo ha expresado con gran potencia, y por ello ha innovado la lingüística. Y esto es lo que, en todo momento, ha hecho posible la literatura: escribir lejos del equilibrio, escribir en la propia lengua como "en una lengua extranjera" (Proust y el francés, Kafka y el alemán, etcétera).

Todo esto explica por qué actualmente trabajo sobre el cine. El cine es un dispositivo de imágenes y de signos (incluso el cine mudo comporta tipos de enunciación). Me gustaría hacer una clasificación de estas imágenes y de estos signos. Por ejemplo, hay una imagen-movimiento, que se divide en imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. Y hay otros tipos de imágenes. Y a cada tipo corresponden signos o voces, formas de enunciación. Habría que trazar un inmenso cuadro en el cual cada gran autor tendría sus predilecciones. Y en este momento estoy descubriendo, maravillado, el cine japonés.

Tu amigo,

PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE NIETZSCHE Y LA FILOSOFÍA*

A Hugh Tomlinson

Para un libro francés el ser traducido al inglés es siempre una aventura envidiable. Debería dar ocasión al autor para imaginar la manera en la que querría ser recibido por un lector potencial de quien se siente a la vez muy próximo y muy lejano.

Dos ambigüedades han pesado sobre el destino póstumo de Nietzsche: ¿se trataba de la prefiguración de un pensamiento ya fascista? ¿Era filosofía? ¿No se trataba más bien de una poesía violenta, demasiado violenta, de aforismos caprichosos, de fragmentos demasiado patológicos? Probablemente estos malentendidos han tenido en Inglaterra su culminación. Tomlinson sugiere que los temas principales a que se enfrentaba Nietzsche, contra los cuales combatía, el racionalismo al estilo francés y la dialéctica alemana, nunca tuvieron en el pensamiento inglés una importancia esencial. Teóricamente, los ingleses tenían un empirismo y un pragmatismo que no hacían necesario el recurso a Nietzsche, a los tan peculiares empirismo y pragmatismo de Nietzsche, dirigidos contra la cordura. De este modo, la influencia de Nietzsche en Inglaterra podía ejercerse sobre novelistas, poetas o dramaturgos: se trataba de una influencia práctica, afectiva más que filosófica, lírica más que teórica...

Sin embargo, Nietzsche es uno de los más grandes filósofos del siglo XIX. Y también cambia la teoría y la práctica de la filosofía. Compara al pensador con una flecha lanzada por la Naturaleza que otro pensador recoge de donde ha caído para lanzarla más lejos. Según él, el filósofo no es ni eterno ni histórico sino "intempestivo", siempre intempestivo. Nietzsche no tiene apenas predecesores. Salvo los antiguos presocráticos, sólo reconoce un antecedente, Spinoza.

* Título del editor. El texto mecanografiado lleva por título "Prólogo a la traducción inglesa". En Gilles Deleuze, *Nietzsche and philosophy*, trad. ingl., Hugh Tomlinson, Nueva York, Columbia University Press, 1983, pp. ix-xiv.

* * *

La filosofía de Nietzsche se organiza en dos grandes ejes. Uno concierne a la fuerza, a las fuerzas, y configura una semiología general. Los fenómenos, las cosas, los organismos, las sociedades, las conciencias y los espíritus son signos o más bien síntomas, y remiten en cuanto tales a estados de fuerzas. De ahí la concepción del filósofo como "fisiólogo y médico". Dada una cosa, ¿qué estado de fuerzas exteriores e interiores supone? Nietzsche ha construido toda una tipología que distingue fuerzas activas, fuerzas activadas y fuerzas reactivas, y analiza sus combinaciones variables. En especial, la asignación de un tipo de fuerzas específicamente reactivas constituye uno de los puntos más originales del pensamiento nietzscheano. Este libro intenta definir y analizar las diferentes fuerzas. Esta semiología general comprende la lingüística, o más bien la filología, como uno de sus sectores. Una proposición en sí misma es un conjunto de síntomas que expresan una manera de ser o un modo de existencia de quien habla, es decir, el estado de fuerzas que alguien mantiene o intenta mantener consigo mismo y con los demás (nótese, a este respecto, el papel que desempeñan las conjunciones). Una proposición remite siempre, en este sentido, a un modo de existencia, a un "tipo". Dada una proposición, ¿cuál es el modo de existencia de quien la pronuncia? ¿Qué modo de existencia hay que llevar para poder pronunciarla? El modo de existencia es el estado de fuerzas en la medida en que forma un tipo expresable mediante signos y síntomas.

Los dos grandes conceptos humanos reactivos, de acuerdo con el "diagnóstico" de Nietzsche, son los de resentimiento y mala conciencia. El resentimiento y la mala conciencia expresan el triunfo de las fuerzas reactivas en el hombre, incluso la constitución del hombre a partir de fuerzas reactivas: el hombre esclavo. Esto explica hasta qué punto la noción nietzscheana de "esclavo" no designa necesariamente a alguien dominado, ya sea por el destino o por su condición social, sino que cualifica igualmente a los dominantes y a los dominados cuando el régimen de dominación pasa por fuerzas reactivas y no por fuerzas activas. Los regímenes totalitarios son, en este sentido, regímenes de esclavos, no solamente por la sumisión a que someten al pueblo sino sobre todo por el tipo de "amos" que erigen. Una historia universal del resentimiento y de la mala conciencia, desde el sacerdote judío y el cristiano hasta el sacerdote laico actual, es esencial al perspectivismo histórico de Nietzsche (los textos presuntamente antisemitas de Nietzsche son en realidad textos sobre el tipo original del sacerdote).

El segundo eje concierne a la potencia, y configura una ética y una ontología. Los malentendidos sobre Nietzsche culminan en la potencia. Cada vez que se interpreta la voluntad de poder en el sentido de "querer o buscar el Poder" se cae en mediocridades que nada tienen que ver con el pensamiento de Nietzsche. Si toda cosa remite a un estado de fuerzas, el Poder designa el elemento o más bien la re-

lación diferencial de las fuerzas presentes. Esta relación expresa cualidades dinámicas del tipo "afirmación", "negación"... El poder, por tanto, no es aquello que la voluntad quiere sino, al contrario, lo que quiere en la voluntad. Y "querer o buscar el poder" no es más que el grado más bajo de la voluntad de poder, su forma negativa o el aspecto que adquiere cuando las fuerzas reactivas se apoderan de ella en tal estado de cosas. Uno de los caracteres más originales de la filosofía de Nietzsche consiste en haber transformado la pregunta "¿qué es...?" en la pregunta "¿quién es...?". Por ejemplo, dada una proposición, ¿quién es capaz de enunciarla? Y es preciso aún desprenderse de toda referencia "personalista". "Quién" no remite nunca a un individuo, a una persona, sino más bien a un acontecimiento, es decir, a las fuerzas que se encuentran en tal relación en una proposición o en un fenómeno, y a la relación genética que determina a esas fuerzas (poder). "Quién" es siempre Dionisos, una máscara o un aspecto de Dionisos, un relámpago.

El malentendido que pesa sobre el Eterno Retorno no es menor que el que afecta a la voluntad de poder. Cada vez que comprendemos el Eterno Retorno como retorno de una combinación (cuando ya se han producido todas las demás combinaciones), cada vez que interpretamos el Eterno Retorno como retorno de lo Idéntico o de lo Mismo, también aquí suplantamos el pensamiento de Nietzsche mediante hipótesis pueriles. Nadie ha llevado más lejos que Nietzsche la crítica de toda identidad. En el *Zarathustra*, Nietzsche niega dos veces explícitamente que el Eterno Retorno sea un círculo que haga retornar lo Mismo. El Eterno Retorno es estrictamente lo contrario, ya que es inseparable de una selección, de una doble selección. Por una parte, selección del querer o del pensar, que constituye la ética de Nietzsche: no querer más que aquello con respecto a lo cual se quiere al mismo tiempo su eterno retorno (eliminación de todo querer a medias, de todo aquello que sólo puede quererse diciéndose: "Sólo por esta vez, una vez nada más..."). Por otra parte, selección del Ser, que constituye la ontología de Nietzsche: sólo vuelve, sólo es apto para volver aquello que *deviene* en el sentido más pleno de la palabra. Sólo vuelven la acción y la afirmación: el Ser se dice del devenir y le pertenece únicamente a él. Lo opuesto al devenir, lo Mismo o lo Idéntico, en sentido estricto, no es. Lo negativo como grado inferior del poder, lo reactivo como grado inferior de la forma, es lo que no vuelve, porque es lo opuesto al devenir que constituye el Ser único. Se aprecia así, por tanto, que el Eterno Retorno no está vinculado a una repetición de lo Mismo sino, por el contrario, a una transmutación. Es el instante o la eternidad del devenir que elimina todo aquello que se le resiste. Desprende, o más bien crea, lo puramente activo y la afirmación pura. Y el superhombre no tiene otro contenido, es el producto común de la voluntad de Poder y del Eterno Retorno, Dionisos y Ariadna. Por eso dice Nietzsche que la voluntad de Poder no consiste en querer, en ambicionar o en buscar, sino únicamente en "dar", en "crear". Y este libro se propone ante todo analizar lo que Nietzsche llama el Devenir.

Pero más aún que sobre análisis conceptuales, la pregunta de Nietzsche se sostiene ante todo sobre evaluaciones prácticas que requieren por parte del lector toda una atmósfera, toda una serie de disposiciones afectivas. Nietzsche siempre defendió la existencia de una profunda relación entre el concepto y el afecto, a la manera de Spinoza. Los análisis conceptuales son indispensables, y Nietzsche los lleva más lejos que ningún otro. Pero perderían su eficacia si el lector los recibiera en una atmósfera que no fuera la de Nietzsche. Mientras el lector se abstiene en (1) ver en el "esclavo" nietzscheano a alguien que se encuentra dominado por un amo y que merece encontrarse así; (2) comprender la voluntad de poder como una voluntad que quiere y busca el poder; (3) concebir el Eterno Retorno como el fastidioso retorno de lo mismo; (4) imaginar al superhombre como una raza de amos, toda relación positiva entre Nietzsche y el lector será imposible. Nietzsche aparecerá como un nihilista o, aún peor, como un fascista, en el mejor de los casos como un profeta oscuro y terrorífico. Nietzsche lo sabía, sabía el destino que le esperaba cuando hacía ir a Zaratustra acompañado de un "mono" o de un "bufón", presintiendo con ello que se confundiría a Zaratustra con su mono (un profeta, un fascista, un loco...). Por ello, un libro sobre Nietzsche ha de esforzarse en rectificar la incomprensión práctica o afectiva de Nietzsche tanto como en restaurar su análisis conceptual.

Es cierto que Nietzsche diagnosticó que el nihilismo era el movimiento que propulsaba la historia. Nadie ha analizado mejor que él el concepto de nihilismo, él ha creado ese concepto. Pero, justamente, definía el nihilismo como el triunfo de las fuerzas reactivas o de lo negativo de la voluntad de poder. Nunca dejó de contraponer a él la transmutación, es decir, el devenir que es al mismo tiempo la única acción de la fuerza y la única afirmación del poder, el elemento transhistórico del hombre, el *Overman* (y no el *superman*). El *overman* es el punto focal donde lo reactivo (resentimiento y mala conciencia) resulta vencido y en el cual lo negativo cede su lugar a la afirmación. No importa el momento que se elija, Nietzsche siempre es inseparable de las fuerzas del porvenir, fuerzas aún futuras, que él invoca, que su pensamiento traza, que su arte prefigura. No se limita a diagnosticar, como decía Kafka, las fuerzas diabólicas que ya están llamando a nuestras puertas, sino que las conjura dirigiendo contra ellas el último Poder capaz de luchar con ellas, contra ellas, y de expulsarlas tanto en nuestro interior como fuera de nosotros. Un "aforismo", en el sentido de Nietzsche, no es nunca un simple fragmento, un segmento de pensamiento: es una proposición que sólo adquiere sentido en relación con el estado de fuerzas que expresa y que cambia de sentido, que debe cambiar de sentido conforme a las nuevas fuerzas que sea capaz (poder) de atraerse.

Sin duda, lo más importante de la filosofía de Nietzsche es el haber transformado la imagen que tenemos del pensamiento. Nietzsche sustrae el pensamiento del elemento de lo verdadero y lo falso. Lo convierte en una interpretación y una evaluación, interpretación de fuerzas, evaluación de poder. Es un pensamiento-movimiento. No solamente en el sentido de que Nietzsche quiere reconciliar el pensamiento y el movimiento concreto, sino también en el sentido de que el propio pensamiento debe producir movimientos, velocidades y lentitudes extraordinarias (de ahí, una vez más, el papel de los aforismos, con sus variadas velocidades y su movimiento de "proyectiles"). De ese modo, la filosofía establece una nueva relación con las artes del movimiento: teatro, danza, música. Nietzsche nunca se conforma con el discurso o la disertación (logos) como expresión del pensamiento filosófico, aunque haya escrito bellísimas disertaciones, especialmente en la *Genealogía de la moral*, con la cual toda la etnología moderna ha contraído una "deuda" impagable. Pero un libro como el *Zaratustra* sólo puede leerse como una ópera moderna, sólo puede verse y entenderse de ese modo. No porque Nietzsche haya hecho una ópera filosófica o un teatro alegórico, sino porque ha creado un teatro o una ópera que expresan directamente el pensamiento como experiencia y como movimiento. Y cuando Nietzsche dice que el superhombre se parece más a Borgia que a Parsifal, o que forma parte a la vez de la orden de los jesuitas y del cuerpo de oficiales prusianos, nos equivocáramos si viéramos en ello declaraciones prefascistas, cuando se trata de indicaciones de escenógrafo que señalan cómo debe "representarse" el Superhombre (algo así como cuando Kierkegaard decía que el caballero de la fe se parece a un burgués endomingado). La mayor lección de Nietzsche es que pensar es crear. Pensar, lanzar los dados...: éste era ya el sentido del Eterno Retorno.

CINE 1, ESTRENO*

Se pregunta usted por qué tanta gente escribe sobre el cine. Una pregunta que vale tanto para mí como para usted mismo. Creo que se debe a que el cine comporta muchas ideas. Lo que llamo Ideas son imágenes que dan que pensar. De un arte a otro, la naturaleza de las imágenes varía y es inseparable de las técnicas: colores y líneas en la pintura, sonidos en la música, descripciones verbales en la novela, imágenes-movimiento en el cine, etcétera. Y, en cada caso, los pensamientos son inseparables de las imágenes, son completamente inmanentes a ellas. No se trata de pensamientos abstractos que se realizarían indiferentemente en tal o cual imagen, sino de pensamientos concretos que no existen más que por esas imágenes y por medio de ellas. Captar las ideas cinematográficas es, por tanto, extraer pensamientos sin abstraerlos, comprenderlos en su relación interna con las imágenes-movimiento. Por eso se escribe "sobre" el cine. Los grandes cineastas son pensadores, en este sentido, tanto como lo son los pintores, los músicos, los novelistas o los filósofos (la filosofía no tiene privilegio alguno).

Hay encuentros entre el cine y las demás artes, que pueden alcanzar pensamientos similares. Pero nunca se debe a que haya un pensamiento abstracto indiferente a sus medios de expresión. La causa de que un arte remita a otro o lo repita, sin perder su completa autonomía, es que las imágenes y los medios de expresión pueden crear un pensamiento. Tomemos un ejemplo que a usted le gusta, Kurosawa. En Dostoievski aparecen constantemente personajes que se encuentran en situaciones muy perentorias, que necesitan una respuesta inmediata. Y, de golpe, el personaje se detiene, como si perdiera el tiempo sin razón alguna: tiene la impresión

* Declaraciones a Serge Daney, *Libération*, 3 de octubre de 1983, p. 30. Con ocasión de la publicación de *Cinéma-1 - L'image mouvement*, París, Minit, 1983 [trad. cast., *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984].

de no haber localizado aún el "problema" oculto, más urgente aún que la situación. Es como si alguien, perseguido por un perro rabioso, se parase de pronto para decirse: "Hay un problema, ¿cuál es el problema?". Esto es lo que Dostoievski llama una Idea. Se nota perfectamente que, en Kurosawa, hay esta clase de Ideas. Los personajes de Kurosawa no dejan de trascender los "datos" de una situación muy perentoria hacia los "datos" de una cuestión aún más urgente que está oculta en la situación. Lo que yo llamo pensamiento no es el contenido de la pregunta, que puede ser abstracto o banal (¿adónde vamos?, ¿de dónde venimos?), sino este remontarse formalmente desde la situación hacia una pregunta oculta, esta metamorfosis de los datos. Kurosawa no hace adaptaciones de Dostoievski sino que su arte de las imágenes-movimiento y sus medios propios le conducen a crear un pensamiento que ya existió antes en el arte de las descripciones verbales de Dostoievski. Que adapte o no a Dostoievski es algo secundario.

Usted mismo, por ejemplo, distingue entre tipos de imágenes en el cine. Habla usted de la imagen en profundidad, en las que hay siempre algo que oculta otra cosa; está luego la imagen plana, en la cual todo es visible; y hay, además, combinaciones de imágenes en las cuales unas se deslizan o se encajan en las otras. Es evidente que no se trata únicamente de medios técnicos. Habría que considerar también el arte de los actores: los diferentes tipos de imágenes exigen actuaciones muy distintas. Por ejemplo, la crisis de la imagen-acción ha impuesto a los actores un nuevo género, en el cual no se trata de actores no profesionales sino, al contrario, de no-actores profesionales, actores de "paseo", como en Francia Jean-Pierre Léaud, Bulle Ogier o Juliet Berto. Y tampoco en este caso de los actores se trata únicamente de técnica, es cuestión de pensamiento. Una imagen vale solamente por los pensamientos que crea. En los tipos de imágenes que usted distingue, la imagen plana es inseparable de un pensamiento que reacciona sobre ella y que además varía con los actores: en Dreyer, la supresión de la profundidad como tercera dimensión es inseparable de una cuarta y de una quinta dimensión, como dice él mismo (y los actores desempeñan su papel en consecuencia). En Welles, la profundidad no es la de la imagen profunda de la que usted habla, está ligada al descubrimiento de "capas de pasado", duplica la imagen-movimiento con una exploración del pasado que el simple *flash-back* sería incapaz de lograr por sí mismo. Es una gran creación cinematográfica, es la construcción de una imagen-tiempo que implica nuevas funciones de pensamiento.

El estado de la crítica cinematográfica parece bastante sólido en sus libros y revistas. Hay muchos libros espléndidos. Quizá se deba al carácter reciente y rápido del cine: juventud y velocidad. En el cine no existe aún la costumbre de disociar lo clásico (lo ya hecho, que sería objeto de una crítica universitaria demasiado segu-

ra de sí m
desde arri
ga a ocurr
la investig
mismo tie
la pintura

que la situa-
le pronto para
ostoievski lla-
de Ideas. Los
tuación muy
ta oculta en la
pregunta, que
sino este re-
ta, esta meta-
sino que su
crear un pen-
e Dostoievski.

el cine. Habla
e oculta otra
más, combi-
las otras. Es
e considerar
actuaciones
a los actores
no, al contra-
a Jean-Pierre
tores se trata
de solamente
distingue, la
lla y que ade-
como tercera
como dice él
elles, la pro-
ngada al des-
una exploración
si mismo. Es
-tiempo que

s libros y re-
nte y rápido
e disociar lo
asiado segu-

ra de sí misma) y lo moderno (lo que se está haciendo ahora y que sería juzgado desde arriba). Esta disociación entre un arte y su historia siempre es ruinosa. Si llega a ocurrir en el cine, también será ruinosa. Por el momento, tenemos esta tarea, la investigación de las Ideas cinematográficas, está en sus comienzos. Se trata, al mismo tiempo, de la investigación más propia del cine y de su comparación con la pintura, la música, la filosofía e incluso la ciencia.

RETRATO DEL FILÓSOFO COMO ESPECTADOR*

—Su libro anterior fue una monografía sobre Francis Bacon: ¿cómo ha pasado de la pintura al cine? ¿En este tránsito puede adivinarse la sombra de un proyecto?

Gilles Deleuze. No he pasado de una cosa a la otra. No creo que la filosofía sea una reflexión sobre algo diferente, pintura o cine. La filosofía se ocupa de los conceptos: los produce, los crea. La pintura crea cierto tipo de imágenes, con líneas y colores. El cine crea otro tipo de imágenes, imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. Pero los conceptos mismos son imágenes, imágenes del pensamiento. Comprender un concepto no es más fácil ni más difícil que mirar una imagen.

No se trata de reflexionar sobre el cine, pero es normal que la filosofía produzca conceptos que tengan resonancias en las imágenes pictóricas actuales o en las imágenes cinematográficas, etcétera. Por ejemplo: el cine construye espacios particulares: espacios vacíos, espacios cuyos fragmentos carecen de una conexión fija. Pero la filosofía también se ve conducida a construir conceptos espaciales que corresponden a los espacios del cine o a los espacios de otras artes o de la ciencia... Hay incluso puntos de indiscernibilidad en los cuales la misma cosa podría expresarse mediante una imagen pictórica, un modelo científico, una imagen cinematográfica o un concepto filosófico. Y, a pesar de todo, cada disciplina tiene su propio movimiento, sus medios, sus problemas.

—Usted abandona progresiva o provisionalmente los objetos de estudio habituales de la filosofía para asomarse a otros soportes... ¿más modernos?, ¿más deseables?, ¿más animados?

G. D. Quizá no. La filosofía tiene su propio soporte, muy deseable y animado. No creo en la muerte de la filosofía. Los conceptos no son cosas graves y antiguas. Son entidades modernas y animadas. Pongamos un ejemplo. Maurice Blanchot

* Declaraciones a Hervé Guibert, *Le Monde*, 6 de octubre de 1983, pp. 1 y 17. Con ocasión de la publicación de *Cinéma-1- L'image-mouvement*, Paris, Minit, 1983.

explica que en todo acontecimiento hay dos dimensiones coexistentes e inseparables: por una parte, aquello que se hunde y se cumple en los cuerpos; por otra parte, una potencialidad que desborda toda actualización. Así construye, pues, un determinado concepto de acontecimiento.

Pero puede suceder que un actor se vea obligado a "representar" un acontecimiento en estos dos aspectos. Se podría aplicar al cine la fórmula zen: es "La reserva visual de los acontecimientos en su justa medida". Lo interesante de la filosofía es que propone un reparto de las cosas, una nueva distribución: agrupa en un mismo concepto cosas que se tenían por muy diferentes, y separa mediante conceptos otras que se tenían por muy próximas. Ahora bien, el cine en cuanto tal es una distribución de imágenes visuales y sonoras. Hay modos distintos de reparto que pueden coincidir.

—¿Prefiere un cine a una biblioteca?

G. D. Las bibliotecas son necesarias, pero en ellas uno no se encuentra a gusto. Se supone que las salas de cine son lugares de placer. No me gusta demasiado la multiplicación de salas pequeñas, con muchas películas que se proyectan cada una a una hora determinada. El cine me parece inseparable de la noción que él inventó: espectáculo permanente. Sin embargo, me gustan mucho las salas especializadas: en comedia musical, en cine francés, en cine soviético, en cine de acción. Recordemos que fue la sala Mac-Mahon la que impuso a Losey.

—¿Escribe usted ante la pantalla, en la oscuridad?

G. D. No escribo durante el espectáculo, me parece una idea extraña, pero tomo notas lo antes que puedo en cuanto termina. Soy un espectador ingenuo. Sobre todo, no creo en la existencia de grados: no hay un primer grado, ni un segundo ni un tercero. Lo que es bueno en segundo grado lo es también en primer grado, y no lo que vale en un primer grado sigue sin valer en el décimo o en el milésimo. Todas las imágenes son literales y hay que tomarlas literalmente. Cuando una imagen es plana, lo último que hay que hacer es otorgarle, ni siquiera espiritualmente, una profundidad que la desfiguraría: esto es lo difícil, captar las imágenes en sus datos inmediatos. Y cuando un cineasta nos indica: "Cuidado, esto es solamente cine", se trata aún de una dimensión de la imagen que hay que tomar al pie de la letra. Hay varias vidas, como decía Vertov, una vida para la película, una vida en la película y la vida de la propia película, que hay que reunir. En cualquier caso, una imagen no representa una supuesta realidad, la imagen es en sí toda su realidad.

—¿Llora usted en el cine?

G. D. Llorar, o mejor, hacer llorar, como hacer reír, son funciones de tal o cual imagen. Se puede llorar porque es demasiado bella, o demasiado intensa. Lo único fastidioso es la famosa risa de cinéfilo propia de las filmotecas, la de quienes

se insepara-
or otra par-
e, pues, un
n aconteci-
es "La re-
e la filosofía
en un mis-
te concep-
o tal es una
reparto que

entra a gus-
demasiado
pectan cada
a que él in-
as especia-
de acción.

pero tomo
no. Sobre
n segundo
er grado,
milésimo.
o una ima-
tualmen-
ágenes en
o es sola-
mar al pie
una vida
quier caso,
da su rea-

tal o cual
a. Lo úni-
e quienes

rien, como suele decirse, en segundo grado. Preferiría una sala entera llorando a lágrima viva. Viendo *Broken Blossoms* de Griffith, llorar es necesario y normal.

—*Su libro contiene veinte referencias, la mayor parte de ellas a escritos sobre el cine. ¿No ha tenido en ningún momento la fantasía del texto original, de colocarse en la posición del primer espectador, prácticamente solo ante la imagen, y de escribir a ciegas, o más bien estrictamente como un vidente?*

G. D. No solamente es imposible separar una película de la historia del cine, sino que tampoco puede aislarse de lo que se ha escrito sobre el cine. Un aspecto del escribir consiste en decir lo que se ha visto. No hay un espectador original, como no hay un principio ni un final. Siempre se está en mitad de las cosas, y sólo se crea en mitad de las cosas, dando nuevas direcciones o bifurcaciones a líneas preexistentes.

Lo que usted llama videncia no es una cualidad de la mirada del espectador sino una posible cualidad de la propia imagen. Por ejemplo, una película puede presentarnos situaciones sensomotrices: un personaje reacciona ante una situación. Es lo visible. Pero hay casos en los cuales el personaje se encuentra en una situación que desborda toda posible reacción porque es demasiado hermosa, demasiado fuerte, casi insoportable: como la heroína de *Stromboli* de Rossellini. Ahí tenemos una función de videncia, pero en la propia imagen. Los videntes son Rossellini o Godard, no el espectador.

También hay imágenes que no se presentan únicamente como visibles sino como legibles, aunque sigan siendo meras imágenes. Existe todo tipo de comunicaciones visuales entre lo visible y lo legible. Las imágenes son las que imponen al espectador el modo de usar sus ojos y oídos. Pero el espectador no tendría más que intuiciones vacías si no supiera apreciar la novedad de una imagen, de una serie o de una película. Y esta novedad de un tipo de imágenes está forzosamente ligada a cuanto la precede.

—*¿Cuál es el valor de la novedad?*

G. D. La novedad es el único criterio de toda obra. Si uno no siente que ha visto algo nuevo, si no se tiene algo nuevo que decir, ¿para qué escribir, pintar o coger una cámara? Es igual en filosofía: si no se inventan conceptos nuevos, ¿para qué hacer filosofía? Sólo hay dos peligros: repetir lo que ya se ha dicho mil veces y buscar lo nuevo por lo nuevo, por placer, en vacío. En ambos casos se trata de copiar, copiar lo antiguo o copiar la moda. Siempre es posible copiar a Joyce, a Céline o a Artaud, e incluso creerse mejor que ellos porque se les copia. Pero lo nuevo, de hecho, es inseparable de aquello que se muestra, que se dice, que se enuncia, que se hace surgir y que comienza a existir por cuenta propia. Lo nuevo, en este sentido, es siempre lo inesperado, pero también lo que se convierte inmediatamente en eterno y necesario. Copiarlo, rehacerlo, carece totalmente de interés.

Una gran película siempre es nueva, y eso es lo que la hace inolvidable. Evidentemente, las imágenes cinematográficas están firmadas. Los grandes directores de cine tienen su propia luz, sus espacios, sus temas. No se puede confundir un espacio de Kurosawa con uno de Mizoguchi. La violencia de Losey no puede confundirse con la de Kazan, una es violencia estática e inmóvil, la otra es *acting-out*. Hay un rojo de Nicholas Ray que no se puede confundir con el rojo de Godard...

—Habla usted a menudo de un “problema” a propósito de la luz o de la profundidad de campo: ¿por qué serían problemas?

G. D. Son, por así decirlo, datos de la imagen. Pero también se habla de los “datos” de un problema, y un problema tiene casos de solución muy diversos en virtud de sus datos. Esto es lo nuevo: la forma de resolver de otra manera los problemas, ante todo por que un director ha sabido plantearlos de una forma nueva. Ninguna manera es mejor que otra. Es cuestión de creación. Pongamos el ejemplo de la luz. Hay quienes han planteado el problema de la luz en relación con las tinieblas. Y sin duda lo han hecho de formas variadas, mediante dos mitades, mediante estrías, mediante el claroscuro; pese a ello, mantenían cierta unidad que se ha denominado legítimamente “expresionismo” cinematográfico. Nótese que este tipo de imagen luz-tinieblas remite a un concepto filosófico, a una imagen de pensamiento: la de una lucha o un conflicto entre el Bien y el Mal.

Es evidente que el problema cambia enteramente cuando se piensa la luz en relación con el blanco y no ya con las tinieblas. Desde este punto de vista, la sombra deja de ser una consecuencia, es un mundo distinto. Ya no habrá, posiblemente, dureza ni crueldad, sino que todo será luz. Simplemente tendremos dos luces, la del sol y la de la luna. Conceptualmente, éste es el tema de la alternancia o de la alternativa, que sustituye al de la lucha o el conflicto. Es una “nueva” manera de tratar la luz. Pero lo es, ante todo, porque la naturaleza misma del problema se ha transformado. Se sigue una vía de creación, después surge un director o un movimiento que traza otra vía, ya sea cuando la primera está agotada o cuando aún no lo está.

—¿Ha ido usted al cine con frecuencia? ¿En qué momento decidió escribir sobre el cine? ¿Cómo se ha construido este libro?

G. D. Antes de la guerra era muy pequeño, pero hacia los diez años iba mucho al cine, más que mis contemporáneos. Tengo recuerdos de películas y de actores de aquella época. Me gustaba Danielle Darrieux, y también Saturnin Fabre, porque me daba miedo y me hacía reír, inventó una forma de dicción. Pero tras la guerra redescubrí el cine con mucho retraso con respecto a los demás. La evidencia del cine como arte de creación me llegó tarde. Me sentía únicamente filósofo. Lo que me ha llevado a escribir sobre el cine es que, desde hace mucho tiempo, arrastraba una problemática de los signos. La lingüística me parecía incapaz de tratarlos. Llegué al cine porque, al estar hecho de imágenes-movimiento, hace proliferar

ble. Eviden-
directores de
dir un espa-
de confun-
ng-out. Hay
dard...

la profundi-

a de los "da-
ersos en vir-
s problemas,
eva. Ningu-
templo de la
las tinieblas.
mediante es-
ue se ha de-
que este tipo
n de pensa-

la luz en re-
a, la sombra
siblemente,
dos luces, la
a o de la al-
nera de tra-
blema se ha
o un movi-
ando aún no

cribir sobre el

s iba mucho
y de actores
Fabre, por-
tras la gue-
la evidencia
filósofo. Lo
mpo, arras-
z de tratar-
ce proliferar

todo tipo de signos extraños. Me pareció que reclamaba en sí mismo una clasificación de signos que desbordaba por todas partes la lingüística. Y, sin embargo, el cine no ha sido para mí un pretexto o un dominio de aplicación. La filosofía no está en posición de reflexión exterior sobre los demás dominios sino en posición de alianza activa e interior con ellos, y no es ni más abstracta ni más difícil que ellos mismos.

No he pretendido hacer una filosofía del cine sino considerar al cine por sí mismo mediante una clasificación de los signos. Es una clasificación móvil, que puede cambiar, que sólo vale en la medida en que deja ver algo. Es cierto que la composición de este libro es complicada, pero ello se debe a que su tema es difícil. He intentado escribir frases que funcionen como imágenes, que "muestren" las grandes obras cinematográficas. Lo que digo es muy simple: que hay un pensamiento en los grandes directores y que hacer una película es una cuestión de pensamiento vivo, creador.

—Los nombres de las películas o de los cineastas no están listados al final del libro. ¿En qué punto se halla la producción del segundo tomo? ¿Qué nuevos nombres aparecerán en él?

G. D. Este primer tomo, *La imagen-movimiento*, tendría que tener por una parte una unidad verdadera, y por otra hacer sentir que necesita una continuación. La continuación es la imagen-tiempo: no porque se contraponga a la imagen-movimiento sino porque la imagen-movimiento en cuanto tal no implica más que una imagen indirecta del tiempo, producida por el montaje. El segundo tomo debe, por tanto, considerar los tipos de imágenes que se ocupan directamente del tiempo o que invierten la relación entre tiempo y movimiento. Se trata de Welles, de Resnais. En el primer tomo no se dice nada de estos autores, ni tampoco sobre Renoir, Ophüls y muchos otros. No se dice nada de la imagen de vídeo, y muy poco del neorealismo y la nueva ola, Godard o Rivette solamente están apuntados. Será necesario, sin duda, un índice de autores y de obras, pero cuando haya acabado.

—¿Ha cambiado su percepción del cine tras haber emprendido esta obra?

G. D. Desde luego, voy al cine con el mismo placer que antes, y no con demasiada frecuencia. Pero lo hago en otras condiciones, de las cuales a veces pienso que son menos puras y otras que lo son más. En efecto, a veces me ocurre que siento una "necesidad absoluta" de ver tal o cual película, tengo la impresión de que si no la veo no podré continuar. Luego me resigno, me veo obligado a prescindir de ella; o bien, de pronto, la reponen. Así es que a veces voy a ver la película y sé que, si me gusta, querré escribir sobre ella: esto cambia las condiciones mismas de visión, y no siempre es deseable.

—Ya terminado el libro, y considerando el tiempo necesario para la impresión, justo antes de su publicación, ¿hay cosas de esta temporada cinematográfica que le hayan hecho desear volver sobre él?

G. D. ¿Qué buena película he visto recientemente, además de obras como *Ludwig*, *Passion* o *L'Argent*? He visto una película muy bella de Caroline Roboh, *Clémentine Tango*, y en la televisión una producción del Michel Rosier para el INA, *Le 31 Julliet*, que transcurre en una estación durante la salida de vacaciones, y un telefilm asombroso, perfecto, el fragmen de *América* de Kafka, de Benoit Jacquot. Pero seguramente me he perdido muchas cosas. Me gustaría ver la película de Chéreau, la de Woody Allen... El cine vive en un tiempo de precipitación, la velocidad es uno de sus poderes, requiere disponibilidad. ¿Qué es lo más triste del cine? No son las largas colas para ver películas muy malas, sino cuando un Bresson o un Rivette no logran juntar en una sala más que algunas decenas de personas. Esto, además de ser inquietante por sí mismo, lo es de cara al porvenir y para los autores más jóvenes.

LES
ción de
G. D.
desde a
en la ca
equilibr
cidad, e
cer técni
muchos
nes para
pia defen
decisión

* Con les
de 1983. An
mas financi
mundo, y es
bique o Bras
hing en Rein
de estas cabe
fue el resulta
reforzar sus i
sentaron con
en 1977. Al n
ropeas (Bona
cifistas contri
* La "doble
cluye especial
caría en abril
miembros de

EL PACIFISMO, HOY*

LES NOUVELLES. *Se habla de riesgo de guerra mundial. ¿Creen que la instalación de los Pershing tiene además otras consecuencias?*

G. D. y J.-P. B. Evidentemente, el riesgo de guerra mundial ha aumentado. Pero desde ahora mismo es una acción importante de la guerra fría, y un nuevo salto en la carrera de armamentos. Es bien sabido que, en este dominio, no hay ningún equilibrio posible: los factores fundamentales de las cabezas nucleares son la velocidad, el alcance, la precisión y la multiplicidad de las cargas, que no dejan de crecer técnicamente. Este nuevo episodio de la carrera de armamentos es ruinoso en muchos aspectos. Ruinoso para una Europa en crisis: se multiplicarán las presiones para que Europa se haga cargo al menos de una parte de los gastos de "su propia defensa"; los Estados Unidos no han ocultado que éste sería el precio de la doble decisión,⁴ el precio que cada país europeo deberá pagar por esta doble llave. In-

* Con Jean-Pierre Bamberger. Declaraciones a Claire Parnet, *Les Nouvelles Littéraires*, 15-21 de diciembre de 1983. Amigo íntimo de Deleuze, Jean-Pierre Bamberger, tras su formación filosófica, se dedicó a problemas financieros y económicos, tanto desde el punto de vista práctico como teórico: problemas del tercer mundo, y especialmente de las relaciones comerciales mutuas entre algunos de estos países, como Mozambique o Brasil. Esta entrevista tuvo lugar poco tiempo después de la instalación de los primeros misiles Pershing en Reino Unido y en la República Federal de Alemania a finales de noviembre de 1982. La instalación de estas cabezas nucleares de largo alcance —que apuntaban directamente a objetivos estratégicos de la URSS— fue el resultado de las decisiones adoptadas por la OTAN en diciembre de 1979, con el fin de modernizar y reforzar sus instalaciones militares en Europa de cara a un eventual ataque soviético. Estas decisiones se presentaron como una respuesta estratégica al despliegue de los misiles nucleares SS-20 soviéticos, iniciado en 1977. Al mismo tiempo, y desde finales de 1981, se celebraron en la mayoría de las grandes ciudades europeas (Bonn, Londres, Roma, Madrid, Amsterdam, París), y también en Nueva York, manifestaciones pacifistas contra el relanzamiento de la carrera armamentística.

⁴ La "doble decisión" es la modernización y el refuerzo de las instalaciones de la OTAN en Europa (que incluye especialmente la instalación de los misiles Pershing y de misiles de crucero). Esta medida —que se aplicaría en abril de 1983 si las negociaciones con la URSS fracasaban— se adoptó en la reunión de los países miembros de la OTAN en diciembre de 1979.

cluso Francia se verá obligada a acelerar la modernización de su arsenal "disuasorio". Y es ruinoso en otro sentido, para el tercer mundo: el aumento del armamento implica una explotación máxima de las materias minerales estratégicas, y por tanto la permanencia de gobiernos de mano dura, remitiendo a un futuro incierto la elaboración de una nueva política para hacer frente a los problemas de opresión y de hambruna. Al sur de África le esperan tiempos difíciles. Ya ni siquiera se plantea, en la entrevista de Mitterrand, una política para el tercer mundo.^b Finalmente, es ruinoso para la URSS: toda aceleración de la carrera de armamentos desestabilizará aún más la economía soviética. Es probable que ésta sea una de las principales razones de Reagan y sus asesores para la instalación actual de los Pershing: provocar respuestas por parte de la URSS que su economía soportará cada vez peor. Sólo los Estados Unidos pueden soportar sin grandes perjuicios el peso de un nuevo rearme.

L. N. ¿Está mal desestabilizar a un país denunciado como el país del Gulag?

G. D. y J.-P. B. La pregunta sería más bien si no hay mejores medios de hacerlo. Es fácil hacer un retrato particularmente grotesco de los pacifistas: quieren el desarme unilateral, y son tan tontos que piensan que el "ejemplo" bastaría para persuadir a la URSS de que hiciese lo mismo. El pacifismo es una política. Requiere negociaciones parciales o globales entre los EE.UU., la URSS y Europa. Pero no pide negociaciones exclusivamente técnicas. Por ejemplo, cuando Mitterrand empieza su entrevista diciendo: "Nadie quiere la guerra, ni en el Este ni en el Oeste, pero la cuestión consiste en saber si la situación, que se agrava día a día, no escapará a la decisión de sus verdaderos responsables", y que hace falta "un equilibrio de las fuerzas presentes para que la guerra no estalle", se comprende que todos los problemas políticos han quedado puestos entre paréntesis. El pacifismo desea que las conversaciones técnicas se dirijan en cierta medida a los problemas políticos, a las modificaciones políticas, por ejemplo, zonas progresivas de neutralización en Europa. El pacifismo favorece las corrientes que impulsan la reunificación de Alemania, tanto en el Este como en el Oeste: esta reunificación no puede tener lugar si no es mediante la neutralización. Se apoya en todos los elementos que actualmente pueden acrecentar la autonomía de los países del Este. La reciente declaración de Rumanía, que se desmarca de la URSS tanto como de los EE.UU., es importante a este respecto.^c Las bases y manifiestos políticos del pacifismo están perfectamente enunciados: el plan de la ONU de 1961, en torno al cual se produjo un acuerdo en-

^b Se trata de la entrevista que tuvo lugar en Antenne 2 tras la emisión de "L'heure de la vérité" [La hora de la verdad] el 16 de noviembre de 1983.

^c El gobierno rumano, deseoso de independencia en materia de política exterior, alentó en su país grandes manifestaciones que cuestionaban la instalación en Europa de misiles nucleares americanos de medio alcance, así como la de los SS-20 soviéticos.

enal "disuasio-
el armamento
cas, y por tan-
uro incierto la
de opresión y
quiera se plan-
ando.^b Final-
namientos de-
sea una de las
al de los Pers-
portará cada
juicios el peso

del Gulag?

afios de hacer-
as: quieren el
bastaría para
tica. Requie-
ropa. Pero no
Mitterrand
ni en el Oeste,
día, no esca-
un equilibrio
que todos los
no desea que
as políticos, a
ralización en
ción de Ale-
e tener lugar
s que actual-
ente declara-
s importante
erfectamente
acuerdo en-

riete" [La hora de

en su país gran-
nos de medio al-

tre la URSS y los EE.UU.,^d el plan de Palme; las iniciativas locales actuales como las de las negociaciones entre Grecia, Rumanía, Bulgaria y Yugoslavia.^e Decir que en el Este hay cabezas nucleares mientras en el Oeste hay pacifismo no tiene sentido. La política pacifista se ejerce tanto en el Este como en el Oeste. Como dice Sean Mac Bride, es un contrapoder (*Les Nouvelles*, 2 de noviembre). ¿Por qué no podría llegar a tener el pacifismo observadores en las negociaciones internacionales? En cuanto movimiento popular, el pacifismo no puede ni quiere separar los problemas técnicos (cuantitativos) de las modificaciones políticas.

Incluso para "desestabilizar" a la URSS es un medio mejor que el rearme. Ya sabemos que una de las respuestas de la URSS será una ampliación de las cabezas nucleares en los países del Este. No hay que añadir que el gulag se ampliará y se reforzará. Edward Thompson^f ha llamado recientemente la atención sobre ello en *Le Monde* (27 de noviembre): "Cada nuevo misil occidental cierra una puerta en una cárcel del Este, refuerza su sistema de seguridad y reafirma a sus halcones". No se conseguirá por este medio que la URSS deje subsistir el menor elemento de autonomía en los países de su esfera. Es la condena a muerte de Polonia a corto plazo. El aplastamiento de todo lo que se mueve en la RDA o en Hungría. Es torpedear la iniciativa griega. Ciertamente, la carrera de armamentos no puede presentarse como una lucha contra el gulag. Tiene el efecto contrario. Incluso en la Europa occidental, implicará el aumento de la organización militar y policial. Únicamente el pacifismo, debido a sus exigencias propias, puede provocar una atenuación del Gulag.

L. N. Entonces, ¿son ustedes partidarios de una Europa desarmada frente a las cabezas nucleares soviéticas?

G. D. y J.-P. B. No es esa la cuestión. El pacifismo exige negociaciones técnicas y políticas, controladas, entre los gobiernos. Un equilibrio puramente tecnológico es algo imaginario. Queremos negociaciones sobre las armas intercontinentales, en las cuales los EE.UU. llevan una clara ventaja (en el dominio esencial de los misiles balísticos tierra-aire): no creemos que la URSS deba tener como prioridad el compensar su desventaja. Queremos negociaciones sobre las armas continentales, en las cuales se supone que la URSS lleva ventaja: ¿por qué sería preciso que los EE.UU. se dedicasen ante todo a subsanar esa desventaja? Además, Europa occidental no está desarmada en absoluto: la OTAN dispone de submarinos nucleares, que pueden tener optativamente un alcance continental o intercontinental. An-

^d Alusión a la resolución de la Asamblea General de la ONU del 24 de noviembre de 1961 sobre la "prohibición de armas nucleares y termonucleares".

^e Se trata de la iniciativa promovida por el presidente Papandreu, que había emprendido conversaciones "alentadoras" con Turquía, Bulgaria, Yugoslavia y Rumanía para la desnuclearización de los Balcanes.

^f Edward Thompson es un historiador británico.

toine Sanguinetti lo recordaba hace poco en una entrevista: "Al retirar sus misiles terrestres a comienzos de la década de 1960, los americanos no dejaron a Europa desarmada, pusieron a las órdenes de la OTAN, en el Mediterráneo, submarinos nucleares que llevan cabezas nucleares de la misma potencia que los SS-20, con un alcance ligeramente superior y con la misma precisión. Están ahí desde 1965, aunque nunca se habla de ellos" (*Lui*, junio de 1983).

Los misiles continentales tienen en Europa una historia muy larga. Los EE.UU. los tuvieron, y también los rusos. Fue Kennedy quien los retiró, principalmente por dos razones: para compensar a la URSS, cuyos aliados no debían verse amenazados por misiles nucleares americanos, ya que los EE.UU. no querían estar amenazados por misiles soviéticos de países aliados de la URSS; y porque Kennedy pensaba que la ventaja americana en el terreno de los misiles intercontinentales ya era suficiente. Fue un momento importante para el final de la guerra fría. Fue el canciller Schmidt quien reclamó la reinstalación de misiles americanos en 1977, invocando el progreso tecnológico (siempre los argumentos técnicos...) de los nuevos misiles soviéticos. La OTAN, evidentemente, aceptó la petición. Da la impresión de que Reagan tiene un programa previsto desde hace tiempo. Pero se encontró en su momento con que los misiles previstos no tenían que alcanzar a la URSS, y su función fue entonces enteramente "modificada", como lo subraya el ex ministro inglés David Owen (*Le Monde*, 22 de noviembre). ¿Cómo es posible que algunos comentaristas hablen de una decisión que se ha tomado "a plena luz"? No es únicamente que la URSS pueda ver en ello una ruptura implícita de su pacto con Kennedy, sino que puede percibir un agravamiento del proyecto de 1979* acerca del carácter agresivo de la OTAN.

Reagan piensa que este es un momento favorable para el desarrollo de una nueva guerra fría, porque la URSS se encuentra en una situación de debilidad política y económica. Imponer a la URSS una nueva carrera de rearme le parece lo correcto. No será únicamente una prueba de fuerza para la economía soviética, sino también una forma de imponerle la dispersión de sus recursos: cuanto más aumente sus fuerzas en Europa, más libres tendrán las manos los EE.UU. en el Pacífico. Ésta es la razón de que la respuesta de Andropov no tenga nada de sorprendente: ciertamente, la URSS ampliará sus misiles a la Europa del Este (con todas las consecuencias que ello comporta), pero se ocupará ante todo del otro aspecto de la cuestión: desarrollar su potencia intercontinental "en las regiones marítimas y oceánicas". La mala fe occidental es tan inmensa que es capaz de declarar al mismo tiempo que había que esperar algo así y que el presidente Reagan está profundamente "apenado" por esta actitud de la URSS.

* Sobre el proyecto de 1979, véase la nota de presentación de este texto.

er sus misiles
on a Europa
submarinos
S-20, con un
e 1965, aun-
Los EE.UU.
ncipalmente
erse amena-
n estar ame-
ue Kennedy
tinentales ya
a fría. Fue el
nos en 1977,
) de los nue-
Da la impre-
se encontró
a la URSS, y
el ex minis-
ble que algu-
a luz"? No es
su pacto con
1979⁶ acerca
de una nue-
dad política
ce lo correc-
ca, sino tam-
más aumente
Pacífico. Ésta
ndente: cier-
as las conse-
pecto de la
timas y oceá-
nismo tiem-
fundamente

L. N. Pero ¿por qué la URSS ha seguido perfeccionando sus misiles, cuando los EE.UU. habían retirado los suyos? ¿Cómo no habría de sentirse Europa occidental desarmada frente a la URSS?

G. D. y J.-P. B. Nadie puede creer que la URSS quiera destruir, y menos aún conquistar, Europa occidental. Es una región carente de las materias primas que actualmente importan, con poblaciones profundamente hostiles al régimen soviético. No existe razón alguna para que la URSS quiera echar sobre sus espaldas una docena de Polonias, o incluso algo peor. Y esto sin contar con la presencia de los trescientos mil soldados americanos en Europa, lo que les llevaría a encontrarse en una guerra intercontinental directa contra los EE.UU. Hay que ser el canciller Kohl para hablar en serio de la necesidad de evitar un nuevo Múnich. Todo intento de asimilar el expansionismo nazi y el imperialismo soviético es inexacto. El imperialismo ruso-soviético no ha ocultado nunca su orientación: hacia el Este asiático, por una parte, hacia los Balcanes y el océano Índico por otra. La toma de posiciones soviética al final de la guerra no desmiente esta evidencia: tenía un alcance esencialmente estratégico, que desgraciadamente no ha dejado de actualizarse y de reconducirse en detrimento de los países del Este de Europa (es preciso recordar que Yugoslavia y Albania consiguieron escapar de ella).

Es verdad que Europa occidental es rica y que tiene un grupo importante de industrias de transformación. Actualmente, está muy sometida a los EE.UU. (por ejemplo, hay más de mil empresas estadounidenses en Alemania occidental). Desde la última guerra, la URSS le tiene un miedo visceral a Alemania, pero este miedo se ha adaptado a las nuevas condiciones: *la URSS teme que algún día los EE.UU. logren conciliar su aislacionismo con su imperialismo* impulsando a Europa como punta de lanza, y encargando a Alemania una guerra previa limitada al continente. Schlesinger desarrolló oficialmente esta hipótesis ya en tiempos de Nixon.^h A nosotros, los europeos, esta hipótesis puede parecernos absurda. Para la URSS es tan absurda como para nosotros la de una guerra de los soviéticos contra Europa. Los misiles soviéticos pretendían ser tan "defensivos" como "disuasorio" pretende ser el arsenal francés. Ésta es también la razón de que la reunificación de las dos Alemanias sea tan importante para el pacifismo, puesto que sería un elemento apaciguador de los miedos recíprocos.

Éste es uno de los objetivos del pacifismo, pero no es el objetivo de la URSS (por ejemplo, véanse las declaraciones de Proektor en *Libération* del 3 de noviembre de 1981).ⁱ El fondo del debate se nos escamotea. El problema de la URSS es la influencia de los EE.UU. en Europa occidental. Su propia influencia sobre la Europa del Este es mucho más dura políticamente, pero mucho menos eficaz económica-

^h Schlesinger era Secretario de Defensa de la administración Nixon.

ⁱ Proektor es un experto militar soviético.

mente. La carrera de armamentos, el rearme, genera guerra. Pero tiene también una significación muy distinta.

Para los EE.UU. es la señal de que Europa occidental les pertenece, de que no tiene ni podrá tener una economía autónoma. *La instalación de los Pershing es, a este respecto, una decisión muy importante para Europa occidental, pues comporta su decisión de permanecer, no ya únicamente bajo la protección militar de los EE.UU., sino también estrictamente bajo su órbita económica.* Es una decisión política que, con el pretexto de no dejarse "satelizar" militarmente por la URSS, implica la satelización económica por parte de los EE.UU. La URSS necesita una Europa económicamente libre, incluso aunque no abandone la OTAN ni la Alianza Atlántica (Papandreu y parte de la izquierda europea han ido más lejos). Uno de los principales esfuerzos actuales de la URSS consiste en restablecer el equilibrio de la balanza de pagos, no solamente en los países del Este, sino también en su propio interior. Al contrario de lo que sucede con el rearme, la noción de equilibrio sí tiene sentido en este ámbito: la deuda de los países del Este no deja de disminuir y ofrece unas condiciones favorables para la expansión de los intercambios con el Oeste. La URSS procede en este punto de forma violenta, disminuyendo sustantivamente el poder de compra interior, lo que fue uno de los puntos de arranque del movimiento polaco. Pero Europa occidental, incluso con sus gobiernos socialistas, se encuentra ante un problema parecido y procederá igual, aunque con más precauciones. Ni siquiera es seguro que pueda evitar la situación polaca. Las dos Europas están en peligro de muerte o de enfrentarse la una a la otra debido a la dominación económica norteamericana.

La carrera de armamentos, el rearme, tiene por tanto una dimensión que se añade a sus dimensiones políticas y bélicas directas. Para los EE.UU., se trata de mantener indirectamente a Europa occidental bajo una dependencia económica creciente. Para la URSS, se trata de mantener a la Europa del Este en su esfera (porque, como dice Edward Thompson, "los misiles SS-20 también apuntan contra la disidencia interna en la Europa del Este") y de responder a una Europa occidental americanizada. Todo lo que se hace en el sentido de una política económica independiente en Europa occidental se hace en el sentido de la paz, porque la URSS y sus satélites tienen los mismos problemas que los países occidentales, es la misma crisis bajo dos formas diferentes, que sólo se pueden tratar conjuntamente mediante el desarme.

Todo lo que hoy se oye, todas las discusiones acerca de las armas, dejan de lado lo fundamental en todos los sentidos de la palabra: en verdad se nos empuja a la guerra, pero se nos ocultan los problemas económicos subyacentes, que ni siquiera son subyacentes. ¿Quién es el insensato en estos momentos? ¿Cuál es la otra cara del rearme? El reinado del dólar, el modo en que los americanos lo emplean para someter al mundo y para hacer imposible todo progreso de las relaciones entre las dos

Europas. Todo el mundo lo sabe, todo el mundo lo reconoce, pero sólo el pacifismo extrae de ello las consecuencias. Ojalá suceda que el fracaso de la cumbre de Atenas anime a algunos países, entre ellos a Francia, a desarrollar una nueva política europea.^j

L. N. La opinión pública francesa parece indiferente al pacifismo, y los periódicos y hasta los libros dirigen contra él críticas muy violentas...

G. D. y J.-P. B. Sí, es cierto que en Francia no hemos tenido terrorismo tras el 68, pero tenemos también nuestros arrepentidos y nuestros integristas. Incluso se acusa al pacifismo de ser la forma actual del antisemitismo. Se ha escrito así, textualmente. El razonamiento es retorcido:

- 1) Auschwitz es el mal absoluto;
- 2) El Gulag es el mal absoluto;
- 3) Como dos "males absolutos" son demasiado, el Gulag y Auschwitz son lo mismo;
- 4) El peligro de guerra nuclear es el nuevo pensamiento vertiginoso, la posibilidad de una Hiroshima planetaria es el precio que hay que pagar para que no vuelva a haber un Auschwitz y para evitar el Gulag. Es la conclusión de la "nueva filosofía", una apuesta pascaliana para uso de los militares, en la cual Reagan es la reencarnación de Pascal.

Este pensamiento vertiginoso es inquietante, aunque bastante chato.^k El canciller Kohl, más modestamente, habla de un gran "giro intelectual". La idea de mal absoluto es una idea religiosa, no histórica. El horror de Auschwitz y el horror del Gulag proceden, al contrario, del hecho de que no pueden confundirse uno con otro, y ocupan su lugar en una serie de la que forman parte Hiroshima, el estado del tercer mundo, el porvenir que se avecina... Si ya fue lamentable que se utilizase Auschwitz para justificar Sabra y Chatila, ahora se utiliza para santificar la política de Reagan. En su entrevista, Edward Thompson explica perfectamente por qué algunos intelectuales franceses quieren hacernos creer que existe una oposición entre el pacifismo y los derechos humanos. Dice que, al haber descubierto el Gulag con mucho retraso, se convierten tanto más al belicismo e invocan una nueva guerra fría. No quieren saber nada de la evidencia de que el rearme es actualmente el mayor impulso para la continuación del Gulag. A lo que se añade el hecho

^j Alusión a la reunión del consejo europeo celebrada en Atenas los días 4 y 5 de diciembre de 1981, donde únicamente pudo llegarse a un acuerdo sobre temas presupuestarios y sobre la política agrícola común.

^k Alusión al libro de André Glucksmann *La Force du Vertige* [La fuerza del vértigo], París, Grasset, 1983, publicado unas semanas antes y que se ocupaba de estos temas.

de que ya no está Sartre para impedir, con su sola presencia, que puedan decir cualquier cosa.

El tema de la opinión francesa es diferente, y no necesita ningún fundamento metafísico. No se siente concernida por los Pershing porque no están en "su casa". La posición de Mitterrand parece corresponder bien a este estado de opinión francés, un consenso del cual, por desgracia, se beneficia la derecha. Pero no creemos que los franceses sigan siendo durante mucho tiempo indiferentes al desarrollo del pacifismo como movimiento popular. Es posible que, cada vez más, constituya un criterio de demarcación entre las personas.

L. N. ¿Cómo se explica según ustedes la propia política francesa?

G. D. y J.-P. B. Probablemente hay dos aspectos que constituyen una herencia del gaullismo. Mitterrand no se ha limitado a animar a los demás europeos a recibir a los Pershing, aunque haya tenido que romper con la social-democracia y aliarse con los conservadores; además ha dicho y demostrado que no estaba interesado en las negociaciones sobre armas continentales. Lo que le interesa es ser un interlocutor mundial, formar parte de la negociación sobre armas intercontinentales. No se ve claro, de todos modos, cuál sería el peso de Francia en una negociación de ese tipo: especialmente en unas condiciones en que quedaría aislada de Europa, opuesta al movimiento pacifista, tras renunciar a una nueva política para el tercer mundo. Desempeñando de esta manera su particular posición en Europa (estar en la Alianza Atlántica sin estar en la OTAN), Francia aumenta su dependencia de los EE.UU. en el marco de una eventual negociación. El otro aspecto consiste en que Mitterrand ha asumido plenamente la "vocación" euroafricana de Francia, que nada tiene que ver con los demás pueblos europeos: la idea hegemónica de una Europa mediterránea y africana se concilia difícilmente con una neutralización, una reunificación de Alemania, etcétera. Desde luego, uno de los puntos fuertes del nuevo régimen socialista francés debería ser una nueva política africana, precisamente una política nueva... En este punto, como en relación con el tercer mundo, parece como si Francia se encontrase actualmente en la misma situación que los gobiernos anteriores. Se nos explica que el armamento disuasorio de Francia no es creíble para la URSS más que si todo el mundo entiende que el presidente puede, en caso de urgencia, apretar un botón. Pero la única manera de que el mundo se convenza de ello es llevar a cabo operaciones limitadas que se supondrían manifestaciones de nuestra determinación, y que se relacionarían con el tercer mundo, enajenándonos de él de antemano (así el apoyo incondicional a la guerra de las Malvinas, el equívoco de nuestra situación en el Líbano, la respuesta de Baalbek, el apoyo militar a Hissène Habré, el armamento de Irak...).

Encontramos siempre los mismos dos aspectos del rearme. Una de sus caras se dirige contra el Este y otra contra el Sur. Evidentemente, incrementa el riesgo de guerra contra la URSS, pero también aumenta necesariamente el control del tercer

uedan decir cual-

un fundamento
tán en "su casa".
de opinión fran-
Pero no creemos
al desarrollo del
s, constituya un

en una herencia
europeos a reci-
nocracia y aliar-
staba interesado
es ser un inter-
ercontinentales.
na negociación
islada de Euro-
política para el
ción en Europa
enta su depen-
ro aspecto con-
uroafricana de
a idea hegemo-
e con una neu-
o de los puntos
política africa-
ción con el ter-
tísima situación
sorio de Fran-
ue el presiden-
nera de que el
que se supon-
rían con el ter-
ndicional a la
o, la respuesta
(...).

de sus caras se
ta el riesgo de
ntrol del tercer

mundo. Antoine Sanguinetti subraya, por ejemplo, que los misiles americanos que van a instalarse en Sicilia no pueden atacar a la URSS, pero sin embargo podrían fácilmente llegar a Egipto, Argelia o Marruecos. En otro sentido, es en África donde se está poniendo inútilmente a prueba nuestra fuerza disuasoria, y es África la que debe dar testimonio de nuestra determinación. Claro que Francia es absolutamente favorable a las negociaciones pero, al aislarse del movimiento pacifista europeo, y de los movimientos del tercer mundo, se condena a una forma de negociación estrictamente técnica, vaciada de contenidos políticos y de objetivos de cambio verdadero. Pero, una vez más, la crisis europea puede transformar los datos de la política francesa.

MAYO DEL 68 NUNCA OCURRIÓ*

En fenómenos históricos como la Revolución de 1789, la Comuna de París o la Revolución de 1917, hay siempre una parte de *acontecimiento* irreductible a los determinismos sociales, a las series causales. A los historiadores no les gusta esta dimensión, así que restauran retrospectivamente las causas. Pero el propio acontecimiento se encuentra en ruptura o en desnivel con respecto a las causalidades: es una bifurcación, una desviación de las leyes, un estado inestable que abre un nuevo campo de posibilidades. Prigogine ha hablado de estos estados en los cuales, incluso en la física, las diferencias mínimas se propagan en lugar de anularse y fenómenos absolutamente independientes entran en resonancia, en conjunción. En este sentido, aunque un acontecimiento sea contrariado, reprimido, recuperado, traicionado, no por ello deja de implicar algo insuperable. Son los renegados los que dicen: ha quedado superado. Pero el propio acontecimiento, aunque sea antiguo, no se deja superar: es apertura de lo posible. Acontece en el interior de los individuos tanto como en el espesor de una sociedad.

Claro que los fenómenos históricos que estamos invocando van acompañados de determinismos o causalidades, aunque sean de otra naturaleza. Mayo del 68 pertenece al orden de los acontecimientos puros, libres de toda causalidad normal o normativa. Su historia es "una sucesión de inestabilidades y de fluctuaciones amplificadas". Hubo mucha agitación, gesticulación, palabras, bobadas, ilusiones en el 68, pero esto no es lo que cuenta. Lo que cuenta es que fue un fenómeno de videncia, como si una sociedad viese de repente lo que tenía de intolerable y viese al mismo tiempo la posibilidad de algo distinto. Es un fenómeno colectivo del tipo "Lo posible, que me ahogo...". Lo posible no preexiste al acontecimiento sino que es creado por él. Es cuestión de vida. El acontecimiento crea una nueva existencia,

* Con Félix Guattari. *Les Nouvelles Littéraires*, 3-9 de mayo de 1984, pp. 75-76.

produce una nueva subjetividad (nuevas relaciones con el cuerpo, con el tiempo, con la sexualidad, con el medio, con la cultura, con el trabajo...).

Cuando se produce una mutación social, no basta con extraer sus consecuencias o sus efectos siguiendo líneas de causalidad económicas o políticas. Es preciso que la sociedad sea capaz de constituir dispositivos colectivos correspondientes a la nueva subjetividad, de tal manera que ella desee la mutación. Esta es la verdadera "reconversión". El New Deal americano o el despegue japonés son ejemplos muy diferentes de reconversión subjetiva, con todo tipo de ambigüedades y hasta de estructuras reaccionarias, pero también con la dosis de iniciativa o de creación que constituía un nuevo estado social capaz de responder a las exigencias del acontecimiento. En Francia, por el contrario, tras el 68 los poderes no han dejado de convivir con la idea de que "había que acabar con ello". Y, en efecto, se ha acabado con ello, pero en condiciones catastróficas. Mayo del 68 no fue consecuencia de una crisis ni reacción a una crisis. Más bien al contrario. La crisis actual, los actuales *impasses* de la crisis francesa, derivan directamente de la incapacidad de la sociedad francesa para asimilar Mayo del 68. La sociedad francesa ha mostrado una particular impotencia para operar una reconversión subjetiva a nivel colectivo, como exigía el 68: de no ser por ello, ¿cómo podría hoy acometer una reconversión económica en condiciones de "izquierda"? No ha sabido *proponer* nada a la gente, ni en el terreno de los estudiantes ni en el de los trabajadores. Todo lo nuevo se ha marginalizado o caricaturizado. Hoy vemos cómo la gente de Longwy se aferra a sus instalaciones siderúrgicas, los productores de leche a sus vacas, etcétera: ¿qué otra cosa podrían hacer, puesto que todo dispositivo para una existencia nueva, para una nueva subjetividad colectiva, ha sido aplastado de antemano por la reacción ante el 68, tanto a la izquierda como a la derecha? Hasta las radios libres. En cada ocasión, lo posible ha quedado clausurado.

Nos encontramos por todas partes a los hijos del 68, aunque ellos no sepan que lo son, y cada país los produce a su manera. No es una situación brillante. No son los jóvenes directivos. Son extrañamente indiferentes, y sin embargo están bien informados. Han dejado de ser exigentes, o narcisistas, pero saben perfectamente que nada responde actualmente a su subjetividad, a su capacidad de energía. Saben incluso que todas las reformas actuales se dirigen más bien contra ellos. Se han decidido a dirigir sus propios asuntos hasta donde les sea posible. Mantienen una apertura, una posibilidad. Su retrato poetizado lo ha hecho Coppola en su *Rusty James*; el actor Mickey Rourke explica: "Es un personaje que se encuentra casi en las últimas, al límite. No es del tipo *Hell's Angel*. Tiene materia gris y además sensatez. Una mezcla de cultura de la calle y de la universidad. Y esta mezcla es la que le ha vuelto loco. No ve nada. Sabe que no hay ningún empleo para él, está más re-sabiado que cualquiera que venga a meterse con él..." (*Libération*, 15 de febrero de 1984).

Esto
ción, s
como n
en el or
fundam
estilo d
bría qu
Francia
ricaniz
nómica
Este-O
nes de
Unidos
que ya
tercerm
metróp
do eur
creador
ver la c
furgaci

el tiempo,

secuencias
preciso que
fientes a la
verdadera
mplos muy
asta de es-
ración que
del aconte-
dado con
cia de una
os actuales
de la socie-
o una par-
tivo, como
esión eco-
la gente, ni
uevo se ha
se aferra a
etera: ¿qué
cia nueva,
por la reac-
s libres. En

o sepan que
nte. No son
tán bien in-
fectamente
nergía. Sa-
llos. Se han
tienen una
en su *Rusty*
ntra casi en
demás sen-
da es la que
está más re-
de febrero

Esto ocurre en todo el mundo. Con el desempleo, las pensiones o la escolarización, se institucionalizan las "situaciones de abandono" controladas, tomando como modelo a los discapacitados. Las únicas reconversiones subjetivas actuales, en el orden colectivo, son las del capitalismo salvaje al estilo americano, o las del fundamentalismo musulmán al estilo de Irán o de las religiones afroamericanas al estilo de Brasil: son figuras contrapuestas de un nuevo integrista (a las que habría que añadir el neopapismo europeo). Europa no tiene nada que proponer, y Francia tampoco parece tener más ambición que la de encabezar una Europa americanizada y rearmada que lleve a cabo desde arriba la necesaria reconversión económica. El campo de las posibilidades está, por tanto, en otra parte: *en el eje Este-Oeste*, el pacifismo, en la medida en que se propone despotenciar las relaciones de conflicto, de rearme y también de complicidad y reparto entre los Estados Unidos y la Unión Soviética; *en el eje Norte-Sur*, en un nuevo internacionalismo que ya no se apoya en una alianza con el tercer mundo sino en los fenómenos de tercermundización de los mismos países ricos (por ejemplo, la evolución de las metrópolis, la degradación de los centros urbanos, el crecimiento de un tercer mundo europeo como lo analiza Paul Virilio). No hay más solución que la solución creadora. Estas reconversiones creadoras son las únicas que contribuirían a resolver la crisis actual y a tomar el relevo de un Mayo del 68 generalizado, de una bifurcación o una fluctuación amplificada.

CARTA A UNO: CÓMO TRABAJAMOS JUNTOS*

Querido Kuniichi Uno:

Me preguntas cómo nos conocimos Félix Guattari y yo y cómo hemos trabajado juntos. Sólo puedo ofrecerte mi punto de vista, puede que el de Félix sea distinto. Lo que es seguro es que no hay una receta ni una fórmula general para trabajar juntos.

Fue justo después del Mayo del 68 en Francia. No nos conocíamos, pero un amigo común quería que lo hiciéramos. Sin embargo, a primera vista, no teníamos ninguna predisposición a entendernos. Félix siempre ha tenido muchas dimensiones, muchas actividades, psiquiátricas, políticas, trabajo de grupo. Es una "estrella" de grupo. O quizá habría que compararlo con un mar: siempre aparentemente en movimiento, con constantes relámpagos de luz. Puede pasar de una actividad a otra, duerme poco, viaja mucho, nunca para. Es *incesante*. Alcanza velocidades extraordinarias. Yo sería más bien como una colina: me muevo poco, soy incapaz de llevar dos actividades a la vez, mis ideas son ideas fijas, y los pocos movimientos que hago son interiores. Me gusta escribir solo, no me gusta mucho hablar, salvo en mis clases, cuando la palabra está sometida a algo diferente. Ambos, Félix y yo, habríamos constituido un buen luchador japonés.

Pero, si miramos a Félix más de cerca, nos damos cuenta de que está extremadamente solo. Entre dos actividades, o entre mucha gente, puede caer en una enorme soledad. Desaparece para tocar el piano, para leer, para escribir. Casi nunca he conocido a nadie tan creador, que produzca tantas ideas. Y él no para de modificar sus ideas, de volver sobre ellas, de cambiarlas de figura. También es capaz de desinteresarse por completo de ellas, incluso de olvidarlas, para mejor recobrarlas y redistribuirlas. Sus ideas son esbozos o, mejor, diagramas. Lo que a mí me inte-

* Carta fechada el 25 de julio de 1984 y publicada en japonés en *Gendai Shis?* (La Revista del pensamiento actual), Tokio, nº 9, 1984, pp. 8-11. Trad. jap., Kuniichi Uno.

resa so
que es
dad de
la mús
al orde
bles de
y de lo
piran.

Teni
tos art
económ
ba de
introd
mos d
ca, un
social.
termin
tiende
consta
en dir
vez qu
no se c

Nue
Nunca
que m
era cap
cosa. Y
escuch
Félix r
to tom
mas d
sin ór
prolifa
se le o
Félix t
día en
ra, y a
En e
más c
acostu

resa son los conceptos. Me parece que los conceptos tienen una existencia propia, que están animados, como criaturas invisibles. Pero, precisamente, tienen necesidad de ser creadas. Creo que la filosofía es un arte de creación como la pintura o la música: crea conceptos. No son generalidades, ni verdades. Pertenecen más bien al orden de lo Singular, de lo Relevante, de lo Nuevo. Los *conceptos* son inseparables de los *afectos*, es decir, de los poderosos efectos que tienen sobre nuestra vida, y de los *perceptos*, es decir, de las maneras nuevas de ver o de percibir que nos inspiran.

Teníamos necesidad de trabajar juntos con los diagramas de Félix y mis conceptos articulados, pero no sabíamos bien cómo hacerlo. Leíamos mucho: etnografía, economía, lingüística. Eran materiales. Yo estaba fascinado por cuanto Félix sacaba de ellos, y él estaba interesado en las inyecciones de filosofía que yo intentaba introducirles. Bastante pronto, en el caso de *El Anti-Edipo*, supimos lo que queríamos decir: una nueva presentación del inconsciente como máquina, como fábrica, una nueva concepción del delirio arraigado en el mundo histórico, político y social. Pero ¿cómo hacerlo? Empezamos con cartas larguísimas, desordenadas, interminables. Después, nos reunimos los dos durante días, durante semanas. ¿Entiendes esto? Era un trabajo muy cansado, pero al mismo tiempo estábamos constantemente riéndonos. Cada uno por su parte desarrollaba tal o cual punto, en direcciones diferentes, mezclábamos las escrituras y creábamos palabras cada vez que teníamos necesidad de ello. El libro alcanza a veces gran coherencia, que no se debe ni a él ni a mí.

Nuestras diferencias nos dificultaban la labor a la vez que nos la facilitaban. Nunca tuvimos el mismo ritmo. Félix me reprochaba no responder a las cartas que me enviaba, pero es que yo no podía hacerlo inmediatamente. Sólo después era capaz de utilizarlas, uno o dos meses después, cuando Félix ya estaba en otra cosa. Y, en nuestras reuniones, nunca hablábamos los dos: si uno hablaba, el otro escuchaba. Yo nunca *soltaba* a Félix, incluso cuando ya había abusado de él, pero Félix me *perseguía*, incluso cuando yo ya no podía más. Poco a poco, un concepto tomaba una existencia autónoma, que a veces seguíamos entendiendo de formas distintas (por ejemplo, nunca comprendimos de la misma manera el "cuerpo sin órganos"). El trabajo de dos nunca es una uniformización, sino más bien una proliferación, una acumulación de bifurcaciones, un rizoma. Podría decir a quién se le ocurrió originalmente tal o cual tema, tal o cual noción: a mi modo de ver, Félix tenía verdaderas iluminaciones, y yo era una especie de pararrayos, las hundía en la tierra para que renaciesen de otro modo, pero Félix continuaba, etcétera, y así íbamos avanzando.

En el caso de *Mil Mesetas* fue diferente. La composición de este libro es mucho más compleja, los dominios tratados son mucho más variados, pero nos habíamos acostumbrado de tal modo el uno al otro que cada cual podía adivinar hacia dón-

de iría el otro. Nuestras conversaciones implicaban elipsis cada vez más frecuentes, y podíamos establecer toda clase de resonancias, no entre nosotros, sino entre los temas que tratábamos. Los mejores momentos del libro, mientras lo estábamos escribiendo, fueron los del ritornelo y la música, los de la máquina de guerra y los nómadas y el devenir-animal. En estos casos, impulsado por Félix, tenía la impresión de ir a territorios desconocidos en los cuales habitaban extraños conceptos. Es un libro que me ha hecho muy feliz y que aún no he llegado a apurar. Lo digo sin vanidad alguna: me refiero a mí, no al lector. Después, tanto Félix como yo teníamos necesidad de trabajar cada uno por su cuenta, para recuperar el aliento. Pero estoy persuadido de que volveremos a trabajar juntos.

Y así, querido Uno, espero haber contestado a algunas de tus preguntas. Hasta pronto.

LA GRANDEZA DE YASSER ARAFAT *

La causa palestina es ante todo el conjunto de las injusticias que este pueblo ha padecido y sigue padeciendo. Estas injusticias son los actos de violencia pero también las sinrazones, los falsos razonamientos, las falsas garantías con que se le pretende compensar y justificar. Arafat no ha usado más que una palabra para hablar de las promesas incumplidas, de los compromisos violados, tras las masacres de Sabra y Chatila: *shame, shame*.

Se dice que no es un genocidio. Sin embargo, es una historia que, desde el principio, tiene mucho de Oradour.[†] El terrorismo sionista no se dirigía únicamente contra los ingleses, sino contra los pueblos árabes que tenían que desaparecer; el Irgún fue muy activo en este sentido (Deir Yassine).[‡] En todos los casos se trata de hacer como si el pueblo palestino no solamente no debiera existir, sino que no hubiera existido nunca.

Los conquistadores eran quienes habían padecido ellos mismos el mayor genocidio de la historia. Los sionistas hicieron de este genocidio un *mal absoluto*. Pero transformar el mayor genocidio de la historia en mal absoluto es una visión religiosa y mística, no una visión histórica. Esta visión no detiene el mal; al contrario, lo propaga, lo hace recaer sobre otros inocentes, exige una reparación que hace su-

* *Revue d'Etudes Palestiniennes* n° 10, invierno de 1984, pp. 41-43. El texto está fechado en septiembre de 1983.

† *Oradour es una pequeña localidad francesa en la cual, durante la ocupación alemana, el cuarto regimiento de granaderos del Führer, que invadió por sorpresa el pueblo, masacró a la práctica totalidad de la población indefensa: casi doscientos varones, más de doscientos niños y unas doscientas cuarenta mujeres.*

‡ Brazo armado del movimiento extremista fundado por Vladimir Jabotinsky (también fundador del Likud). El Irgún, dirigido luego por Menahem Begin, desarrollaba acciones tanto contra el movimiento nacional árabe palestino como contra la administración británica. En concreto, es responsable de la masacre de un pueblo palestino de los arrabales de Jerusalén (Deir Yassine) en 1948 y del atentado contra el hotel King David, que entonces era la sede del Mandato británico en Jerusalén.

frir a otros una parte de lo que los judíos han sufrido (expulsión, asilamiento en el gueto, desaparición como pueblo). Con medios más “fríos” que los del genocidio, se trata de llegar al mismo resultado.

Los EE.UU. y Europa les debían a los judíos una reparación. Y esta reparación se la hicieron pagar a un pueblo del cual lo menos que puede decirse es que no tenía nada que ver con ella, que era singularmente inocente de todo holocausto y que ni siquiera había oído hablar de él. El sionismo, y después el Estado de Israel, exigieron a los palestinos reconocimiento jurídico. Pero él mismo, el Estado de Israel, no ha dejado de negar el hecho mismo de la existencia del pueblo palestino. Nunca se habla de palestinos, sino de árabes de Palestina, como si hubiesen estado allí por casualidad o por error. Luego se hará como si los palestinos expulsados viniesen de otro lugar, nunca se mencionará la primera guerra de resistencia que llevaron a cabo completamente solos. Se hará de ellos los descendientes de Hitler, puesto que no reconocen a Israel su derecho. Pero Israel se reserva el derecho de negar su existencia de hecho. Aquí comienza una ficción que cada vez se extenderá más, y que pesará sobre todos los defensores de la causa palestina. Esta ficción, que es una apuesta de Israel, consistía en hacer pasar por antisemitas a cuantos pusieran objeciones a los hechos y a las acciones del Estado sionista. La fuente de esta operación fue la fría política de Israel con respecto a los palestinos.

Desde el comienzo, Israel no ha ocultado su propósito: vaciar el territorio palestino. Aún más: hacer como si el territorio palestino estuviera vacío, destinado desde siempre a los sionistas. Se trataba de una colonización, pero no en el sentido europeo del siglo XIX: no se quería explotar a los nativos, se les quería expulsar. Quienes se resistieran a ello no se convertirían en una mano de obra dependiente del territorio, sino en una mano de obra volante y desarraigada, como si se tratase de inmigrantes reunidos en un gueto. Desde el principio se trató de ocupar las tierras como si estuviesen desiertas o pudiesen vaciarse. Es un genocidio, pero el exterminio físico está subordinado en este caso a la evacuación geográfica: al no ser más que árabes en general, los palestinos supervivientes deben fundirse con el resto de los árabes. El exterminio físico, aunque se confíe a mercenarios, no deja de estar presente. Pero se alega que no es un genocidio, ya que no se trata de la “solución final”: en efecto, es un medio entre otros. La complicidad de los EE.UU. con Israel no procede únicamente del poder de un lobby sionista. Elias Sanbar ha mostrado perfectamente que los EE.UU. han encontrado en Israel un aspecto de su historia: el exterminio de los indios que, también en este caso, sólo en parte fue directamente físico.^b Se trataba de vaciar, de hacer como si nunca hubiese habido indios más que en guetos, lo que hacía de ellos otros inmigrantes interiores más. En muchos aspectos, los palestinos son los nuevos indios, los indios de Israel. El

^b En *Palestine 1948. L'expulsion*, París, Les Livres de la Revue d'Etudes Palestiniennes, 1983.

amiento en
genoci-

nación se
no tenía
y que ni
exigie-
Israel,
no. Nun-
tado allí
os vinie-
e lleva-
t, puesto
negar su
í más, y
e es una
ran ob-
opera-

rio pa-
stinado
el senti-
mpulsar.
ndiente
e trata-
par las
pero el
e al no
e con el
no deja
la "so-
U. con
a mos-
su his-
te fue
habido
s más.
rael. El

análisis marxista indica estos dos movimientos complementarios del capitalismo: imponerse constantemente límites en cuyo interior despliega y explota su propio sistema; desplazar cada vez más lejos estos límites, rebasarlos para volver a emprender a mayor escala o con mayor intensidad su propia fundación. Desplazar los límites: ésta fue la acción del capitalismo americano, del sueño americano, que ha sido recuperado por Israel y por el sueño del Gran Israel en territorio árabe y a costa de los árabes.

¿Cómo ha podido el pueblo palestino resistir, cómo resiste aún? ¿Cómo ha pasado de ser una sociedad de linajes a convertirse en una nación armada? ¿Cómo se ha dado a sí mismo un organismo que no simplemente le representa sino que lo encarna, aún sin territorio y sin Estado? Hacía falta un personaje histórico que, desde el punto de vista occidental, se diría salido de Shakespeare, y ése fue Arafat. No es la primera vez en la historia (los franceses pueden pensar en la Francia libre, con la diferencia de que al principio contaba con menos base popular). Y lo que tampoco ha ocurrido por primera vez en la historia es que en cada ocasión en que ha sido posible una solución o un elemento para la solución los israelíes la han destruido deliberada y sistemáticamente. Apelaban a su posición religiosa para negar, no ya el derecho, sino incluso el hecho palestino. Se desentendían de su propio terrorismo tratando a los palestinos como terroristas llegados del exterior. Y, precisamente porque los palestinos no eran tal cosa, sino un pueblo específico, tan diferente del resto de los árabes como pueden serlo entre sí los pueblos de Europa, no podían esperar de los propios Estados árabes más que una ayuda ambigua, que a veces se convertía en hostilidad y exterminio, cuando el modelo palestino se volvía peligroso para ellos. Los palestinos han recorrido todos los círculos infernales de la historia: el abandono de las soluciones cada vez que eran posibles, las peores inversiones de las alianzas en las que habían puesto su confianza, el incumplimiento de las promesas más solemnes... Y su resistencia ha tenido que alimentarse de todo ello.

Puede que uno de los objetivos de las masacres de Sabra y Chatila haya sido el de desprestigiar a Arafat. No había dado su consentimiento a la partida de los combatientes, cuya fuerza seguía intacta, más que a cambio de que la seguridad de sus familias quedase absolutamente garantizada por los EE.UU. e incluso por Israel. Después de las masacres, no quedaba más palabra que "shame". Si la crisis de la OLP que se va a producir tuviera como resultado a plazo medio, ya fuera la integración en un Estado árabe, ya la disolución en el integrismo musulmán, entonces podría decirse que el pueblo palestino ha desaparecido efectivamente. Pero ello ocurriría con tales condiciones que el mundo, los EE.UU. y hasta Israel no dejarían de lamentar las ocasiones perdidas, incluyendo las que aún son posibles en este momento. A la fórmula orgullosa de Israel ("Nosotros no somos un pueblo como los demás") ha respondido siempre el grito palestino, invocado en el primer

número de la *Revue d'Etudes Palestiniennes*: somos un pueblo como los demás, no queremos ser otra cosa...

Al emprender la guerra terrorista del Líbano, Israel ha intentado suprimir a la OLP y privar al pueblo palestino de su soporte, tras haberle privado de su tierra. Y puede que lo haya conseguido, porque en la Trípoli sitiada sólo quedaba la presencia física de Arafat entre los suyos, todos sumidos en una especie de grandeza solitaria. Pero el pueblo palestino no perderá su identidad más que provocando en su lugar un doble terrorismo, de Estado y de religión, que se beneficiará de su desaparición y que hará imposible todo acuerdo de paz con Israel. De la guerra del Líbano Israel no saldrá sólo moralmente desunido y económicamente desorganizado, sino que se enfrentará a la imagen invertida de su propia intolerancia. Una solución política, un compromiso pacífico sólo es posible con una OLP independiente, que no haya desaparecido en uno de los Estados existentes y que no se disuelva en los distintos movimientos islámicos. La desaparición de la OLP sólo sería una victoria de las fuerzas ciegas de la guerra, indiferentes a la supervivencia del pueblo palestino.

SOBRE LOS PRINCIPALES CONCEPTOS DE MICHEL FOUCAULT*

Para Daniel Defert

Foucault dice que hace “estudios históricos” pero no “labor de historiador”. Desarrolla una labor de filósofo, que sin embargo no es una filosofía de la historia. ¿Qué significa pensar? Foucault no se ha planteado jamás otro problema (de ahí su homenaje a Heidegger). Lo histórico son las formaciones estratificadas, hechas de estratos. Pero pensar es alcanzar una materia no estratificada, entre las capas o los intersticios. Pensar supone una relación esencial con la historia, pero no es algo histórico, lo mismo que no es eterno. Se aproxima más a lo que Nietzsche llamaba lo intempestivo: pensar el pasado *contra* el presente –lo cual sería un lugar común, nostalgia o retorno, si no se añadiese el final– “*en beneficio*, espero, de un tiempo futuro”. Hay un devenir del pensamiento que se superpone a las formaciones históricas y las atraviesa, pero que no se asemeja a ellas. El pensar ha de venir de fuera del pensamiento, a la vez que se engendra dentro de él, bajo los estratos y más allá de ellos. “De qué manera el trabajo de pensar su propia historia puede liberar al pensamiento de aquello que piensa en silencio y permitirle pensar de otra manera.”^a Este “pensar de otra manera” anima la obra de Foucault en tres ejes distintos, sucesivamente descubiertos: los estratos como formaciones históricas (arqueología), el exterior como más allá (estrategia), el interior como substrato (genealogía). Foucault a menudo ha querido señalar los giros y rupturas de su obra.

* Este texto, escrito tras la muerte de Foucault en 1984, es probablemente una primera versión del que dio lugar a la redacción del *Foucault*. El texto mecanografiado lleva correcciones editoriales que prueban la voluntad, por parte de Deleuze, de publicarlo. El curso dedicado a Foucault en la Universidad de Saint-Denis en el año 1985-1986, así como la obra redactada simultáneamente, le disuadieron de publicar el artículo. Los primeros párrafos están recogidos, sustancialmente aumentados, en esa obra (en el capítulo acerca de los estratos, pp. 55-75). La continuación del artículo no aparece, a excepción de algunos pasajes diseminados por la obra.

^a *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, col. Bibliothèque des histoires, p. 15 [trad. cast., *El uso de los placeres*, México, Siglo XXI, p. 12].

Pero los cambios de dirección pertenecen enteramente al espacio de esta obra, las rupturas pertenecen a su método, en esta construcción en tres ejes: creación de nuevas coordenadas.

1. Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (*Saber*)

Los estratos son formaciones históricas, positivities o empiricidades. Están hechos de cosas y de palabras, de ver y hablar, de lo visible y lo decible, de regiones de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones. Podemos tomar de Hjelmslev estos últimos términos, siempre que no confundamos el contenido con un significado ni la expresión con un significante. El contenido tiene una forma y una substancia: por ejemplo, la cárcel y los que están presos en ella. La expresión también tiene una forma y una substancia: por ejemplo, el derecho penal y la "delincuencia". Así como el derecho penal, en cuanto forma de expresión, define un campo de decibles (los enunciados de la delincuencia), la cárcel como forma del contenido define un lugar de visibilidad (el "panoptismo", verlo todo en todo momento sin ser visto). Este ejemplo remite al último gran análisis de estrato, que Foucault lleva a cabo en *Vigilar y castigar*. Pero ya sucedía lo mismo en la *Historia de la locura*: el asilo como lugar de visibilidad y la medicina mental como campo de enunciados. Entre estos dos libros se encuentran el *Raymond Roussel* y *El nacimiento de la clínica*, escritos al mismo tiempo: el uno muestra que la obra de Roussel se divide en dos partes: invenciones de visibilidad a partir de máquinas, producciones de enunciados a partir de un "procedimiento"; el otro trata de cómo la clínica, y después la anatomía patológica, implican distribuciones diferentes de lo visible y lo enunciable. La *Arqueología del saber* extraerá las conclusiones de ello y presentará la teoría generalizada de los dos elementos de la estratificación: las formas de contenido o formaciones no discursivas, las formas de expresión o formaciones discursivas. Lo estratificado constituye, en este sentido, un Saber, la lección de cosas y la lección de gramática, y es susceptible de una arqueología. La arqueología no remite necesariamente al pasado sino a los estratos, pues hay una arqueología de nuestro tiempo. Presente o pasado, lo visible es como lo enunciable: no es objeto de una fenomenología sino de una epistemología.

Ciertamente, cosas y palabras son términos muy vagos para designar los dos polos del saber, y Foucault decía que el título *Las palabras y las cosas* ha de entenderse irónicamente. La tarea de la arqueología es descubrir una verdadera forma de expresión que no pueda confundirse con las unidades lingüísticas, sean cuales sean (frases, palabras, proposiciones o actos de habla). Sabemos que Foucault descubrió esta forma en una concepción muy original del "enunciado" como función

obra, las
acción de

Están he-
regiones
es. Pode-
damos el
nido tie-
s en ella.
derecho
te expre-
la cárcel
to", verlo
análisis
e lo mis-
na men-
aymond
stra que
partir de
el otro
tribucio-
naerá las
os de la
formas
te senti-
de una
s estra-
visible
estemo-
dos po-
tender-
orma de
es sean
descu-
ción

que atraviesa las diversas unidades. Pero se lleva a cabo una operación análoga con las formas de contenido: las visibilidades no se confunden tampoco con los elementos visuales, cualidades, cosas, objetos, complejos de acción y reacción, y Foucault construye a este respecto una función tan original como la del enunciado. Las visibilidades no son formas de objetos ni tampoco formas que se revelarían al contacto entre la cosa y la luz, sino formas de luminosidad creadas por la propia luz que no dejan subsistir los objetos más que como chispazos, brillos, centelleos (*Raymond Roussel*, pero quizá también *Manet*). Por tanto, la tarea de la arqueología es doble: "extraer" de las palabras y de la lengua los enunciados que corresponden a cada estrato, pero también "extraer" de las cosas y de la vista las visibilidades. Ciertamente, desde el principio Foucault señala el primado de los enunciados, veremos por qué. Y *La arqueología del saber* sólo designará las regiones de visibilidad de una manera negativa, como "formaciones no discursivas" situadas en un espacio que sólo es complementario de un campo de enunciados. Pero, pese al primado de los enunciados, las visibilidades se distinguen de ellos irreductiblemente. Hay una "arqueología de la mirada" tanto como de los enunciados, y el saber presenta estos dos polos irreductibles. El primado no implica en absoluto reducción. Si se olvida la teoría de las visibilidades se mutila la concepción foucaultiana de la historia, y se mutila también su pensamiento, su concepción del pensamiento. Foucault nunca dejó de sentirse fascinado por lo que veía tanto como por lo que oía o leía, y la arqueología, como la concibe, es un archivo audiovisual (empezando por la historia de las ciencias). Y, en lo que se refiere a nuestro tiempo, Foucault sólo tenía el goce secreto de decir porque tenía también la pasión de ver: los ojos, la voz.

Los enunciados nunca son directamente legibles ni siquiera decibles, aunque no se encuentren ocultos. Sólo se tornan legibles, decibles, respecto de ciertas condiciones que constituyen su inscripción en un "umbral enunciativo". La condición es el "hay lenguaje", es decir, un modo de ser del lenguaje en cada estrato, una manera variable en la que el lenguaje existe en su plenitud y complejidad (*Las palabras y las cosas*). Por tanto, hay que hender, abrir las palabras, las frases o las proposiciones para captar la manera como el lenguaje se presenta en cada estrato, la dimensión que *da lenguaje* y condiciona los enunciados. Sin elevarse hasta esta condición no se encontrarán los enunciados, se tropezará siempre con palabras, frases y proposiciones que nos dan la impresión de ocultármolos (es lo que ocurre con la sexualidad, según *La voluntad de saber*). Al contrario, si nos elevamos hasta esa condición comprenderemos que cada época dice cuanto puede decir, sin ocultar ni callar nada, en función del lenguaje del que dispone: incluso en materia de política, incluso en materia de sexualidad, tanto el lenguaje más cínico como el más directo. Pero ocurre lo mismo con las visibilidades. Tampoco ellas están nunca escondidas sino que tienen condiciones fuera de las cuales no serían visibles, aunque no estén ocultas. De ahí el tema foucaultiano de lo visible invisible.

La condición, en este caso, es la luz, un "hay" luz que varía en cada estrato o en cada formación histórica: un modo de ser de la luz que hace surgir las visibilidades como chispazos y centelleos, como "segunda luz" (*Raymond Rousset*, pero también el *Nacimiento de la clínica*). Por tanto, también hay que abrir las cosas y los objetos para captar la forma en que la luz aparece en tal estrato y condiciona lo visible: segundo aspecto de la obra de Raymond Rousset, y más en general segundo polo de la epistemología. Una época sólo ve lo que puede ver, independientemente de la censura y la represión, en función de las condiciones de visibilidad, de la misma forma que enuncia el conjunto de lo que puede enunciar. Nunca hay secreto, aunque nada sea inmediatamente visible ni directamente legible.

Esta búsqueda de las condiciones constituye una suerte de neokantismo de Foucault, pero con dos diferencias que Foucault formula en *Las palabras y las cosas*: las condiciones lo son de la experiencia real, no de la experiencia posible, y están, por tanto, del lado del "objeto" y no de un "sujeto" universal; se refieren a las formaciones históricas o síntesis a posteriori como estratos, y no a la síntesis a priori de toda experiencia posible. Si hay, con todo, neokantismo, es porque las visibilidades forman, con sus condiciones, una Receptividad, y los enunciados con las suyas una Espontaneidad, Espontaneidad del lenguaje y Receptividad de la luz. Receptivo no significa pasivo, pues hay tanta acción como pasión en lo que la luz da a ver. Espontaneidad no significa actividad, sino más bien la actividad de "Otro" que se ejerce bajo la forma receptiva (ocurre así en Kant, la espontaneidad del "Yo Pienso" se ejerce sobre seres receptivos que se lo representan necesariamente como otro). En Foucault, la espontaneidad del entendimiento, el *cogito*, es sustituida por la del lenguaje (el "hay" del lenguaje), mientras que la receptividad de la intuición cede su lugar a la de la luz (espacio-tiempo). En esa medida, se explica fácilmente por qué hay un primado del enunciado sobre lo visible: *La arqueología del saber* puede reivindicar un papel "determinante" para los enunciados como formaciones discursivas. Pero no por ello las visibilidades son menos irreductibles, puesto que remiten a una forma de lo "determinable" que no se deja en absoluto reducir a la de la determinación. Este era el gran problema de Kant, la coadaptación de las dos formas, o de las dos clases de condiciones, que difieren por naturaleza.

Y es que, en su transformación del kantismo, una de las tesis esenciales de Foucault parece ser ésta: desde el principio, *diferencia de naturaleza* entre lo visible y lo enunciable, aunque se inserten el uno en el otro y no dejen de interpenetrarse para componer cada estrato o cada saber. Quizá éste es el aspecto, el primer aspecto en el cual Foucault coincide con Blanchot: "hablar no es ver". Pero, mientras que Blanchot insiste en el primado del hablar como determinante, Foucault (a pesar de impresiones demasiado precipitadas) mantiene la especificidad del ver, la irreductibilidad del ver como determinable. No hay, entre ambos, ni isomorfismo

la estrato o en
r las visibilida
ssel, pero tam
las cosas y los
ndiciona lo vi
neral segundo
endientemen
sibilidad, de la
Nunca hay se
ble.
tismo de Fou
y las cosas: las
e, y están, por
n a las forma
is a priori de
las visibilida
fos con las su
dad de la luz.
n lo que la luz
dad de "Otro"
neidad del "Yo
tamente como
sustituida por
de la intuición
ica fácilmente
logía del saber
mo formacio
ctibles, puesto
soluto reducir
aptación de las
uraleza.
naciales de Fou
tre lo visible y
nterpenetrarse
el primer as
Pero, mientras
oucault (a pe
dad del ver, la
isomorfismo

ni conformidad, aunque existe una presuposición recíproca y un primado del enunciado sobre lo visible. Incluso *La arqueología del saber*, que insiste sobre el primado, dirá: ni causalidad del uno al otro ni simbolización entre ambos. "Por bien que se diga lo que se ve, *lo que vemos no reside jamás en lo que decimos*, y aunque podemos hacer ver, mediante imágenes, metáforas o comparaciones, lo que queremos decir, el lugar en donde ellas resplandecen no es nunca el que despliegan los ojos, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis."^b Las dos formas no tienen la misma formación, la misma "genealogía", en el sentido arqueológico de *Gestaltung*. *Vigilar y castigar* proporcionará la última gran demostración a este respecto: hay una coincidencia entre los enunciados de la "delincuencia", que dependen de un nuevo régimen de enunciados penales, y la cárcel como forma de contenido que depende de un nuevo régimen de visibilidad; pero ambos difieren por su naturaleza, no tienen en absoluto la misma génesis, la misma historia, aunque coinciden en el mismo estrato y se favorecen y refuerzan mutuamente, si bien pueden entrar en conflicto y romper sus alianzas en ciertos momentos. En este punto es donde el método de Foucault alcanza todo su sentido y su desarrollo histórico: los "juegos de verdad" entre lo que se dice y lo que se ve, la delincuencia como enunciado, la cárcel como visibilidad. Pero, desde el comienzo de su obra, Foucault ya lo había analizado en otro caso (*Historia de la locura*): el asilo como lugar de visibilidad, la enfermedad mental como objeto de enunciados, ambos con génesis diferentes, con una heterogeneidad radical, pero implicados en relaciones de presuposición recíproca en un estrato, aunque sus alianzas pudieran anularse en otro estrato.

En cada estrato o en cada formación histórica hay fenómenos de opresión o de captura: series de enunciados y segmentos de visibilidad se insertan unos en otros, no sin violencia o pujanza. Formas de contenido como la cárcel o el asilo engendran enunciados derivados que producen o reproducen la delincuencia o la enfermedad mental: pero formas de expresión como la delincuencia engendran contenidos derivados que acompañan a la cárcel (*Vigilar y castigar*). Entre lo visible y su condición luminosa se deslizan los enunciados; entre lo enunciable y su condición lingüística se insinúan las visibilidades (*Raymond Rousset*). Cada una de estas dos condiciones tiene como característica común el constituir un espacio de "anomalía", de "diseminación", sembrado de intersticios. Y es que la manera particular en que el lenguaje *se refunde* en un estrato (el "hay...") es al mismo tiempo un espacio de *dispersión* para los enunciados estratificados de ese modo en el lenguaje. E, igualmente, la manera particular en que la luz se refunde crea un espacio de dispersión de las visibilidades, de los "destellos", los "panoramas" de la segunda luz. Es un error pensar que Foucault se interesa privilegiadamente en los

^b *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, col. Bibliothèque des sciences humaines, p. 25 [trad. cast., *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, p. 19].

medios de encierro: estos medios de encierro se limitan a efectuar las condiciones de visibilidad en una formación histórica determinada, pero no existían antes de ella ni existirán después. Ya se trate de encierro o de otra cosa, son espacios o formas de exterioridad, lenguaje o luz, en los cuales los enunciados se diseminan y las visibilidades se dispersan. Ésta es la razón de que los enunciados puedan deslizarse entre los intersticios del ver y las visibilidades entre los intersticios del hablar. Se habla y se ve, o se da a ver, al mismo tiempo, aunque no se trate de lo mismo y aunque ambas cosas difieran por naturaleza (*Raymond Rousset*). Y, de un estrato al otro, la formación histórica o la positividad están hechas de enlaces entre enunciados determinantes y visibilidades determinadas, ambos heterogéneos, pero de tal modo que esta heterogeneidad no evita su inserción mutua.

2. Las estrategias o lo no estratificado (Poder): el pensamiento del afuera

Sin embargo, no basta que la coadaptación de las dos formas no esté obstruida, hace falta que sea positivamente engendrada por una nueva instancia comparable a lo que Kant llamaba "esquematismo". Nos hallamos ante un eje nuevo que ya no concierne al saber sino al poder. Y en este nuevo eje volvemos a encontrar las determinaciones anteriores: presuposición recíproca entre saber y poder, diferencia de naturaleza, y cierto primado del poder. Pero ahora se trata de una *relación de fuerzas* y no ya de una relación entre dos formas, como en el caso del saber. En efecto, la esencia de la fuerza consiste en su relación con otras fuerzas: es propio de la fuerza afectar a otras fuerzas y ser afectada por ellas.⁷ Y es que "el" poder no expresa una clase dominante ni depende de un aparato de Estado sino que "se produce en todos los puntos o más bien en toda relación de un punto con otro";⁸ está en los dominados tanto como en los dominantes, de tal forma que las clases son su resultado y no al revés, y que el Estado o la ley operan únicamente su integración. Las clases y el Estado no son fuerzas sino sujetos que las alinean, que las integran globalmente y que efectúan sus relaciones en los estratos. Son agentes de estratificación que presuponen relaciones de fuerzas anteriores a todo objeto y a todo sujeto. Éste es el motivo de que el poder, más que tenerse, se ejerza: cuestión de estrategia, "estrategias anónimas, casi mudas" y ciegas. De un campo social no ha de decirse ni que se estructura ni que se contradice: se estrategiza (de ahí una sociología de las estrategias, como la de Pierre Bourdieu). También es ésta la ra-

⁷ El original dice: "il appartient à la forme d'affecter d'autres formes, et d'être affectée par elles", es decir: "es propio de la forma el afectar a otras formas o ser afectada por ellas". Ya se trate de un error de redacción del mismo Deleuze o de la transcripción del texto por parte del editor francés, resulta evidente que "formas" debe ser sustituido por "fuerzas" en este párrafo.

⁸ *La Volonté de savoir*, París, Gallimard, col. Bibliothèque des histoires, p. 122.

condiciones
an antes de
nacios o for-
minan y las
an deslizar-
el hablar. Se
ismo y aun-
estrato al
entre enun-
eos, pero de

é obstruida,
comparable
o que ya no
ntrar las de-
diferencia
relación de
ber. En efec-
propio de la
oder no ex-
que "se pro-
otro"; está
s clases son
su integra-
que las in-
agentes de
o objeto y a
za: cuestión
po social no
de ahí una
s ésta la ra-

el-les", es decir:
de redacción del
ormas" debe ser

zón de que el poder nos haga penetrar en una "microfísica" en la cual se presenta como un conjunto de "micropoderes". Hemos de distinguir, por tanto, entre la estrategia de las fuerzas y la estratificación de las formas que se desprende de ella: de una a otra no hay aumento de tamaño ni miniaturización, sino heterogeneidad.

¿No hay, en esta célebre tesis de Foucault, una especie de retorno al derecho natural? Con una diferencia: y es que aquí no se trata en absoluto de derecho, noción aún global, ni de Naturaleza, término aún global de una alternativa demasiado vasta. Se trata más bien de una inspiración nietzscheana, como lo prueba ya su artículo sobre Nietzsche. Y si más tarde Foucault se opuso a toda concepción represiva del poder, que consideraba demasiado fácil y precipitada, lo hizo porque la relación de fuerzas no puede determinarse simplemente como violencia. La relación de una fuerza con otra consiste en la manera en que una fuerza afecta a otras y es afectada por ellas; es posible, a este respecto, hacer listas de "funciones": retener y sustraer, enumerar y controlar, componer y acrecentar, etcétera. La propia fuerza se define por un poder doble: poder de afectar y poder de ser afectada, y por este motivo no puede separarse de otras fuerzas que, en cada caso, determinan o satisfacen estos poderes. Hay, por tanto, una suerte de receptividad de la fuerza (poder de ser afectada) y una espontaneidad (poder de afectar). Pero es que, precisamente, la receptividad y la espontaneidad no tienen ya el mismo sentido que hace un momento en el caso de los estratos. En los estratos, el ver y el hablar comportaban cada uno de ellos sustancias formadas y funciones formalizadas: encarcelados, alumnos, soldados u obreros no eran la misma "sustancia", del mismo modo que castigar, instruir, adiestrar o elaborar no eran la misma función. Por el contrario, las relaciones de fuerzas movilizan materias no formadas y funciones no formalizadas: por ejemplo, un cuerpo cualquiera, una población cualquiera sobre los que se ejerce una función general de control o de encuadramiento (independientemente de las formas concretas que les otorgarán los estratos). Éste es el sentido de la afirmación de Foucault, en un texto esencial de *Vigilar y castigar*, de que un "diagrama" expresa una relación de fuerzas o de poder: "(...) funcionamiento aparte de todo obstáculo, resistencia o fricción... y que debe distinguirse de todo uso específico".⁴ Por ejemplo, es un diagrama disciplinario lo que define a las sociedades modernas. Pero en las sociedades estratificadas de otra manera actúan otros diagramas: el diagrama de la soberanía, que procede mediante retención más que mediante encuadramiento; o el diagrama pastoral, que opera sobre un rebaño y tiene como función el "pastoreo"... Una de las originalidades del diagrama es, en efecto, el ser un lugar de mutaciones. No está exactamente fuera de los estratos, sino que *él es su afuera*. Está entre dos estratos como el lugar de las mutaciones que nos permite pasar de uno al otro. Las relaciones de fuerzas constituyen, pues, el poder en

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975, col. Bibliothèque des histoires, p. 207.

un diagrama, mientras que las relaciones de formas definían el saber en un archivo. La genealogía deja de ser una simple arqueología de las formas que aparecen en un estrato para convertirse en una estrategia de las fuerzas de las cuales depende el propio estrato.

El estudio de las relaciones estratificadas de saber culminaba en la *Arqueología*. El de las relaciones estratégicas de fuerzas o de poder comienza en cuanto tal en *Vigilar y castigar* y se desarrolla en *La voluntad de saber*. Entre ambas hay al mismo tiempo una irreductibilidad, una presuposición recíproca y cierto primado de las segundas. El "diagramatismo" va a desempeñar un papel análogo al del esquematismo kantiano, pero de una forma completamente nueva: la espontaneidad receptiva de las fuerzas da cuenta de la receptividad de las formas visibles, de la espontaneidad de los enunciados decibles y de su correlación. Las relaciones de fuerzas se efectúan en los estratos, que sin ellas no tendrían nada que encarnar o que actualizar; pero, inversamente, sin los estratos que las actualizan las relaciones de fuerzas serían transitivas, inestables, evanescentes, casi virtuales, y no tomarían forma. Lo comprendemos si nos remitimos a *La arqueología del saber*, que ya invocaba una "regularidad" como propiedad del enunciado. Ahora bien, la regularidad, según Foucault, no indica en absoluto una frecuencia o una probabilidad, sino una curva que une puntos singulares, singularidades como afectos, pues un diagrama es siempre una emisión de singularidades. Sucede como en matemáticas, cuando la determinación de las singularidades (nudos de fuerzas, focos, cuellos, etcétera) se distingue del trazado de la curva que pasa por sus proximidades. La curva efectúa las relaciones regularizándolas, alineándolas, haciendo converger las series, trazando "una línea de fuerza general" que une los puntos singulares. Cuando define el enunciado mediante una regularidad, Foucault subraya que las curvas o las gráficas son enunciados y que los enunciados equivalen a curvas o gráficas. El enunciado también remite a "otra cosa" de naturaleza diferente, que no se reduce ni al sentido de la frase ni a la referencia de la proposición: son los puntos singulares del diagrama, en cuyas inmediaciones la *curva-enunciado* se define en el lenguaje y se vuelve regular o legible. Y quizá haya que decir otro tanto de las visibilidades: en ellas se trata de *cuadros* que organizan las singularidades desde el punto de vista de la receptividad, trazando líneas de luz que las hacen visibles. No solamente el pensamiento de Foucault sino también su estilo procede mediante curvas-enunciados y cuadros-descripciones (*Las Meninas*, o la descripción del panóptico, y todas las grandes descripciones que Foucault introduce en sus textos). Una teoría de las descripciones es aquí tan indispensable como una teoría de los enunciados, y los dos elementos derivan del diagrama de fuerzas que se actualiza en ellos.

Se podrían presentar las cosas de este modo: si una fuerza siempre está en relación con otras fuerzas, estas fuerzas remiten necesariamente a un Exterior irre-

ber en un archi-
as que aparecen
as cuales depen-

la *Arqueología*.
en cuanto tal en
bas hay al mis-
erto primado de
go al del esque-
pontaneidad re-
visibles, de las
as relaciones de
que encarnar o
en las relaciones
des, y no toma-
del saber, que ya
na bien, la regu-
probabilidad,
fectos, pues un
o en matemáti-
zas, focos, cue-
proximidades.
endo converger
ntos singulares.
subraya que las
a curvas o grá-
ente, que no se
son los puntos
do se define en
tanto de las vi-
dades desde el
en visibles. No
cede mediante
tripción del pa-
en sus textos).
na teoría de los
que se actualiza

re está en rela-
Exterior irre-

ductible, hecho de distancias indiscomponibles, mediante el cual una fuerza actúa sobre otra o es activada por otra. Siempre es desde el exterior como una fuerza afecta a otras o recibe otras fuerzas, según un grado variable de afección que no existe más que en tal distancia o en tal relación. Hay, por tanto, un perpetuo devenir de las fuerzas que se superpone a la historia o que más bien la envuelve, de acuerdo con la concepción nietzscheana: "La emergencia designa un lugar de enfrentamiento", decía el artículo sobre Nietzsche, "no un campo cerrado en el que se desarrollaría una lucha" sino más bien "un no-lugar, una pura distancia" que sólo actúa en el intersticio.⁶ Un exterior más lejano que todo mundo exterior y también que toda forma de exterioridad. El diagrama es este tipo de no-lugar agitado perpetuamente por los cambios de distancia o la variación de las fuerzas que entran en relación. Sólo es un lugar para las mutaciones. Si ver y hablar son formas de exterioridad, exteriores ellas mismas entre sí, el pensar es algo que se dirige a un exterior que ya no tiene ni siquiera la misma forma. Pensar es llegar a lo no estratificado. Ver es pensar, hablar es pensar, pero el pensar tiene lugar en el intersticio, en la disyunción entre ver y hablar. Ésta es la segunda coincidencia de Foucault con Blanchot: el pensar pertenece al Exterior, en la medida en que éste, como una "tormenta abstracta", se hunde en el intersticio entre el ver y el hablar. El artículo de Blanchot continúa el artículo sobre Nietzsche. La invocación del exterior es un tema constante en Foucault, y significa que el pensar no es el ejercicio de una facultad sino algo que debe acaecer al pensamiento. El pensar no depende de una interioridad que reuniría lo visible y lo enunciable sino que se realiza en la intrusión de un exterior que abre el intervalo: "el pensamiento del afuera" como tirada de dados, como emisión de singularidades.⁷ Entre dos diagramas, entre dos estados de diagrama, hay mutación, reorganización de las relaciones de fuerza. No es que algo cualquiera se conecte con otra cosa cualquiera, es más bien como en las tiradas sucesivas, de las cuales cada una de ellas se libra al azar, pero en las condiciones extrínsecas determinadas por la tirada anterior. Es una mezcla de lo aleatorio y lo dependiente, como en una cadena de Markov. Lo que se transforma no es el compuesto, sino las fuerzas componentes al entrar en relación con otras fuerzas. No hay, por tanto, un encadenamiento por continuidad o interiorización, sino un reencadenamiento bajo las rupturas y las discontinuidades. La fórmula del afuera es la de Nietzsche citada por Foucault: "La mano de hierro de la necesidad que hace sonar las trompetas del azar".⁸

⁶ Michel Foucault, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", en *Dits et écrits*, 1970-1975, París, Gallimard, 1994, col. Bibliothèque des sciences humaines, vol. II, p. 144 [trad. cast., *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1988].

⁷ Michel Foucault, "La pensée du dehors", en *Dits et écrits*, 1954-1969, París, Gallimard, 1994, col. Bibliothèque des sciences humaines, vol. I, pp. 518-539 [trad. cast. *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 2004].

⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 148. La cita de Nietzsche procede de *Aurora*, § 130.

Así se explica el tema de la "muerte del hombre" en *Las palabras y las cosas*. No es solamente el concepto de hombre lo que desaparece, ni tampoco es que "se" supere al hombre, sino que las fuerzas componentes del hombre entran en nuevas combinaciones. No siempre compusieron al hombre sino que, durante mucho tiempo, a lo largo de la era clásica, habían estado en relación con otras fuerzas, de tal manera que componían a Dios, no al hombre, pues lo infinito era anterior a lo finito y el pensamiento era un pensamiento de lo infinito. Después, estas fuerzas compusieron al hombre, pero en la medida en que entraron en relación con otro tipo de fuerzas distintas, fuerzas oscuras de organización de la "vida", de "producción" de la riqueza, de "filiación" de la lengua, capaces de replegar al hombre sobre su propia finitud y de comunicarle una Historia que él hará suya. Pero cuando aparecen otras fuerzas, en una tercera tirada, deben surgir nuevas composiciones, y la muerte del hombre se encadena a la muerte de Dios para dejar sitio a nuevos relámpagos, a otros enunciados. En suma, el hombre no existe más que en un estrato, en función de relaciones de fuerzas que se efectúan en él. Por eso, el exterior siempre es apertura a un porvenir con el cual nada termina, ya que nada ha comenzado, sino que todo sufre una metamorfosis. *El diagrama como determinación de un conjunto de relaciones de fuerzas* no agota la fuerza, que puede entrar en otras relaciones y en otras composiciones. El diagrama viene del exterior pero el exterior no se confunde con diagrama alguno, no deja de "trazar" nuevos diagramas. La fuerza, en este sentido, dispone de un potencial respecto del diagrama en el cual está comprendida, como si fuera una tercera potencia que no se confunde con su poder de afectar ni con su poder de ser afectada. Es la *resistencia*. Y, en efecto, un diagrama de fuerzas presenta, además de las singularidades de poder que corresponden a sus relaciones, singularidades de resistencia, "puntos, nudos, focos" que se efectúan a su vez en los estratos para hacer posible el cambio. Por lo demás, la última palabra de la teoría del poder es que la resistencia es primera, por estar en relación directa con el exterior. Un campo social se resiste aún más de lo que se estrategiza, y el pensamiento del afuera es un pensamiento de la resistencia (*La voluntad de saber*).

3. Los pliegues o el interior del pensamiento (*Deseo*)

Así pues, habría que distinguir entre las relaciones formalizadas en los estratos (Saber), las relaciones de fuerzas al nivel del diagrama (Poder) y la relación con el Afuera, relación absoluta, como dice Blanchot, que también es no-relación (Pensamiento). ¿Quiere esto decir que no hay interior? Foucault no deja de someter a la interioridad a una crítica radical. Pero hay un interior que sería más profundo que todo mundo interior, igual que el afuera es más lejano que todo mundo exte-

las cosas. No que "se" su- en nuevas ante mucho s fuerzas, de anterior a lo estas fuerzas ón con otro de "produc- hombre so- Pero cuando oposiciones, tio a nuevos ue en un es- o, el exterior nada ha co- terminación trar en otras pero el exte- s diagramas. na en el cual unde con su n efecto, un que corres- , focos" que o demás, la por estar en o que se es- ncia (*La vo-*

los estratos ación con el ación (Pen- e someter a s profundo undo exte-

rior. Foucault vuelve al tema del *doble*. Ahora bien, no piensa que el doble sea una proyección del interior sino, al contrario, un pliegue del exterior, un poco como se habla, en embriología, de la invaginación de un tejido. En Foucault, como en Raymond Roussel, el doble es siempre un "doblez", en todos los sentidos del término. Si el pensamiento no deja de "mantenerse" en el exterior, ¿cómo no habría de surgir en el interior al modo de aquello que el pensamiento no piensa, que no puede pensar? Un impensado en el pensamiento, se decía en *Las palabras y las cosas*. Este impensado, en la época clásica, es lo infinito, pero a partir del siglo XIX son las dimensiones de la finitud las que pliegan el exterior constituyendo una "profundidad", un "espesor retirado en sí mismo", un interior de la vida, del trabajo y del lenguaje. Foucault recupera a su manera el tema heideggeriano del Pliegue. Pero lo orienta en una dirección completamente distinta: un pliegue del exterior, ya sea el pliegue del infinito o el repiegue de la finitud, impone una curvatura a los estratos y constituye en ellos un interior. Ser el doblez del afuera o, como ya decía la *Historia de la locura*, estar "en el interior del exterior".^h

Puede que no haya, en los libros más recientes de Foucault, la ruptura que se ha creído encontrar en ellos y que él mismo ha sugerido. Se trata más bien de una reevaluación del conjunto según este eje o esta dimensión, el adentro. *Las palabras y las cosas* planteaba ya la cuestión de lo impensado como sujeto: "¿Qué hace falta que sea yo, que pienso y que soy mi pensamiento, para que sea lo que no pienso, para que mi pensamiento sea lo que yo no soy?". El adentro es un resultado del afuera, una *subjetivación* (lo que no significa necesariamente una interiorización). Si el afuera es una relación, lo absoluto de una relación, el adentro también es una relación, la relación convertida en sujeto. *El uso de los placeres* le otorga su nombre propio: es "relación del sí mismo consigo mismo". Si la fuerza recibe del exterior un doble poder, el de afectar (a otras fuerzas) y el de ser afectada (por otras fuerzas), ¿cómo no se derivaría de ello una relación de la fuerza consigo misma? Puede que éste sea el elemento de la "resistencia". En este punto, Foucault encuentra en la afección de sí mismo la mayor paradoja del pensamiento: la relación consigo mismo constituye un interior que no deja de derivarse del exterior.

Y aún aquí es preciso mostrar el primado de la relación con el exterior, aunque la relación consigo mismo sea irreductible a ella y se realice en un eje específico. El sujeto siempre es constituido, producto de una subjetivación, pero aparece en una dimensión que se opone a toda estratificación o codificación. Consideremos la formación histórica de los antiguos griegos: a la luz que les es propia, y según los enunciados que ellos mismos inventan, actualizan las relaciones de fuerzas de su diagrama,

^h Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, París, reed. Gallimard, 1972, p. 22 [trad. cast., *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1967].

ⁱ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 335-336.

y de ahí la ciudad, la familia, pero también la elocuencia, los juegos, en todas partes donde puede realizarse en ese momento la dominación de uno sobre otro. Ahora bien, a primera vista, el dominio de sí mismo, es decir, la Virtud como moral, no es más que un caso entre otros: "Garantizar la autodirección, ejercer la gestión de la propia casa y participar en el gobierno de la ciudad no son más que tres prácticas del mismo tipo".^j Sin embargo, la relación consigo mismo *no se deja clasificar* junto con las formas concretas de poder ni subsumir en una función diagramática abstracta. Se diría que sólo se desarrolla *desprendiéndose* de las relaciones con los demás, "desenganchándose" a la vez de las formas del poder y de las funciones de la virtud. Es como si las relaciones del exterior se plegasen para hacer un doblez y permitir que surja una relación consigo mismo que se desarrolla en una nueva dimensión: la *enkrateia* es "un poder que se ejerce sobre sí mismo *en* el poder que se ejerce sobre los demás"^k (¿cómo podría alguien pretender gobernar a los demás si no se gobierna a sí mismo?), hasta el punto de que la relación consigo mismo se convierte en el principio regulador interno con respecto a los poderes constituyentes de la política, de la familia, de la elocuencia o de los juegos, e incluso de la virtud. El gobierno de los demás se refleja, se dobla o se pliega en un gobierno de sí mismo que relaciona a la fuerza consigo misma, y no ya con otra fuerza: quizá los griegos inventaron esta dimensión, al menos como dimensión parcialmente autónoma (una concepción estética de la existencia).

La tesis de Foucault parece ser ésta: en los griegos, es en la sexualidad en donde la relación consigo mismo encuentra la ocasión de efectuarse. La relación o afectación sexual es inseparable de los dos polos que constituyen sus términos, espontaneidad-receptividad, determinante-determinable, activo-pasivo, papel masculino-papel femenino. Pero, debido a su violencia y a su coste, la actividad sexual no puede ejercer su papel determinante si no es capaz de regularse, de afectarse a sí misma. De ahí la sexualidad como materia de ensayo de la relación consigo mismo. Desde este punto de vista, la relación consigo mismo se efectúa de tres formas: una relación simple con el cuerpo como Dietética de los placeres o de los afectos (autogobernarse sexualmente para ser capaz de gobernar a los demás); una relación desarrollada, con la esposa, como Economía de la casa (gobernarse para ser capaz de gobernar a la esposa y que la mujer tenga una buena receptividad); finalmente, una relación *desdoblada* en sí misma, con el varón joven, como Erótica de la homosexualidad o pederastia (no solamente gobernar, sino hacer que el joven se gobierne a sí mismo resistiéndose al poder de los demás). Lo que nos parece esencial de esta presentación de los griegos es que no hay ningún vínculo necesario sino únicamente una coincidencia histórica entre la relación consigo mismo, que

^j Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, op. cit., p. 88.

^k *Ibid.*, p. 93.

n todas par-
e otro. Aho-
mo moral,
er la gestión
e tres prác-
a clasificar
diagramáti-
aciones con
s funciones
r un doblez
una nueva
poder que
a los demás
o mismo se
es constitu-
cluso de la
obierno de
erza: quizá
rcialmente

d en donde
ión o afec-
nos, espon-
masculino-
al no pue-
se a sí mis-
go mismo.
ormas: una
fectos (au-
na relación
a ser capaz
finalmen-
ta de la ho-
el joven se
arece esen-
esario sino
ismo, que

invocaría más bien el modelo alimentario, y la relación sexual, que suministra sus términos y su materia. De ahí la dificultad que Foucault ha tenido que superar: había empezado, según cuenta, por escribir un libro sobre la sexualidad, *La voluntad de saber*, pero sin atender al sí mismo; después escribió un libro sobre el sí mismo, pero que no alcanzaba a plantear la sexualidad. Había que llegar al punto o al momento en el cual las dos nociones estuvieran en equilibrio: y esto sucede en Grecia. Y, a partir de ahí, se desarrolla toda la historia del adentro: el modo como el vínculo entre la relación consigo mismo y la relación sexual tiende a volverse cada vez más "necesario", a condición de que cambien el valor de la relación consigo mismo y los términos de la relación sexual, la naturaleza de la prueba y la cualidad de su materia. Será el cristianismo, con la sustitución del cuerpo por la carne, de los placeres por el deseo... En verdad, a los griegos no les faltan ni la individualidad ni la interioridad, pero la historia de los modos de subjetivación es larga, en la medida en que constituyen la genealogía constantemente recomenzada de un sujeto deseante.

El interior adopta muchas figuras o modos, según la manera en que se realice el pliegue. ¿No es el deseo el interior en general, o más bien el vínculo móvil del interior con las otras dos instancias, el afuera y los estratos? Si es cierto que el interior se constituye por un pliegue del exterior, hay entre ambos una *relación topológica*, la relación consigo mismo es homóloga de la relación con el afuera, y todo el contenido del adentro está en relación con el afuera. "El interior del exterior y a la inversa", decía la *Historia de la locura*. Y *El uso de los placeres* hablará, a este respecto, de isomorfismo. Todo tiene lugar por la mediación de los estratos, que son medios relativamente exteriores y, por tanto, relativamente interiores: las formaciones estratificadas ponen en contacto el afuera absoluto con el adentro que deriva de él o, al contrario, despliegan el adentro en el afuera. Todo el interior se halla activamente presente en el exterior, en el límite de los estratos. El pensar reúne los tres ejes, es una unidad que no deja de diferenciarse. Hay tres tipos de problemas, o tres figuras del tiempo. Por mucho que los estratos se sumerjan en el pasado, sólo extraen de él presentes sucesivos, están en presente (¿qué es lo que se dice o lo que se ve en tal momento?). Pero la relación con el exterior es el futuro, la posibilidad de futuro según las opciones de mutación. En cuanto al interior, éste condensa el pasado en modos que no son necesariamente continuos (por ejemplo: la subjetividad griega, la subjetividad cristiana...). Ya *La arqueología del saber* planteaba el problema de la larga o la corta duración, pero Foucault parecía considerar sobre todo períodos relativamente cortos en el dominio del saber y del poder. La larga duración la descubrió en *El uso de los placeres*, tras los griegos y los padres de la Iglesia. La razón de ello es simple: no conservamos los conocimientos que han dejado de sernos útiles, ni los poderes que han dejado de ejercerse, pero continuamos sirviéndonos de unas morales en las cuales ya no creemos. En cada momento,

el pasado se deposita en la relación consigo mismo, mientras que los estratos contienen el presente cambiante y el futuro se decide en la relación con el afuera. Pensar es habitar el estrato en el presente que actúa como límite. Pero es también pensar el pasado como está condensado en el interior, en la relación consigo mismo. Pensar el pasado contra el presente, resistirse al presente, no para un retorno, por ejemplo el retorno a los griegos, sino "en beneficio, espero, de un tiempo futuro". Toda la obra de Foucault está construida mediante una topología que pone en contacto el adentro y el afuera en las formaciones estratificadas de la historia. Es propio de los estratos el producir capas que hacen ver y decir algo nuevo, pero también es propio de la relación con el afuera el poner en cuestión los poderes establecidos, y de la relación consigo mismo el inspirar nuevos modos de subjetivación. En este último punto, la obra de Foucault ha quedado brutalmente interrumpida. Si las entrevistas de Foucault forman parte de su obra es porque, en cada caso, realizan la operación topológica que nos remite a nuestros problemas actuales. Esta obra ha hecho que el pensamiento descubra todo un sistema de coordenadas que antes de él se ignoraban. Ha pintado en la filosofía los cuadros luminosos más hermosos y ha trazado en ella curvas inauditas de enunciados. Está ligada a las grandes obras que han cambiado para nosotros lo que significa pensar. No ha dejado de señalar una mutación de la filosofía.

LAS ZONAS DE INMANENCIA*

Se ha descrito a menudo el "universo escalonado" que corresponde a toda una tradición platónica, neoplatónica y medieval. Es un universo suspendido del Uno como principio trascendente, que procede mediante una serie de emanaciones y de conversiones jerárquicas. El ser es, en él, equívoco o análogo. Los seres tienen, en efecto, más o menos ser, más o menos realidad según su distancia o su proximidad con respecto al principio. Pero, al mismo tiempo, este cosmos está atravesado por una inspiración muy diferente. Es como si a través de las etapas o los trayectos se deslizasen zonas de inmanencia que tienden a acumularse entre los niveles. Ahí, el ser es unívoco, igual: es decir, que los seres tienen el mismo ser, en el sentido de que cada uno efectúa su propia potencia en una proximidad inmediata con la causa primera. No hay causa remota: la roca, la flor, el animal y el hombre cantan por igual la gloria de Dios en una especie de anarquía coronada. Las emanaciones y conversiones de los niveles sucesivos son aquí sustituidas por la coexistencia de los dos movimientos de la inmanencia, la *complicación* y la *explicación*, en los que Dios "complica todas las cosas" al mismo tiempo que "todas las cosas explican a Dios". Lo múltiple está en lo uno que le complica tanto como lo uno está en lo múltiple que lo explica.

Es evidente que la teoría no deja de conciliar estos dos aspectos o estos dos universos, y sobre todo no deja de subordinar la inmanencia a la trascendencia, de medir el ser de la inmanencia con la Unidad de la trascendencia. Pero, por muchos compromisos teóricos que se ideen, hay en las oleadas de inmanencia algo que tien-

* VV. AA., *L'art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac* [El arte de los confines. Homenaje a Maurice de Gandillac], París, PUF, 1985, pp. 79-81. Maurice de Gandillac, nacido en 1906, filósofo, especialista en el pensamiento medieval, traductor del latín y del alemán, profesor de la Sorbona desde 1946 hasta 1977 y responsable del Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle, fue profesor de Deleuze y después director de su tesis doctoral, *Diferencia y repetición*.

de a desbordar el mundo vertical, a ponerlo del revés, como si la jerarquía engendrara una anarquía particular o el amor a Dios un ateísmo interno que le fuese propio: siempre está rozando la herejía. Y el Renacimiento no dejará de desarrollar, de ampliar este mundo inmanente, que no se concilia con la trascendencia sin amenazarla a su vez con un nuevo diluvio.

Esto es lo que nos parece tan importante en la obra histórica de Maurice de Gandillac: la manera como ha resaltado este juego de la inmanencia y la trascendencia, estas oleadas de inmanencia de la Tierra que atraviesan las jerarquías celestes. *La filosofía de Nicolás de Cusa* es un gran libro, y es asombroso que hoy no pueda encontrarse, que no se haya reeditado.^a Asistimos en él a la eclosión de todo un conjunto de conceptos lógicos y ontológicos que caracterizan a la filosofía que llamamos moderna hasta Leibniz y los románticos alemanes. Es el caso de la noción de *Posest*, que expresa la identidad inmanente del acto y la potencia. Y esta aventura de la inmanencia, esta rivalidad de la inmanencia y la trascendencia atraviesa ya la obra de Eckhart, de los místicos renanos y, de una manera distinta, la de Petrarca. Es más: Gandillac insiste en la existencia de estos gérmenes y espejos de inmanencia desde el principio del neoplatonismo. En su libro sobre Plotino, uno de los más bellos textos sobre este autor, muestra el modo como el ser procede del Uno, pero sin dejar de complicar en él a todos los seres, al mismo tiempo que se explica en cada uno de ellos.^b Inmanencia de la imagen en el espejo y del árbol en el germen, tales son las bases de una filosofía expresionista. E incluso en el Pseudo-Dionisio el rigor de las jerarquías deja un lugar virtual para las oleadas de igualdad, de univocidad, de anarquía.

Los conceptos filosóficos son también, para quien los inventa o los capta, modos de vida y modos de actividad. Reconocer el mundo de las jerarquías, pero al mismo tiempo liberar en él estas zonas de inmanencia que lo socavan más aún que un cuestionamiento directo, ésta es una imagen de vida inseparable de Maurice de Gandillac. Hay en él una especie de hombre del Renacimiento. Hay un humor vital que se confunde justamente con este tejido de la inmanencia: complicar las cosas y a las personas más diversas en una misma tela, al mismo tiempo que cada cosa y cada persona explican la totalidad. Tolstoi decía que no se puede lograr la alegría sin atrapar, como en una tela de araña y sin ley alguna, a “una vieja, un niño, una mujer y un comisario de policía”. Es un arte de vivir y de pensar que Gandillac siempre ha ejercido y reinventado. Y es su concreto sentido de la amistad.^c Lo encontramos otra vez en otra de las actividades de Gandillac, en sus “debates”:

^a Maurice de Gandillac, *La Philosophie de Nicolas de Cues* [La filosofía de Nicolás de Cusa], París, Aubier, 1942.

^b Maurice de Gandillac, *La Sagesse de Plotin*, París, Hachette, 1952 [trad. cast., *La sabiduría de Plotino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953].

^c “Approches de l’amitié”, en *L’Existence* [La Existencia], París, Gallimard, 1946.

arquía ingenio que le fuese rá de desarro- scendencia sin

aurice de Gan- la trascenden- quias celestes. hoy no pueda n de todo un osofía que lla- o de la noción a. Y esta aven- encia atravie- distinta, la de nes y espejos obre Plotino, y el ser proce- usmo tiempo pejo y del ár- incluso en el las oleadas de

os capta, mo- guías, pero al más aún que e Maurice de n humor vi- plicar las co- po que cada ede lograr la na vieja, un sar que Gan- la amistad.¹ as “debates”:

1. París, Aubier,

de Plotino, Bue-

fue capaz de inspirar, junto con Geneviève de Gandillac, una nueva vida a los coloquios de Cerisy mediante el escalonamiento sucesivo de las conferencias, provocando precisamente el tipo de debates que trazan las zonas de inmanencia o las partes de una misma tela. Las intervenciones explícitas de Gandillac pueden ser breves, pero tienen un extraño tenor y una extraña riqueza que hacen que debieran reunirse como fragmentos escogidos. Este tenor procede del hecho de que se trata de intervenciones *filológicas*, y con ello entramos en otra de las actividades de Gandillac: si él es profundamente filólogo, y por ello germanista y traductor, es porque el pensamiento originario de un autor debe incluir tanto el texto original como el texto derivado, y al mismo tiempo el derivado debe explicar a su manera el original (y ello, sin embargo, sin ningún desarrollo suplementario). Las traducciones de Gandillac –y especialmente su *Zaratustra*– han podido suscitar controversias debido a su enorme potencia:⁶ implican toda una teoría y una nueva concepción de la traducción, de las cuales Gandillac no ha ofrecido hasta ahora más que unas pocas indicaciones. Pero es en verdad una sola y la misma empresa la que Gandillac desarrolla como filósofo, como historiador de la filosofía, como profesor, como traductor y como hombre.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, tr. fr., Maurice de Gandillac, en *Œuvres Complètes*, vol. VI, París, Gallimard, 1971.

ERA UNA ESTRELLA DE GRUPO*

Me quedo con una frase suya, de las últimas, antes de ingresar en el hospital, porque dice mucho. Me dijo: "Mi enfermedad se ha vuelto difícil de gestionar". Es algo hermoso, una muerte muy bella. En efecto, desde hacía uno o dos meses, su enfermedad se había vuelto difícil de gestionar, y gestionar la enfermedad es una expresión muy significativa. Se trataba de una enfermedad minuciosa y cotidiana. En cierto modo, siempre supo gestionar. En mis recuerdos más antiguos, François aparece como una especie de centro de atracción. En su época de estudiante (estudiábamos juntos durante la Liberación), François era como una estrella de grupo, no en el sentido de "star" sino en el de constelación. Muchas personas, extraordinarios estudiantes de aquella época y profesores, gravitaban a su alrededor.

Hay algunos misterios que oscurecen la vida de François, porque era extremadamente discreto: una suerte de pequeñas rupturas que no se notaban hasta algunos años después. Creo, por ejemplo, que en sus años de estudiante gran parte de su prestigio procedía de su formidable conocimiento de la lógica formal. Incluso los profesores le consideraban un futuro lógico con gran porvenir, capaz de colmar las ausencias de Cavaillès o de Lautman. Luego, esto se esfumó por completo.

* *Libération*, 27 de diciembre de 1985, pp. 21-22. La estrecha amistad entre Deleuze y Châtelet data de su época de estudiantes en la Sorbona, donde formaban un grupo en el que se encontraban entre otros Jean-Pierre Bamberger, Michel Butor, Armand Gatti, Jacques Lanzmann, Michel Tournier y Olivier Revault d'Allones. Véase, sobre este período, los testimonios de Michel Tournier en *Le vent paraclite*, París, Gallimard, 1977 [trad. cast., *EL viento paraclito*, Madrid, Alfaguara, 1978], y de François Châtelet en *Chronique des idées perdues*, París, Stock, 1977 [trad. cast. *Crónica de las ideas perdidas*, Barcelona, Mascarón, 1981]. Deleuze y Châtelet volvieron a coincidir en 1969, en el polo experimental de la Universidad de Vincennes, donde Châtelet dirigía el Departamento de Filosofía.

Una primera ruptura: su conversión a la filosofía de la historia. Creo que esto lo hizo bajo la influencia de alguien que fue de gran importancia para él, Eric Weil, con lo que ello comportaba de una prolongación de Kojève. Eric Weil era la introducción a Hegel o el retorno a una especie de neohegelianismo del cual no sería falso decir que se trataba de un neohegelianismo de derechas. Como tampoco lo sería decir que François hacía, aun reconociendo plenamente la influencia de Eric Weil, un neohegelianismo de izquierdas.

Esto tuvo una gran importancia y condujo a dos resultados: por una parte, a su gran libro sobre *El nacimiento de la historia*,^a y por otra a su ingreso en el PC. Pero este ingreso no tuvo lugar en una atmósfera de entusiasmo, ni de decepción, ni de salida de una decepción. Se trataba más bien de un segmento, y hubo mil cosas que hicieron que lo abandonase.

El último período de su obra está mucho más orientado a un cuestionamiento del *logos*, es decir, una nueva filosofía política que, en lugar de ser un retorno a Hegel, un retorno al *logos*, es un nuevo tipo de crítica del *logos* y de racionalidad histórica o política. Cuando digo que hay en él misterios me refiero a que este aspecto (porque se trata de un hombre: la vida y la obra se acompañan una a otra en todo momento) va acompañado de una gran novela, en la que hasta el momento no se ha hecho hincapié en absoluto.

Puede que ahora nos sintamos llamados a releer *Les Années de démolition*.^b Yo voy a hacerlo pensando en él. A mi parecer, es una gran novela que no tiene parangón más que en Fitzgerald. François tiene un lado fitzgeraldiano, y digo esto porque para mí Fitzgerald es uno de los más grandes escritores, y *Les Années de démolition* es una gran novela a propósito de la idea de que toda vida creadora es, al mismo tiempo, un proceso de auto-destrucción, del tema del cansancio como proceso vital. Debo decir que recogía los temas de Blanchot acerca del pensamiento y el cansancio, y la novela es genuinamente un comentario sobre las relaciones entre la vida y la autodestrucción. Es un libro extremadamente bello y conmovedor.

Creo que su obra es realmente una obra importante: aunque esto ya se haya notado, no se ha advertido aún del todo ni de manera suficiente, y es que él hizo lo que todos nosotros decíamos que íbamos a hacer, pero que nunca llegamos a hacer. Todos, empezando por Foucault, decíamos que "autor" era una función, no un nombre, y que en definitiva no era la única función, que en el dominio de la creación había algo más que la función-autor, algo que procedía en cierto modo del cine, donde tenemos la función del productor, del guionista y tantas otras. En las últimas palabras de François, "esta enfermedad se ha vuelto difícil de gestio-

^a François Châtelet, *La Naissance de l'histoire*, París, Minuit, 1961, reed. 10/18, 1974 [trad. cast., *El nacimiento de la historia*, Madrid, Siglo XXI, 2002].

^b François Châtelet, *Les Années de démolition* [Los años de demolición], París, Hallier, 1975.

nar
tido
sino
En
tica.
ta de
cond
bezó
rigió
dura
Au
(auto
ra), c
bajos
de ha
Se ha
Per
que fi
tivo l
nueve
que p
sistir
punto
El nac
pués s
de refi
dado
cipal,
ces qu
y el at
bajos,
de Kar
adhesi
crítica
tentati
trabaj
de los

^c Fran

Creo que esto lo
era él, Eric Weil,
Weil era la in-
del cual no se-
Como tampoco
la influencia de

una parte, a su
o en el PC. Pero
recepción, ni de
o mil cosas que

uestionamiento
n retorno a He-
cionalidad his-
que este aspecto
a otra en todo
momento no se

démolition.^b Yo
e no tiene pa-
no, y digo esto
Les Années de
la creadora es,
ansancio como
el pensamiento
relaciones en-
conmoveror.
ya se haya no-
que él hizo lo
legamos a ha-
ta función, no
dominio de la
n cierto modo
antas otras. En
fácil de gestio-

trad. cast., *El naci-*

1975.

nar”, gestionar es una verdadera función. Para mí, era un gran productor en el sentido que el cine ha dado a esta palabra. No se trata de quien financia la película sino de algo totalmente distinto. Es otra función.

Era también un gran negociador, y esto formaba parte de su sentido de la política. La negociación era en él cualquier cosa menos un arte del compromiso. Hasta donde yo sé, fue un hombre que jamás hizo la menor concesión, pero sabía conducir una negociación. Esto se notaba incluso en los niveles más bajos. Encabezó el Departamento de Filosofía de París VIII. Él fue verdaderamente quien dirigió este difícil departamento, y su sentido de la política comportaba siempre una dura negociación, es decir, sin compromisos.

Aunque se encontraba en el punto de intersección de toda clase de funciones (autor, porque él era verdaderamente autor, negociador, productor, gestor, etcétera), creo que fundamentalmente era productor-autor. Era un gran director de trabajos, y en definitiva la actividad de creación para él comportaba menos el hecho de hacer un libro personal que el de orientar un trabajo colectivo hacia nuevas vías. Se ha dicho de él que era un gran pedagogo.

Pero lo notable no es solamente su labor y afán pedagógico. No cabe duda de que fue un gran profesor, pero lo importante es que la dirección del trabajo colectivo le permitía trazar nuevas vías. Lo que hacía no era historia, sino realmente nuevos trayectos. A este respecto, creo que su obra reciente no puede valorarse más que poniéndola en relación con una innovación en filosofía política. ¿En qué consistiría esta innovación? Creo que haría falta tener en cuenta los dos extremos. El punto de partida de François fue un gran libro de filosofía de la historia, a saber, *El nacimiento de la historia* en Grecia, que es un gran libro y fue el primero. Después se ha convertido en un tema clásico, pero fue él quien impulsó esta dirección de reflexión sobre la historia como la concebían los griegos, que a continuación ha dado tantos frutos. Así que necesariamente ya no nos remitimos a ese libro principal, pero es un libro principal. Y si vamos al otro extremo (hablo de todas las veces que François ha intervenido), ¿cuál es, por ejemplo, el mejor texto sobre Marx y el ateísmo marxista? El artículo de François.^c Si nos remitimos a sus últimos trabajos, creo que, recobrando el título de Debray, consistían en hacer, en el sentido de Kant, una *Crítica de la razón política*. Es como si François hubiera corregido su adhesión al logos y hubiera sentido que hacía falta una crítica del logos político, una crítica de la racionalidad política, una crítica de la racionalidad histórica. Y esta tentativa de una nueva crítica iría acompañada —éste era el aspecto de dirección de trabajos colectivos— de una gran obra que seguiría en cierta forma el modelo de los lingüistas, un gran vocabulario político. Por este motivo es un productor-

^c François Châtelet, En *Questions, objections* [Preguntas, objeciones], París, Denoël-Gonthier, 1979.

creador. Era capaz de llevar a cabo una crítica de la razón política, pero ésta no podía separarse del trabajo colectivo de un gran vocabulario político, un vocabulario de las instituciones políticas. La importancia de su pensamiento, de su trabajo, es absolutamente fundamental, y es la de un creador: no sólo un gran profesor, sino un creador que está implicado en la producción, en la gestión.

PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE *LA IMAGEN-MOVIMIENTO**

Este libro no se propone llevar a cabo una historia del cine sino aprehender ciertos conceptos cinematográficos. Estos conceptos no son técnicos (como los diversos planos o movimientos de cámara) ni críticos (por ejemplo, los grandes géneros: *western*, policíaco, histórico, etcétera). Tampoco son lingüísticos en el sentido en el que se ha dicho que el cine es una lengua universal, ni siquiera en el sentido en el que se dice incluso que el cine es un lenguaje. Creemos que el cine es una composición de imágenes y signos, es decir, una materia pre-verbal inteligible (semiótica pura), mientras que la semiología de inspiración lingüística revoca la imagen y tiende a prescindir del signo. Lo que llamamos conceptos cinematográficos son los tipos de imágenes y los signos que corresponden a cada tipo. Así pues, dado que la imagen cinematográfica es "automática" y se presenta en principio como imagen-movimiento, hemos investigado en qué condiciones se especifica en tipos diferentes. Estos tipos son, principalmente, la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. Su distribución determina sin duda una representación del tiempo, pero es preciso notar que el tiempo no deja de ser objeto de una representación indirecta en la medida en que depende del montaje y se deriva de las imágenes-movimiento.

Puede que después de la guerra se haya formado e impuesto en el cine una imagen-tiempo directa. Lo que no quiere decir que ya no haya movimiento sino que, igual que sucedió hace mucho tiempo en filosofía, se produce una inversión en la relación entre movimiento y tiempo: ya no es el tiempo lo que remite al movimiento sino que son las anomalías del movimiento las que dependen del tiempo. En lugar de una representación indirecta del tiempo derivada del movimiento, es

* Título del editor. "Preface to the English edition", en Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. ix-x. Trad. ingl., Hugh Tomlison y Barbara Haberjam.

la imagen-tiempo directa la que rige el falso movimiento. ¿Por qué la guerra hizo posible esta inversión, esta emergencia de un cine del tiempo, con Welles, con el neorrealismo, con la *nouvelle vague*? También aquí haría falta encontrar qué tipos de imágenes corresponden a la nueva imagen-tiempo, y qué signos se combinan con ella. Quizá todo se deriva de una explosión del esquema senso-motriz: la profunda crisis de este esquema, que hasta entonces había encadenado las percepciones, las afecciones y las acciones, produce un cambio en el régimen general de la imagen. En cualquier caso, la mutación que de este modo experimenta el cine es mucho más importante que la que tuvo lugar con la aparición del sonido.

No se trata de afirmar que el cine moderno de la imagen-tiempo "es mejor" que el cine clásico de la imagen-movimiento. Sólo hablamos de obras maestras a las cuales no se puede aplicar una jerarquía de valores. El cine es siempre tan perfecto como puede ser, teniendo en cuenta las imágenes y los signos que inventa y de los que dispone en cada momento. Por este motivo, nuestro estudio tiene que entrelazar los análisis concretos de imágenes y signos con monografías sobre los grandes autores que los crearon o renovaron.

El primer volumen trata de la imagen-movimiento, el segundo se ocupará de la imagen-tiempo. La razón de que, al final de este primer volumen, hayamos intentado comprender la importancia de Hitchcock, uno de los más grandes cineastas ingleses, es que creemos que inventó un tipo de imagen extraordinaria: la imagen de las relaciones mentales. Las relaciones, en cuanto exteriores a sus términos, siempre constituyeron el objeto del pensamiento filosófico inglés. Cuando una relación se acaba, o cambia, ¿qué les sucede a sus términos? Hitchcock, en una comedia menor (*Mr. And Mrs. Smith*), pregunta: ¿qué le sucede a una pareja que se entera de repente de que su matrimonio no fue legal, de que nunca han estado casados? Hitchcock hace un cine de la relación, del mismo modo que la filosofía inglesa es una filosofía de la relación. Quizá, en este sentido, se encuentre a caballo entre los dos cines, el clásico, que él corona, y el moderno, que prepara. En todos estos aspectos, no basta con confrontar a los grandes autores del cine con los pintores, los arquitectos o incluso los músicos, sino que también hay que confrontarlos con los pensadores. A menudo se habla de una crisis del cine, sometido a la presión de la televisión, primero, y después de la imagen electrónica. Pero las capacidades creadoras de estas últimas son ya inseparables de cuanto les han aportado los grandes autores del cine. Un poco a la manera de Varese en música, reclaman los nuevos medios y materiales que el porvenir ha hecho posibles.

FOUCAULT Y LA CÁRCEL*

H. P. Antes de abordar cuestiones más generales acerca de los intelectuales y el dominio político, ¿podría usted hablarnos de sus relaciones con el GIP³ y con Foucault?

G. D. Comencemos por el GIP, pues. Tendrá que corregir después cuanto voy a decirle porque yo no tengo memoria, es como si le contase una especie de sueño, es muy impreciso. Después del 68 había muchos grupos, de naturaleza muy diferente, pero forzados a una enorme estrechez. Era después del 68. Sobrevivían, todos tenían un pasado. Foucault insistía en que el 68 no había tenido importancia para él. Él tenía ya un pasado de gran filósofo, pero no arrastraba consigo un pasado del 68. Esto, sin duda, fue lo que le confirió la posibilidad de hacer un grupo de un tipo tan novedoso. Y este grupo alcanzó una suerte de igualdad con los demás grupos. Foucault nunca se habría dejado apresar por ellos, pero esto le permitió conservar su independencia frente a otros grupos, como la Gauche Proletarienne.[†] Había constantemente reuniones, intercambios, pero él mantuvo

* Título del editor. El texto se publicó inicialmente con el título: "The Intellectual and Politics: Foucault and the Prison", declaraciones a Paul Rabinow y Keith Gandal en *History of the Present*, 2, primavera de 1986, pp. 1-2, 20-21. Trad. ingl., Paul Rabinow. La versión que aquí presentamos se ha establecido a partir de la transcripción del documento sonoro original, y difiere algunas veces de la publicación americana.

³ El GIP (Groupe Information Prison) se creó en febrero de 1971 por iniciativa de Daniel Defert y Michel Foucault. Se proponían como objetivo realizar encuestas de "intolerancia" (introducidas clandestinamente en las cárceles mediante las familias) para compilar y hacer públicas las condiciones de vida de los reclusos. A partir del mes de mayo, empezaron a aparecer panfletos anónimos donde se presentaban los testimonios recogidos. Sobre la historia del GIP se puede consultar la obra de referencia, *Le Groupe d'Information sur les Prisons, Archives d'une lutte* [Grupo de información sobre las cárceles, Archivos de una lucha], 1970-1972, Editions de l'IMEC, 2003.

[†] La Gauche Proletarienne (Izquierda proletaria) fue una organización revolucionaria "maoísta" creada en Francia inmediatamente después de Mayo del 68 por antiguos militantes del Movimiento del 22 de Marzo, nacido en Nanterre y origen de los sucesos de mayo, y por estudiantes de la disuelta Unión de Juventudes Comunistas Marxistas-Leninistas, notablemente influenciada por el pensamiento de Louis Althusser. Daniel Defert, pareja de Foucault y co-fundador del GIP, estaba afiliado a la organización. La Gauche, que gozó de una fuerte

absolutamente la total independencia del GIP. En mi opinión, Foucault ha sido el único que, lejos de sobrevivir a su pasado, ha inventado algo nuevo a todos los niveles. Se trataba de algo muy preciso, como muy preciso era Foucault. El GIP es una imagen de Foucault, una invención de Foucault y Defert. Es un caso en el que su colaboración resultó íntima y fantástica. En Francia, era la primera vez que se creaba este tipo de grupo, que no tenía nada que ver con un partido (había partidos terroríficos, como la Gauche Proletarienne) ni con una empresa (por ejemplo, las empresas surgidas para renovar la psiquiatría).

Se trataba de hacer un "Grupo de Información sobre la cárcel". Era, evidentemente, algo distinto de la información. Era una especie de pensamiento-experimentación. Hay todo un aspecto en el cual Foucault no dejó nunca de considerar el proceso del pensamiento como una experimentación. Es su ascendencia nietzscheana. No se trataba en absoluto de experimentar con la cárcel, sino de enfrentarse a la cárcel como un lugar o cierta experiencia que los reclusos estaban viviendo y que los intelectuales, como Foucault los concebía, también debían pensar. El GIP fue casi tan bueno como un libro de Foucault. Yo lo seguí de todo corazón, porque me fascinaba. Cuando ellos dos lo pusieron en marcha, era como salir a una noche oscura. ¿Qué hacer? Creo que comenzó así: Defert empezó a repartir octavillas en las colas de las salas de espera de las familias que iban a visitar a reclusos. Eran muchos, a veces también Foucault estaba entre ellos. Enseguida se ganaron el título de "agitadores", pero lo que querían no era en absoluto crear agitación, sino repartir un cuestionario que las propias familias de los reclusos iban a responder. Recuerdo que, en los primeros cuestionarios, se trataba de la alimenta-

implantación en los medios universitarios, contó desde el principio con el apoyo de intelectuales como Maurice Clavel y Jean-Paul Sartre; su ideología mitad leninista-mitad libertaria se intentó trasladar al medio obrero (sobre todo entre los trabajadores inmigrantes) mediante la figura de los "établis", militantes procedentes del movimiento estudiantil que se "infiltraron" en las fábricas trabajando como obreros no cualificados (véase, a este respecto, la novela de R. Linhart L'établi, París, Minuit, 1978). Fueron dirigentes destacados de la organización Serge July, Olivier Rolin o André Glucksmann, aunque sus dos responsables principales fueron Alain Geismar y Benny Lévy (este último era un estudiante de origen egipcio que en 1968 adoptó el "nombre de guerra" de Pierre Victor y desempeñó un importante papel en la revuelta, y que desde 1974 hasta 1980 fue secretario particular de Sartre; a partir de 1983 se consagró al estudio del Talmud y a la difusión de la obra de Emmanuel Lévinas, lo que le llevó a instalarse en Jerusalén en 1995). Una importante discusión entre Lévy y Foucault a propósito de la justicia y la cárcel puede leerse en el debate con los maoístas acerca de la justicia popular publicado en el dossier "Nouveau fascisme, nouvelle démocratie" de Les Temps Modernes nº 310 bis, 1972, pp. 336-366 (trad. cast., en Microfísica del poder, Madrid, Ed. de La Piqueta). La Gauche fue declarada ilegal en Francia en 1970 por la llamada Ley Marcelin, llevando a partir de entonces una existencia clandestina alrededor de la publicación J'acuse-La Cause du peuple. Los atentados de septiembre negro en Múnich agudizaron las contradicciones internas del grupo y provocaron en 1973 la autodisolución de la organización, que se dispersó en diferentes grupos (Brigades Internationales, Vaincre et Vivre, La Cause du Peuple, Offensive et Autonomie) y que dio origen, siempre bajo la protección de Clavel y Sartre, primero a la agencia de prensa Libération (constituida según el modelo de la neoyorquina Liberation News Service) y luego al diario del mismo nombre.

It ha sido el
odos los ni-
t. El GIP es
so en el que
a vez que se
había partic-
or ejemplo,

a, evidente-
nto-experi-
considerar
encia nietz-
de enfren-
an viviendo
asar. El GIP
razón, por-
salir a una
partir octa-
a reclusos.
se ganaron
agitación,
iban a res-
alimenta-

como Maurice
adio obrero (so-
entes del movi-
e (véase, a este
la organización
lain Geismar y
guerra" de Pie-
retario particu-
manuel Lévinas,
a propósito de
tado en el dos-
66 (trad. cast.,
cio en 1970 por
la publicación
condiciones in-
diferentes gru-
mic) y que dio
constituida se-

ción, de los cuidados médicos. Foucault debió sentirse al mismo tiempo muy contento, muy preocupado y muy sorprendido por las respuestas. Se descubrió algo mucho peor: las constantes humillaciones. De repente, el Foucault vidente tomaba el relevo del Foucault pensante.

El GIP fue, creo, un terreno de experimentación hasta *Vigilar y castigar*. Se hizo inmediatamente sensible a la enorme diferencia entre el estatuto teórico y jurídico de la cárcel, la cárcel como privación de libertad, y la práctica de la cárcel, que es algo completamente distinto, puesto que no se limita a privar de libertad a alguien, lo que ya es mucho, sino que añade a ello todo el sistema de las humillaciones, todo el sistema que anula a las personas y que no forma parte de la privación de libertad. Se descubrió lo que todo el mundo sabía, que en la cárcel se hacía una justicia sin control ninguno, que había una cárcel dentro de la cárcel, detrás de la cárcel, que se llamaba celda de castigo. Todavía no existía el QHS.^b El recluso podía ser condenado a ciertas penas sin tener oportunidad alguna de defenderse. Nos enteramos de muchas cosas. El GIP trabajaba con las familias de los reclusos y con ex reclusos. Como sucede con todas las grandes cosas, había momentos muy divertidos, como por ejemplo cuando se hicieron los primeros contactos con antiguos reclusos, pues todos pretendían ser más reclusos que los demás. Siempre era así. Siempre había uno que lo había pasado peor que los demás.

H. P. ¿Qué relación tenía con la política?

G. D. Foucault tenía una intuición política que para mí ha sido muy importante. Llamo intuición política a experimentar la sensación de que va a pasar algo y de que ese algo va a pasar *aquí* y no en otro lugar. La intuición política es algo muy escaso. Foucault sintió que había pequeños movimientos, pequeños disturbios en las cárceles. No quería sacar provecho de ellos, ni precipitarlos. *Vio* algo. Para él, el pensamiento nunca dejó de ser un proceso de experimentación que podía llegar hasta la muerte. En cierto modo, era una especie de *vidente*. Lo que veía le resultaba rigurosamente intolerable. Era un vidente extraordinario, en el modo como veía a las personas, en el modo como lo veía todo, tanto para lo cómico como para lo terrible. Su poder de ver era correlativo a su poder de escribir. Cuando se ve algo, y se ve en toda su profundidad, lo que se ve resulta intolerable. No había ni una palabra sobre esto en su conversación, pero sí en su reflexión. En definitiva, pensar era para él reaccionar contra lo intolerable, contra la experiencia de lo intolerable. Nunca se trataba de algo visible. Esto formaba parte del genio de Foucault. Y esto complementa el otro aspecto. El pensamiento como experimentación, pero también el pensamiento como visión, como aprehensión de algo intolerable.

H. P. ¿Algo relacionado con la ética?

^b QHS: Quartier Haute Sécurité (zona de máxima seguridad), destinada a aislar al recluso en una celda en condiciones especialmente duras.

it ha sido el
odos los ni-
it. El GIP es
so en el que
a vez que se
había partic-
or ejemplo,

a, evidente-
nto-experi-
considerar
encia nietz-
de enfren-
an viviendo
asar. El GIP
razón, por-
salir a una
partir octa-
a reclusos.
se ganaron
agitación,
iban a res-
alimenta-

como Maurice
adio obrero (so-
entes del movi-
e (véase, a este
la organización
lain Geismar y
guerra" de Pie-
retario particu-
manuel Lévinas,
a propósito de
nado en el dos-
66 (trad. cast.,
na en 1970 por
la publicación
condiciones in-
diferentes gru-
mic) y que dio
constituida se-

ción, de los cuidados médicos. Foucault debió sentirse al mismo tiempo muy contento, muy preocupado y muy sorprendido por las respuestas. Se descubrió algo mucho peor: las constantes humillaciones. De repente, el Foucault vidente tomaba el relevo del Foucault pensante.

El GIP fue, creo, un terreno de experimentación hasta *Vigilar y castigar*. Se hizo inmediatamente sensible a la enorme diferencia entre el estatuto teórico y jurídico de la cárcel, la cárcel como privación de libertad, y la práctica de la cárcel, que es algo completamente distinto, puesto que no se limita a privar de libertad a alguien, lo que ya es mucho, sino que añade a ello todo el sistema de las humillaciones, todo el sistema que anula a las personas y que no forma parte de la privación de libertad. Se descubrió lo que todo el mundo sabía, que en la cárcel se hacía una justicia sin control ninguno, que había una cárcel dentro de la cárcel, detrás de la cárcel, que se llamaba celda de castigo. Todavía no existía el QHS.^b El recluso podía ser condenado a ciertas penas sin tener oportunidad alguna de defenderse. Nos enteramos de muchas cosas. El GIP trabajaba con las familias de los reclusos y con ex reclusos. Como sucede con todas las grandes cosas, había momentos muy divertidos, como por ejemplo cuando se hicieron los primeros contactos con antiguos reclusos, pues todos pretendían ser más reclusos que los demás. Siempre era así. Siempre había uno que lo había pasado peor que los demás.

H. P. ¿Qué relación tenía con la política?

G. D. Foucault tenía una intuición política que para mí ha sido muy importante. Llamo intuición política a experimentar la sensación de que va a pasar algo y de que ese algo va a pasar *aquí* y no en otro lugar. La intuición política es algo muy escaso. Foucault sintió que había pequeños movimientos, pequeños disturbios en las cárceles. No quería sacar provecho de ellos, ni precipitarlos. *Vio* algo. Para él, el pensamiento nunca dejó de ser un proceso de experimentación que podía llegar hasta la muerte. En cierto modo, era una especie de *vidente*. Lo que veía le resultaba rigurosamente intolerable. Era un vidente extraordinario, en el modo como veía a las personas, en el modo como lo veía todo, tanto para lo cómico como para lo terrible. Su poder de ver era correlativo a su poder de escribir. Cuando se ve algo, y se ve en toda su profundidad, lo que se ve resulta intolerable. No había ni una palabra sobre esto en su conversación, pero sí en su reflexión. En definitiva, pensar era para él reaccionar contra lo intolerable, contra la experiencia de lo intolerable. Nunca se trataba de algo visible. Esto formaba parte del genio de Foucault. Y esto complementa el otro aspecto. El pensamiento como experimentación, pero también el pensamiento como visión, como aprehensión de algo intolerable.

H. P. ¿Algo relacionado con la ética?

^b QHS: Quartier Haute Sécurité (zona de máxima seguridad), destinada a aislar al recluso en una celda en condiciones especialmente duras.

G. D. Creo que esto le servía como una ética. Eso intolerable no era ético. Su ética propia consistía en ver o en aprehender algo como intolerable. No en nombre de la moral. Era su forma de pensar. Si el pensamiento no llegaba hasta lo intolerable no merecía la pena pensar. Pensar era siempre pensar en el límite de algo.

H. P. *La gente dice que algo es intolerable porque es injusto.*

G. D. Foucault no decía eso. Lo intolerable no lo era por injusto, sino porque nadie lo veía, porque era imperceptible. Y, sin embargo, todo el mundo lo sabía. No era un secreto. Esa cárcel dentro de la cárcel la conocía todo el mundo, pero nadie la veía. Él la vio. Lo vivía así. Y eso no le impedía acercarse a lo intolerable con un gran sentido del humor. Insisto: nos reíamos mucho. Nada de indignación. No nos indignábamos. Se trataba de estas dos cosas: ver algo no visible y pensar algo que estaba casi en el límite.

H. P. *¿Cómo entró usted en el GIP?*

G. D. Yo estaba de antemano totalmente convencido de que Foucault tenía razón y de que había descubierto efectivamente un grupo único y de un tipo nuevo. Era nuevo porque estaba extremadamente localizado. Y, como todo lo que Foucault ha hecho, cuanto más localizado está, mayor es su alcance. Era algo así como una oportunidad que Foucault supo no dejar escapar. Había personas totalmente inesperadas, que no tenían nada que ver con la cárcel. Pienso, por ejemplo, en la viuda de Paul Eluard, que en ciertos momentos nos ayudó mucho, sin ninguna razón especial. Había personas muy constantes, como Claude Mauriac, muy cercano a Foucault. Cuando, con ocasión del caso Jackson, nos acercamos al problema de las cárceles americanas, se unió Genet.⁶ Era formidable. Algo muy vivo. Se desarrollaba un movimiento en el interior de las cárceles. En el exterior, el movimiento venía de todas partes, de los psiquiatras de las cárceles, de los médicos de las cárceles, de las familias de los presos. Había que hacer impresos. Eran trabajos interminables, de los que se encargaban Foucault y Defert. A ellos se les ocurrían las ideas. Nosotros les seguíamos. Les seguíamos apasionadamente. Recuerdo un día enloquecido, típico del GIP, en el que se alternaban los momentos de alegría y de tragedia. Creo que habíamos ido a Nancy. Estuvimos ocupados desde la mañana a la noche. Por la mañana, empezamos por una delegación enviada a la prefectura [jefatura de la policía], después teníamos que ir a la cárcel, e inmediatamente había que hacer una conferencia de prensa. Pasamos informaciones a la cárcel y después, para terminar el día, una manifestación. Al comienzo de este día, me dije que sería incapaz de soportar el ritmo. Nunca tuve la energía de Foucault, ni su fuerza. Foucault tenía una fuerza vital enorme.

⁶ George Jackson era un militante negro norteamericano, recluso en la cárcel de San Quintín y después en la de Soledad, donde fue asesinado en agosto de 1971. Deleuze colaboró muy estrechamente con otros miembros del GIP en la elaboración de un número especial, *L'Assassinat de George Jackson* [El asesinato de George Jackson], París, Gallimard, col. Intolerable, 1971.

H. P.
G. D.
tiempo
Livros
ficio pr
GIP, el
debían
no vio
extrem
cerrar
no se t
jese na
al mism
to en r
tenía p
fundar
pios pr
ocurría
todos l
tamen
tropos
hace u
cuand
to hace
cuchar
de una
era exa
pero lo
Todo e
H. P.
cio dom
G. D.
Sartre y
política
Sartre,
Interven
vierto u

⁴ En *Se...*
pp. 7-14.

era ético. Su
No en nom-
a hasta lo in-
mte de algo.

sino porque
ndo lo sabía.
mundo, pero
lo intolerable
indignación.
able y pensar

ault tenía ra-
n tipo nuevo.
y lo que Fou-
algo así como
as totalmente
ejemplo, en la
ninguna ra-
c, muy cerca
al problema
y vivo. Se de-
tor, el movi-
s médicos de
Eran trabajos
les ocurrían
Recuerdo un
s de alegría y
sde la maña-
ta a la perfec-
mediatamente
s a la cárcel y
e día, me dije
cault, ni su

quintín y después
mente con otros
[El asesinato de

H. P. *¿Cómo se produjo la desaparición del GIP?*

G. D. Foucault hacía todo lo que los demás se limitaban a soñar. Pasado algún tiempo, disolvió el GIP. Recuerdo que Foucault frecuentaba mucho a los Livrozet. Livrozet era un ex recluso. Escribió un libro para el cual Foucault hizo un magnífico prólogo.⁴ También la señora Livrozet era muy activa. Cuando se disolvió el GIP, ellos lo continuaron creando el CAP, el Comité de Acción de los Presos, que debían dirigir antiguos reclusos. Creo que Foucault sólo creyó que había perdido; no vio hasta qué punto había ganado. Siempre fue, desde ciertos puntos de vista, extremadamente modesto. Pensó que había perdido porque todo había vuelto a cerrarse. Tuvo la impresión de que no había servido para nada. Foucault decía que no se trataba de represión, sino de algo peor: alguien habla, pero es como si no dijese nada. Tres o cuatro años después, todo volvía a estar más o menos igual. Pero al mismo tiempo tenía que saber que había sido muy útil. El GIP había tenido éxito en muchas cosas, se había desarrollado el movimiento de los presos. Foucault tenía pleno derecho a pensar que había cambiado algo, incluso aunque no fuese lo fundamental. Lo diré de forma muy simple: el GIP tenía como objetivo que los propios presos y sus familias pudiesen hablar, hablar por su cuenta. Antes del GIP no ocurría esto en absoluto. Cuando se hacía un programa sobre la cárcel, se veía a todos los representantes de lo que tenía que ver con las cárceles directa o indirectamente, jueces, abogados, vigilantes de prisiones, asistentes de prisiones, filántropos y quién sabe cuántos otros, pero faltaban los presos, igual que cuando se hace un coloquio sobre las escuelas infantiles, que están todos menos los niños, cuando tendrían cuando menos algo que decir. La pretensión del GIP no era tanto hacerlos hablar como esbozar un lugar donde no hubiese más remedio que escucharles, un lugar que no consiste simplemente en hacer un motín en el tejado de una cárcel, sino en hacer que lo que dicen pueda oírse. Lo que tenían que decir era exactamente lo que Foucault había detectado: estamos privados de libertad, sí, pero lo que padecemos es algo completamente distinto. Es un estado de posesión. Todo el mundo lo sabe, pero nadie hace nada.

H. P. *¿No era una de las funciones del intelectual, según Foucault, abrir un espacio donde otros pudiesen hablar?*

G. D. En Francia, se trataba de algo muy novedoso. Es la gran diferencia entre Sartre y Foucault. Foucault tenía una concepción, una manera de vivir la posición política del intelectual muy distinta de la de Sartre, y no en un respecto teórico. Sartre, a pesar de su fuerza y su genio, tenía una concepción clásica del intelectual. Interventía en nombre de los valores superiores, el Bien, lo Justo, lo Verdadero. Advertía una línea continua entre Voltaire, Zola y Sartre, una línea que no termina

⁴ En Serge Livrozet, *De la prison a la révolte* [De la cárcel a la revuelta], París, Mercure de France, 1973, pp. 7-14.

con Sartre. Es el intelectual que interviene en nombre de los valores de la verdad y la justicia. Foucault era mucho más funcional, siempre fue un funcionalista. Pero inventó un funcionalismo particular. Y este funcionalismo consistía en ver y decir. ¿Qué es lo que hay que ver aquí? ¿Qué es lo que hay que decir y que pensar? No era el tipo de intelectual garante de ciertos valores. Ya sé que, después, se expresó en nombre de su concepción de la verdad, pero ahí se trataba de otra cosa. "Información" no era en absoluto un término adecuado. No se trataba de descubrir la verdad sobre la cárcel sino de producir enunciados acerca de ella, considerando que ni los presos ni quienes estaban fuera habían sido capaces de producirlos. Se había llegado a construir un discurso sobre la cárcel, etcétera, pero no a producir esos enunciados. También en este punto su acción y su obra filosófica se comunican, así es como él vivía. ¿Qué tenían de prodigioso las frases de Foucault cuando hablaba? No hay otra persona en todo el mundo a quien yo haya oído hablar como él. Todo lo que decía era decisivo, pero no en el sentido autoritario. Cuando entraba en una habitación, ya era decisivo, la atmósfera cambiaba. Y cuando hablaba, lo que decía era decisivo. Foucault consideraba que un enunciado era algo muy peculiar. Un enunciado no es cualquier discurso o cualquier frase. Se precisan las dos dimensiones, ver y hablar. *Grosso modo*, son las palabras y las cosas. Las palabras son la producción de enunciados; las cosas son el ver, las formaciones visibles. Se trata de ver algo imperceptible en lo visible.

H. P. *¿Producir enunciados consiste en dar la palabra a alguien?*

G. D. En parte, pero eso no es todo. Decíamos, como todos, que hay que dar la palabra a los otros, pero no era ésta la cuestión. Pondré un ejemplo político. Para mí, la importancia fundamental de Lenin consiste, entre otras cosas, en que produjo nuevos enunciados antes y después de la revolución rusa, un tipo de enunciados que es como si llevaran su firma, los enunciados leninistas. ¿Puede hablarse de un tipo nuevo de enunciado, que surge en ese espacio, en tal circunstancia, y que es un enunciado leninista? Es un nuevo tipo de enunciación. No se trata de buscar la verdad al modo de Sartre, sino de producir nuevas condiciones de enunciación. El 68 produjo nuevos enunciados. Había un nuevo tipo de enunciados que nadie había pronunciado anteriormente. Puede tratarse de nuevos enunciados diabólicos y muy incómodos, contra los cuales todo el mundo está convocado a luchar. Hitler fue un gran productor de nuevos enunciados.

H. P. *¿A usted le pareció todo eso políticamente suficiente en aquella época?*

G. D. ¿Era suficiente para darnos qué hacer? Sin duda. Nuestros días estaban completamente ocupados. Foucault aportaba una especie de práctica que comportaba aspectos fundamentalmente nuevos. ¿Cómo no iba a ser suficiente? Su pregunta es, en cierto sentido, terrible. Foucault habría dicho que no fue suficiente porque, en cierto aspecto, ha fallado. No ha cambiado el estatuto de las cárceles. Por mi parte, daría la respuesta inversa: ha sido suficiente en un doble sentido.

de la verdad
nalista. Pero
ni ver y de-
pensar? No
se expresó
a cosa. "In-
e descubrir
nsiderando
ducirlos. Se
a producir
se comuni-
ault cuando
ablar como
Cuando en-
ndo hablan-
ra algo muy
precisan las
s. Las pala-
nes visibles.

hay que dar
olítico. Para
en que pro-
o de enun-
de hablarse
nstantia, y
se trata de
es de enun-
nciados que
nciados dia-
ocado a lu-

época?
días estaban
ta que com-
ficiente? Su
fue suficien-
de las cárce-
ble sentido.

Ha tenido mucho eco. El eco principal fue el movimiento en el interior de las cárceles. No fueron Foucault ni Defert quienes inspiraron el movimiento en las cárceles. El GIP le facilitó una repercusión porque se hacían artículos, porque pasábamos el tiempo puteando al Ministerio de Justicia y al Ministerio del Interior. Ahora existe un tipo de enunciado acerca de la cárcel que es normal que sostengan los presos y los no presos y que antes era inimaginable. En este sentido, ha habido un logro.

H. P. *Su visión del mundo social es mucho más fluida que la de Foucault. Pienso en Mil Mesetas. En Foucault encontramos muchas metáforas arquitectónicas. ¿Está usted de acuerdo con esa descripción?*

G. D. Totalmente. Por desgracia, en los últimos años de su vida no nos vimos, lo que me produjo un gran pesar, porque era uno de los hombres a quienes más profundamente he querido y admirado. Recuerdo que hablamos de esto a raíz de la publicación de *La voluntad de saber*. No teníamos la misma concepción de la sociedad. Para mí, una sociedad es algo que no deja de huir por todos lados. Cuando usted dice que soy más fluido tiene toda la razón. Huye en lo monetario, en lo ideológico. Está hecha literalmente de líneas de fuga. Aunque el problema de una sociedad es cómo impedir que se fugue. Para mí, los poderes vienen después. Lo que asombra a Foucault sería más bien que con todos esos poderes, con todos los solapamientos y toda la hipocresía, llegue a haber al menos resistencia. Mi asombro es el contrario, que a pesar de que todo se fuga por todas partes los gobiernos lleguen a taponar los escapes. Nos acercábamos al mismo problema en sentidos inversos. Tiene usted razón en lo que dice, la sociedad es un fluido o algo peor, un gas. Para Foucault es una arquitectura.

H. P. *¿Hablaron ustedes de esto?*

G. D. Recuerdo que, cuando se publicó *La voluntad de saber* —que fue, según creo, el punto de partida de una suerte de crisis intelectual—, él se cuestionaba muchas cosas. Había caído en una especie de melancolía y, en aquel momento, hablamos bastante de esta manera de ver la sociedad.

H. P. *¿Cuáles fueron sus conclusiones? Ustedes se alejaron...*

G. D. Siempre he sentido una admiración y un afecto enormes hacia Foucault. No es solamente que le admirase, es que me divertía. Era muy divertido. Me parezco a él solamente en una cosa: o trabajo, o digo cosas insignificantes. Hay muy pocas personas en el mundo con quienes se pueda hablar de cosas insignificantes. Pasar dos horas con alguien sin decir nada es la culminación de la amistad. Sólo con los grandes amigos puede hablarse de cosas insignificantes. Con Foucault, era una frase por aquí, otra por allá. Un día, en el curso de una conversación, dijo: me gusta mucho Péguy porque es un loco. Le pregunté: ¿por qué dice que es un loco? Me dijo: no hay más que ver cómo escribe. Eso también es muy interesante con respecto a Foucault, quería decir que alguien que es capaz de inventar un nuevo

estilo, de producir nuevos enunciados, es un loco. Trabajábamos por separado, cada uno por su cuenta. Sé que él leía lo que yo publicaba, y yo leía con pasión sus trabajos, pero no hablábamos mucho de eso. Y al final tuve la sensación, aunque sin ninguna tristeza, de que a mí me hacía falta él pero que yo no le era necesario. Foucault era un hombre muy, muy misterioso.

por separado,
con pasión sus
ción, aunque
era necesario.

Cahiers. ¿Cómo entró el cine en su vida, tanto en cuanto espectador como en cuanto filósofo? ¿Cuándo empezó a gustarle y cuándo empezó a pensar que era un dominio digno de la filosofía?

Gilles Deleuze. Mi experiencia es privilegiada, porque he tenido dos períodos muy separados. Antes de la guerra, cuando era un niño, iba muy a menudo al cine: el cine tenía, me parece, una estructura familiar, había salas de abonados, como la Pleyel, se podía mandar a los niños solos, yo no tenía elección con respecto al programa, y podía ser tanto Harold Lloyd o Buster Keaton como *Les croix de bois*, que me angustiaba, o la reposición de *Fantomas*, que me daba mucho miedo. Sería interesante investigar cuántas de aquellas salas han desaparecido, en barrios concretos: han surgido nuevas salas, pero muchas han desaparecido.

Luego, después de la guerra, volví al cine, pero de otra manera. Era estudiante de filosofía, y no era tan simple como para querer hacer una filosofía del cine, pero estaba impresionado por un hallazgo: me gustaban los autores que reclamaban la introducción del movimiento en el pensar, el "verdadero" movimiento (denunciaban la dialéctica hegeliana como un movimiento abstracto). ¿Cómo no ir al encuentro con el cine, que introducía en la imagen el "verdadero" movimiento? No se trataba de aplicar la filosofía al cine, sino que se iba directamente de la filosofía al cine. Y al contrario también, se iba directamente del cine a la filosofía. Algo extraño me impresionó en el cine: su inesperada aptitud para manifestar, no ya el comportamiento sino la vida espiritual (al mismo tiempo que sus comportamientos aberrantes); la vida del espíritu no es el sueño o la fantasía, que siempre fueron ca-

* *Cahiers du Cinéma*, nº 380, febrero de 1986, pp. 25-32. Este texto, corregido por Deleuze, fue el resultado de una mesa redonda con Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Marc Chevrie, Jean Narboni, Charles Tesson y Serge Toubiana con ocasión de la publicación de *Cinéma 2: l'image-temps*, París, Minuit, 1985 [trad. cast., *Cine 2: la imagen tiempo*, Barcelona, Paidós, 1986].

llejones sin salida para el cine, sino más bien el dominio de la decisión en frío, del entendimiento absoluto, de la elección existencial. ¿Cómo puede el cine ser tan apropiado para investigar la vida del espíritu? De aquí puede salir lo peor, un catolicismo, un sulpicismo propiamente cinematográfico, pero también lo mejor, Dreyer, Sternberg, Bresson, Rossellini, Rohmer hoy día. Es curioso el modo como Rohmer asigna al cine el estudio de las distintas esferas de la existencia, la existencia estética en *La coleccionista*, la existencia ética en *La buena boda*, la existencia religiosa en *Mi noche con Maud*: se aproxima a Kierkegaard, que ya mucho antes del cine experimentó la necesidad de escribir mediante extrañas sinopsis. En suma, el cine no se limita a introducir el movimiento en la imagen, lo introduce también en el alma. La vida espiritual es el movimiento del espíritu. Se pasa con toda naturalidad de la filosofía al cine, pero también del cine a la filosofía.

El cerebro es la unidad. El cerebro es la pantalla. No creo que el psicoanálisis o la lingüística sean de gran ayuda para el cine. Pero sí, por el contrario, la biología del cerebro, la biología molecular. El pensamiento es molecular, hay velocidades moleculares que componen esta clase de seres lentos que somos. La frase es de Michaux: "El hombre es un ser lento que sólo es posible gracias a velocidades fantásticas".² Los circuitos y encadenamientos cerebrales no preexisten a los estímulos, corpúsculos o granos que los trazan. El cine no es un teatro, compone los cuerpos con granos. Los encadenamientos son a menudo paradójicos, y desbordan por todas partes las meras asociaciones de imágenes. El cine, precisamente porque pone la imagen en movimiento, o más bien la dota de automovimiento, no deja de diseñar y rediseñar circuitos cerebrales. Y también aquí puede resultar lo mejor o lo peor. La pantalla, es decir, nosotros mismos, puede ser un cerebelo deficiente de un idiota o un cerebro creador. Sea el caso de los *clips*: su poder residía en sus nuevas velocidades, en nuevos encadenamientos y re-encadenamientos, pero antes incluso de haber llegado a desarrollar ese poder ya se han convertido en tics y en muecas penosos y en rupturas distribuidas de cualquier manera. El mal cine siempre comporta circuitos hechos de baja cerebral, violencia y sexualidad en lo representado, una mezcla de crueldad gratuita y de debilidad organizada. El verdadero cine se eleva hasta otra violencia, otra sexualidad, moleculares, no localizables: los personajes de Losey, por ejemplo, son comprimidos de violencia estática, tanto más violentos cuanto menos se mueven. Estas historias de velocidades del pensamiento, precipitaciones o petrificaciones, son inseparables de la imagen-movimiento: véase la velocidad de Lubitsch, el modo como introduce en la imagen verdaderos razonamientos, relámpagos, la vida del espíritu.

² Henri Michaux, *Les Grandes épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1966, p. 33 [trad. cast., *Las grandes pruebas del espíritu*, Barcelona, Tusquets, 1985].

El en
nar sob
ta y con
No es d
ferentes
pintura
didas q
compar
en un g
parativa
men, y i
corresp
ga su co
no ha si
ficos ma
spong
Cahie
estaba p
el gusto
pre o le
lo partia
G. De
como el
que vien
so son l
partir d
animale
samado
este gén
modelal
una clas
de separ
a veces
abstrac
pre que
clasifica
ellos un
tracta. A
nalética
las afini

ción en frío, del
el cine ser tan
lo peor, un ca-
bién lo mejor,
el modo como
encia, la existen-
la existencia re-
mucho antes del
psis. En suma,
duce también
sa con toda na-

psicoanálisis o
rio, la biología
hay velocidades
frase es de Mi-
cidades fantás-
a los estímulos,
ne los cuerpos
bordan por to-
te porque pone
no deja de di-
ar lo mejor o lo
lo deficiente de
día en sus nue-
s, pero antes in-
do en tics y en
mal cine siem-
alidad en lo re-
la. El verdadero
localizables: los
estática, tanto
ades del pensa-
imagen-movi-
e en la imagen

cast., *Las grandes*

El encuentro entre dos disciplinas no tiene lugar cuando una se pone a reflexionar sobre otra sino cuando una de ellas se percata de que debe resolver por su cuenta y con sus medios propios problemas similares a los que se plantean en la otra. No es difícil concebir que, en momentos diferentes, en ocasiones y condiciones diferentes, diversas ciencias se vean afectadas por problemas semejantes, así como la pintura, la música, la filosofía, la literatura y el cine. Se trata de las mismas sacudidas que afectan a terrenos completamente diferentes. No hay más crítica que la comparativa (y la crítica de cine se malea cuando se encierra en el propio cine como en un gueto), porque toda obra de cualquier dominio es, en sí misma, autocomparativa. Godard ha afrontado la pintura en *Passion*, y la música en *Nombre: Carmen*, y hace un cine serial, pero también un cine de la catástrofe, en un sentido que corresponde a la concepción matemática de René Thom. No hay obra que no tenga su comienzo o su continuación en otras artes. Si he podido escribir sobre el cine no ha sido invocando un derecho a la reflexión, sino porque los problemas filosóficos me han llevado a buscar respuestas en el cine, a pesar de que estas respuestas supongan nuevos problemas. Todo trabajo se inscribe en un sistema de relevos.

Cahiers. Lo que nos llama la atención en sus dos libros sobre el cine es algo que ya estaba presente en sus libros anteriores, pero nunca hasta este extremo, la taxonomía, el gusto por la clasificación. ¿Se trata de una disposición que usted tenía desde siempre o le ha sobrevenido en el curso de su existencia? ¿Tiene la clasificación un vínculo particular con el cine?

G. Deleuze. Sí, no hay cosa más divertida que las clasificaciones, las tablas. Es como el esqueleto de un libro o su vocabulario, su diccionario. No es lo esencial, que viene después, pero es un trabajo preparatorio indispensable. Lo más hermoso son las clasificaciones de la historia natural. La obra de Balzac está construida a partir de clasificaciones asombrosas. Borges propuso una clasificación china de los animales que hacía las delicias de Foucault: pertenecientes al emperador, embalsamados, domésticos, lechones, sirenas, etcétera. Todas las clasificaciones son de este género: son móviles, sus criterios varían con los casos, son retroactivas y remodelables, ilimitadas. Algunas casillas están muy pobladas, otras están vacías. En una clasificación se trata siempre de reunir cosas en apariencia muy diferentes, y de separar otras aparentemente próximas. Es la formación de los conceptos. Se dice a veces que "clásico", "romántico", o bien "nouveau roman" o "neorrealismo" son abstracciones insuficientes. Yo creo que se trata de categorías bien fundadas siempre que se remitan, no a formas generales, sino a signos o síntomas singulares. Una clasificación siempre es una sintomatología, se clasifican signos para extraer de ellos un concepto que se presenta como acontecimiento, no como una esencia abstracta. A este respecto, las diferentes disciplinas son verdaderamente materias señaléticas. Las clasificaciones varían según su materia pero también se solapan según las afinidades variables entre materias. Debido a que mueve y temporaliza la ima-

gen, el cine es una materia muy particular y a la vez posee un alto grado de afinidad con otras materias pictóricas, musicales, literarias... El cine no ha de comprenderse como un lenguaje sino como una signalética.

Por ejemplo: he intentado hacer una clasificación de las luces en el cine. Está la luz como medio físico compuesto cuya composición da el blanco, una especie de luz newtoniana que se encuentra en el cine americano y quizá también, de otra manera, en Antonioni. Luego está la luz de Goethe, como fuerza indescomponible que escapa a las tinieblas y saca a las cosas de la sombra (expresionismo, pero, ¿no están también de este lado Ford o Welles?). Y hay aún una tercera luz, que ya no se define tanto por su enfrentamiento a las sombras como por su contraposición a lo blanco, considerando ahora lo blanco como opacidad (es otro aspecto de Goethe, es Sternberg). También hay una luz que no se define por composición ni por contraposición sino por alternancia, por producción de figuras lunares (es la luz de la escuela francesa de antes de la guerra, y en especial la de Epstein y Grémillon, quizá aún la de Rivette en nuestros días: y está próxima a los conceptos y las prácticas de Delaunay). Y la lista no debe cerrarse, porque siempre pueden crearse nuevos acontecimientos de la luz, como por ejemplo hace Godard en *Passion*. Y lo mismo habría que decir para una clasificación abierta de los espacios del cine: se podrían distinguir los espacios orgánicos o englobantes (el *western*, pero también Kurosawa, que confiere al englobante una amplitud inmensa); las líneas de universo funcionales (el neo-*western*, pero sobre todo Mizoguchi); los espacios llanos de Losey, terrazas, acantilados o mesetas, que en sus dos últimas películas le han llevado a descubrir el espacio japonés; los espacios desconectados, los empalmes indeterminados al modo de Bresson; los espacios vacíos a la manera de Ozu o de Antonioni; los espacios estratigráficos, que valen por aquello que recubren hasta el punto de que se "lee" el espacio, como en los Straub; los espacios topológicos de Resnais, etcétera. Y, también aquí, hay tantos espacios como inventores. Y las luces se combinan de forma muy variada con los espacios. En todos los casos, se ve que estas clasificaciones de signos luminosos o espaciales son características del cine y sin embargo remiten a otros dominios, ciencias o artes, Newton o Delaunay, que las usan en otro orden, en otros contextos y relaciones, con otras divisiones.

Cahiers. Hay una "crisis" de la noción de autor en el cine. El discurso actual en el cine podría ser éste: "Ya no hay autores, todo el mundo es autor, y los que quieren serlo son unos capullos".

G. Deleuze. Hoy día existen muchas fuerzas que se han propuesto negar la existencia de toda diferencia entre lo comercial y lo creativo. Cuanto más se niega esta distinción más divertido, inteligente y enterado es uno. De hecho, esto simplemente traduce una exigencia del capitalismo, la rotación rápida. Cuando los publicitarios nos explican que la publicidad es la poesía del mundo moderno, esta

alto grado de afini-
cine no ha de com-

ces en el cine. Está la
blanco, una especie
ziza también, de otra
terza indiscomponi-
expresionismo, pero,
na tercera luz, que ya
o por su contraposi-
d (es otro aspecto de
por composición ni
figuras lunares (es la
la de Epstein y Gré-
ma a los conceptos y
siempre pueden crear-
Godard en *Passion*. Y
los espacios del cine:
el *western*, pero tam-
mensa); las líneas de
chi); los espacios lla-
s últimas películas le
nectados, los empal-
a la manera de Ozu
quello que recubren
los espacios topoló-
os como inventores.
tos. En todos los ca-
ciales son caracterís-
as o artes, Newton o
relaciones, con otras

El discurso actual en el
y los que quieren ser-

puesto negar la existi-
nto más se niega esta
hecho, esto simple-
da. Cuando los pu-
ndo moderno, esta

proposición desvergonzada olvida que no hay ningún arte que se proponga componer o revelar un producto que responde a las expectativas del público. Aunque sea chocante e incluso aunque quiera serlo, la publicidad responde a una expectativa supuesta. Por el contrario, el arte produce necesariamente lo inesperado, lo no reconocido, lo irreconocible. No hay arte comercial, es un contrasentido. Hay, ciertamente, artes populares. También hay artes que necesitan más o menos inversiones financieras, hay un comercio de las artes, pero no artes comerciales. Lo que parece complicarlo todo es que la misma forma le sirve al creativo y al comercial. Lo vemos ya en el caso de la forma-libro: es la misma para la colección Harlequin¹¹ y para una novela de Tolstoi. Cuando se ponen a competir un libro de entretenimiento y una gran novela, por fuerza tiene que ganar el libro de entretenimiento o el *best-seller* en un mercado único de rotación rápida o, lo que es peor, será el primer tipo de libros el que pretenderá tener las cualidades del segundo, que se convertirá en su rehén. Así ocurre en la televisión, donde el juicio estético se convierte en "es sabroso", igual que una comida, o en "es imparable", como un penalti en el fútbol. Es una promoción a la baja, una igualación de toda la literatura con el consumo de masas. "Autor" es una función que remite a la obra de arte (y, en otras condiciones, al crimen). Para los demás productos hay otros nombres, también respetables, redactores, programadores, realizadores, productores... Los que dicen "hoy ya no hay autores" suponen que habrían sido capaces de reconocer a los de ayer cuando todavía no eran conocidos. Esto es pura vanidad. El arte sólo puede subsistir bajo las condiciones de un doble sector, de una distinción siempre actual entre lo comercial y lo creativo.

Los *Cahiers* han contribuido de forma importante a establecer esta distinción en el propio cine, y a mostrar lo que es un autor de películas (incluso aunque se trate de un dominio en el cual hay también productores, redactores, agentes comerciales, etcétera). Païni¹² ha dicho recientemente cosas muy interesantes acerca de todos estos temas.¹ Hoy nos las damos de listos negando la distinción de lo comercial y lo creativo: y es que hay interés en hacerlo. Es difícil hacer una obra, pero es fácil encontrar los criterios. No hay obra, por breve que sea, que no implique una gran empresa o una larga duración interna (por ejemplo, la empresa de rela-

¹¹ Colección lanzada en 1978 en Francia por la editorial del mismo nombre, especializada –según su propia publicidad– en "conflictos pasionales intensos que contraponen a héroes viriles y heroínas idealistas en un universo de lujo y sofisticación, y que tienen un desenlace feliz". En la actualidad comprende once subcolecciones diferentes especializadas en distintas clases de romances.

¹² Ensayista y estudioso de las artes visuales, Dominique Païni ha sido director de la filmoteca del Louvre, de la filmoteca francesa y del área de cultura del centro Georges Pompidou de París, así como presidente de la comisión de ayuda selectiva a la videoedición. Es también autor de un libro de testimonios gráficos sobre Deleuze: Deleuze, un album, París, Editions du Centre Pompidou, 2005.

¹ En una entrevista en los *Cahiers du Cinéma*, n.º 357, marzo de 1984.

tar los recuerdos de familia no es una gran empresa). Una obra es siempre la creación de espacios y tiempos nuevos (no se trata de contar una historia en un espacio y un tiempo determinados, es preciso que los ritmos, las luces, los espacio-tiempos se conviertan ellos mismos en verdaderos personajes). Una obra está llamada a hacer surgir los problemas y las preguntas en que estamos metidos, no a darles respuesta. Una obra es una nueva sintaxis, lo que es mucho más importante que el vocabulario y forja una lengua extranjera dentro de la lengua. En el cine, la sintaxis son los encadenamientos y re-encadenamientos de imágenes, pero también las relaciones entre imágenes visuales y sonidos (hay un vínculo íntimo entre ambos aspectos). Si hubiera que definir la cultura, habría que decir que no se trata de conquistar un dominio difícil o abstracto sino de percatarse de que las obras de arte son mucho más concretas, alegres, conmovedoras, que los productos comerciales: hay en las obras de creación una multiplicación de la emoción, una liberación de la emoción, invención de nuevas emociones, que se distinguen de los modelos emotivos prefabricados por el comercio. Lo vemos singularmente en Bresson, en Dreyer: son incluso los maestros de una nueva comicidad. La cuestión del cine de autor consiste ciertamente en garantizar la distribución de las películas existentes, que no pueden soportar la competencia con el cine comercial porque requieren otra duración, pero también consiste en hacer posible la creación de películas que aún no existen. Quizá el cine no ha llegado a ser aún lo suficientemente capitalista. Hay circuitos dinerarios de duración muy distinta: también habría que distinguir, en la inversión cinematográfica, entre la larga, la corta y la media duración. En el caso de la ciencia, el capitalismo ha llegado a distinguir perfectamente el interés de la investigación fundamental.

Cahiers. Hay en su libro una tesis aparentemente "escandalosa", que se opone a todo cuanto se ha escrito sobre el cine y que concierne justamente a la imagen-tiempo. El análisis filmológico siempre ha aceptado como argumento que, en una película, aunque haya flash-back, sueños, recuerdos o incluso escenas anticipatorias, cualquiera que sea el tiempo evocado el movimiento siempre se realiza ante nosotros y en presente. Sin embargo, usted afirma que la imagen cinematográfica no está en el presente.

G. Deleuze. Es curioso, en efecto, porque a mí me parece evidente que la imagen cinematográfica no está en presente. Lo que está en el presente es aquello que la imagen cinematográfica "representa", pero no la imagen en cuanto tal. La propia imagen es un conjunto de relaciones de tiempo de las cuales el presente solamente se deriva, ya sea como mínimo común múltiplo o como mínimo común divisor. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, sino que están en la imagen cuando es creadora. La imagen hace sensibles, visibles, las re-

lacion
tra a
meno
existe
el pres
ki reci
sión d
de Oz
queda
coche
image
cuanto
con el
se hur
presen
el recu
image
neral,
pacios
de sus
mente
apoya
las rela
cia de t
y el hal
de Res
"un po
cuerpo
cine ha
mente
visual,
ción co
da con
por gra
dioces

^b Andre
ciembre d
¹ Refere

siempre la crea-
toria en un espa-
cio-tiempos
llamada a ha-
no a darles res-
portante que el
el cine, la sinta-
pero también las
mo entre ambos
o se trata de con-
las obras de arte
tos comerciales:
una liberación de
de los modelos
e en Bresson, en
stión del cine de
ículas existentes,
orque requieren
de películas que
mente capitalis-
abría que distin-
media duración.
fectamente el in-

que se opone a
la imagen-tiem-
e, en una pelícu-
s anticipatorias,
za ante nosotros
ráfica no está en

ente que la ima-
e es aquello que
anto tal. La pro-
el presente sola-
mínimo común
dinaria, sino que
visibles, las re-

laciones de tiempo irreductibles al presente. Por ejemplo, una imagen nos mues-
tra a un hombre que sigue el curso de un río, en un paisaje de montaña: hay al
menos tres "duraciones" coexistentes, tres ritmos, y la relación de tiempo es la co-
existencia de estas duraciones en la imagen, que no se confunde en absoluto con
el presente en el cual se representa la imagen. Este es el sentido en el que Tarkovs-
ki rechaza la distinción entre plano y montaje, porque define el cine por la "pre-
sión del tiempo" en el plano.^b Esto se evidencia con ejemplos: una naturaleza muerta
de Ozu, un *travelling* de Visconti, una profundidad de campo de Welles. Si nos
quedamos en lo representado, es una bicicleta inmóvil, o una montaña, o es un
coche, o un hombre, que recorren un espacio. Pero, desde el punto de vista de la
imagen, la naturaleza muerta de Ozu es la forma del tiempo que no cambia en
cuanto tal, aunque todo cambie en ella (relación de aquello que es en el tiempo
con el tiempo). Del mismo modo, el coche de Sandra, en la película de Visconti,
se hunde en el pasado y, al mismo tiempo, se ve cómo recorre un espacio en el
presente. Esto no tiene nada que ver con el *flash-back* ni con el recuerdo, porque
el recuerdo no es más que un presente antiguo, mientras que el personaje de la
imagen se hunde literalmente en el pasado o emerge del pasado. Como regla ge-
neral, en cuanto un espacio deja de ser "euclidiano", en cuanto hay creación de es-
pacios a la manera de Ozu, de Antonioni o de Bresson, el espacio deja de dar cuenta
de sus propios caracteres, que remiten a relaciones temporales. Resnais es segura-
mente uno de los autores cuyas imágenes están menos en el presente, porque se
apoya enteramente en la coexistencia de duraciones heterogéneas. La variación de
las relaciones de tiempo es el tema mismo de *Je t'aime Je t'aime*, con independen-
cia de todo *flash-back*. ¿Qué es un "fallo de raccord" o una disyunción entre el ver
y el hablar, como en los Straub o en Marguerite Duras, o la pantalla emplumada
de Resnais, los cortes en negro o en blanco de Garrel? Es, en cada uno de los casos,
"un poco de tiempo en estado puro",^c no un presente. El cine no reproduce los
cuerpos, los produce con granos que son granos de tiempo. Cuando se dice que el
cine ha muerto, esto es algo particularmente estúpido, porque el cine está sola-
mente en los comienzos de una exploración de las relaciones entre el sonido y lo
visual, que son relaciones temporales, y está renovando completamente su rela-
ción con la música. La enorme inferioridad de la televisión consiste en que se que-
da con las imágenes en el presente, lo presentifica todo, salvo cuando es manejada
por grandes cineastas. La idea de una imagen en presente sólo califica las obras me-
diocres o comerciales. Es una idea completamente falsa, es incluso el tipo mismo

^b Andrei Tarkovski, "De la figure cinématographique" [De la figura cinematográfica], *Positif*, nº 249, di-
ciembre de 1981.

^c Referencia al "tiempo recobrado" de Proust, véase el texto nº 16.

de una falsa evidencia. Hasta donde yo sé, sólo Robbe-Grillet la ha recogido; pero lo ha hecho precisamente con una diabólica malicia. Es uno de los pocos autores que producen efectivamente imágenes en presente, pero mediante relaciones de tiempo muy complejas que son característicamente suyas. Es la prueba viviente de que estas imágenes son difíciles de crear si no nos contentamos con lo representado, y de que no se trata en absoluto de un dato natural de la imagen.

ha recogido; pero los pocos autores ante relaciones de la prueba viviente mos con lo repre- la imagen.

OCUPAR SIN CONTAR: BOULEZ, PROUST Y EL TIEMPO*

Boulez ha planteado a menudo el problema de sus relaciones con los escritores y los poetas: Michaux, Char, Mallarmé... Si es cierto que la ruptura no es lo contrario de la continuidad, si lo continuo se define por la ruptura, se diría que un mismo gesto construye la continuidad del texto literario y el texto musical y comporta las rupturas entre ellos. No hay una solución general: es preciso medir en cada caso las relaciones, conforme a medidas variables y a menudo irregulares. Pero es el caso que Boulez mantiene unas relaciones muy diferentes con Proust. No es una relación más profunda sino de otra naturaleza, tácita, implícita (aunque cita frecuentemente a Proust en sus escritos). Es como si se lo supiera "de memoria", voluntariamente y al azar.¹¹ Boulez ha definido una gran alternativa: contar para ocupar el espacio-tiempo, o bien ocupar sin contar.¹ Medir para efectuar las relaciones o bien colmar las relaciones sin medida. ¿No sería su relación con Proust justamente de este segundo tipo: acosar o ser acosado ("¿qué quieres de mí?"),¹² ocupar o ser ocupado sin contar, sin medida?

Lo primero que Boulez encuentra en Proust es la forma en que los ruidos y sonidos se desprenden de los personajes, de los lugares y nombres a los cuales están ligados en principio, para formar "motivos" autónomos que no dejan de transformarse en el tiempo, disminuyendo o aumentando, sumándose o restándose, variando su velocidad y su lentitud. El motivo estaba en principio asociado a un paisaje o a una persona, un poco a la manera de un cartel, pero después es él quien se ha convertido en paisaje único y variado, en el único personaje mutante. Proust

* En Claude Samuel (ed.), *Eclats/Boulez*, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 98-100.

¹¹ *Alusión a Par volonté et par hasard* (C. Deliege y Pierre Boulez), París, Seuil, 1975. La mayor parte de las notas del traductor a este artículo se han beneficiado de la erudita versión castellana del mismo realizada anteriormente por Jordi Terré.

¹ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* [Pensar la música hoy] (PM) París, Gouthier, p. 107.

¹² "Que me veux-tu?", título de la tercera sonata de Boulez.

no tiene más remedio que invocar la frascilla y la música de Vinteuil para dar cuenta de esta alquimia, presente en toda la *Recherche*, mediante la que rinde homenaje a Wagner (aunque tengamos que suponer que Vinteuil era muy distinto de Wagner). Boulez, por su parte, rinde homenaje a Proust porque ha comprendido profundamente la vida autónoma del motivo wagneriano en la medida en que atraviesa velocidades variables, alteraciones libres, en la medida en que entra en una variación continua que supone una nueva forma del tiempo para "los seres musicales".² Toda la obra de Proust está compuesta de este modo: los amores sucesivos, los celos, el sueño, etcétera, se desprenden hasta tal punto de los personajes que se convierten ellos mismos en personajes infinitamente cambiantes, individuaciones sin identidad, Celos I, Celos II, Celos III... Este tipo de variable, que se desarrolla en una dimensión autónoma del tiempo, podría llamarse "bloque de duración", "bloque sonoro que varía sin cesar". Y la dimensión autónoma, no preexistente, que se va trazando al mismo tiempo que varía el bloque, se podría llamar *diagonal*, para indicar mejor que no remite ni a la vertical armónica ni a la horizontal melódica como coordenadas preexistentes.³ El acto musical por excelencia, según Boulez, consiste en trazar la diagonal, en condiciones distintas cada vez, tras las combinaciones polifónicas, pasando por las resoluciones de Beethoven, las fusiones de armonía y melodía de Wagner, hasta llegar a Webern y su abolición de toda frontera entre la horizontal y la vertical, produciendo bloques sonoros mediante la serie y desplazándolos a lo largo de una diagonal como función temporal única que distribuye toda la obra.⁴ La diagonal es en cada caso como un vector-bloque de armonía y melodía, una función de temporalización. Y la composición musical de la *Recherche*, según Proust, aparece de esta forma: bloques de duración siempre cambiantes, con velocidad variable y alteraciones libres, en una diagonal que constituye la única unidad de la obra, la transversal de todas las partes. La unidad del viaje no se hallará ni en las rutas verticales del paisaje, que son como secciones armónicas, ni en la línea melódica del recorrido, sino en la diagonal, "de una ventana a otra",⁵ que permite fundir en un bloque de transformación o de duración la sucesión de puntos y el movimiento del punto de vista.⁵

² Pierre Boulez, *Points de repère* (PR), Ed. du Seuil-Bourgois, "Le temps re-cherché", pp. 236-257 [trad. cast., *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984].

³ Sobre la diagonal y el bloque, *Relevés d'apprenti* (RA), Ed. du Seuil [trad. cast., *Hacia una estética musical*, Caracas, Monteávil, 1990], artículos "Contrepoint" y "Webern", y PM, pp. 137 y 59 ("habría constituido un bloque de duración y habría introducido una dimensión diagonal que ya no puede confundirse ni con la vertical ni con la horizontal"); PR, p. 159.

⁴ Sobre Wagner, PR, pp. 243-346. Sobre Webern, RA, pp. 372, 376-377.

⁵ Además de la obra de Deleuze sobre Proust, véase el texto nº 3.

⁵ Cfr. *À la recherche du temps perdu*, La Pléiade, I, p. 655 (la unidad de la *Recherche* se presenta siempre como una diagonal).

e Vinteuil para dar
te la que rinde ho-
il era muy distinto
orque ha compren-
no en la medida en
medida en que entra
tempo para "los se-
modo: los amores
punto de los perso-
naje cambiantes, in-
tipo de variable, que
llamarse "bloque de
sión autónoma, no
el bloque, se podría
cal armónica ni a la
o musical por exce-
ciones distintas cada
aciones de Beetho-
ra Webern y su abo-
ndo bloques sonoros
como función tem-
a caso como un vec-
ón. Y la composición
bloques de duración
res, en una diagonal
as las partes. La uni-
que son como sec-
o en la diagonal, "de
sformación o de du-
sta.⁵

berché", pp. 236-257 [trad.

... Hacia una estética musi-
37 y 59 ("habría constitui-
e puede confundirse ni con

berché se presenta siempre

Sin embargo, los bloques de duración, precisamente porque comportan veloci-
dades y lentitudes, aumentos y disminuciones, sumas y restas, son inseparables de
relaciones métricas y cronométricas que definen divisibilidades, commensurabili-
dades, proporcionalidades: la "pulsación" es un mínimo común múltiplo (o un
múltiplo simple), y el "tempo" es la inscripción de cierto número de unidades en
un tiempo determinado. Es un espacio-tiempo *estriado*, un tiempo pulsado, pue-
sto que las rupturas son determinables en él, es decir, son de tipo racional (primer
aspecto del continuo), y las medidas, sean regulares o no, se determinan como mag-
nitudes entre rupturas. Los bloques de duración siguen, pues, un espacio-tiempo
estriado en el cual trazan sus diagonales según la velocidad de sus pulsaciones y la
variación de sus medidas. Pero de lo estriado se desprende a su vez un espacio-
tiempo *liso* o no pulsado, que ya no se remite a la cronometría más que de forma
global: las rupturas en él son indeterminadas, de tipo irracional, y las medidas son
sustituidas por distancias y proximidades indescomponibles que expresan la den-
sidad o la rareza de lo que aparece (reparto estadístico de acontecimientos). Un ín-
dice de ocupación sustituye al índice de velocidad.⁶ Aquí es donde se ocupa sin
contar en lugar de contar para ocupar. ¿No habría que reservar la fórmula de Bou-
lez, "burbujas de tiempo", para esta nueva figura distinta de los bloques de dura-
ción? El número no ha desaparecido, pero se ha hecho independiente de las relaciones
métricas y cronométricas, se ha convertido en cifra, número numerante, número
nómada o mallarmeano. Nomos musical y no ya medida; en lugar de repartir un
espacio-tiempo cerrado *teniendo en cuenta* los elementos que forman bloque, dis-
tribuye por el contrario en un espacio-tiempo abierto los elementos circunscritos
en una burbuja. Es como el paso de una temporalización a la otra: no ya una Se-
rie del tiempo sino un Orden del tiempo. Esta gran distinción de Boulez, lo es-
triado y lo liso, no vale tanto como separación sino como comunicación perpetua:
hay alternancia y superposición de dos espacios-tiempos, intercambio entre las dos
funciones de temporalización, aunque no fuera más que en el sentido de que un
reparto homogéneo en un tiempo estriado da la impresión de un tiempo liso, mien-
tras que una distribución altamente desigual en un tiempo liso introduce *direc-
ciones* que evocan un tiempo estriado, por densificación o acumulación de
proximidades. Si recapitulamos el conjunto de las diferencias enunciadas por Proust
entre la sonata y el septeto de Vinteuil encontramos todas las que sirven para dis-
tinguir un plano cerrado y un espacio abierto, un bloque y una burbuja (el septe-
to está inundado por una bruma de color violeta que hace que se perciba una ronda
como "en un ópalo"),⁷ y también todas las que remiten la frase de la sonata a un

⁶ Sobre las rupturas, lo liso y lo estriado, PM, pp. 95-108. Nos parece que, por una parte, la distinción en-
tre rupturas racionales e irracionales según Dedekind y, por otra parte, la distinción entre distancias y mag-
nitudes según Russell, se corresponden con la diferencia entre lo liso y lo estriado en Boulez.

⁷ "Después —envuelta en la neblina violeta que se levantaba (...) hasta el punto de que, incluso cuando in-
troducía en algún pasaje una danza, permanecía cautiva en un ópalo— percibí otra frase de la *Sonata* (...) se

índice de velocidad, mientras que las frases del septeto remiten a índices de ocupación. Pero, más en general, cada tema, cada personaje de la *Recherche* es susceptible, sistemáticamente, de una doble exposición: una vez como "caja" de la cual se extraen toda clase de variaciones de velocidad y de alteraciones de la cualidad, según las épocas y las horas (cronometría); otra vez como nebulosa o multiplicidad que sólo tiene grados de densidad y de rarefacción, según una distribución estadística (incluso los dos lados de Méséglise y de Guermantes están presentes como dos direcciones estadísticas). Albertine es las dos cosas a la vez: ora estriada ora lisa, ora bloque de transformación ora nebulosa de difusión, pero de acuerdo con temporalizaciones distintas. Y toda la *Recherche* debe leerse como lisa y como estriada, doble lectura según la distinción de Boulez.

El tema de la memoria se convierte en secundario en comparación con estos motivos más profundos. Boulez puede recuperar "el elogio de la amnesia" de Stravinsky, o la frase de Désormière, "le tengo horror al porvenir", sin dejar de ser proustiano a su manera. Según Proust, la memoria, incluso la involuntaria, ocupa una zona muy restringida que el arte desborda por todos lados, y no desempeña más que el papel de conductora. El problema del arte, el problema correlativo a la creación, es el de la *percepción*, y no el de la memoria: la música es pura presencia y reclama una ampliación de la percepción hasta los límites del universo. Una percepción ampliada, ésa es la finalidad del arte (o de la filosofía, según Bergson). Ahora bien, este objetivo no se puede alcanzar más que si la percepción rompe con la identidad que la mantiene fijada a la memoria. La música siempre ha perseguido este objeto: individuaciones sin identidad, que constituyen "seres musicales". Y sin duda el lenguaje tonal restauraba un principio de identidad específico, con la octava o con el acorde de primer grado. Pero el sistema de los bloques y las burbujas implica un rechazo generalizado de todo principio de identidad en las variaciones y distribuciones que los definen.⁷ El problema de la percepción arcaica: ¿cómo percibir esos individuos cuya variación es incesante, cuya velocidad es inanalizable o, mejor aún, que escapan a toda referencia en un medio liso?⁸ Las cifras o números numerantes, al escapar tanto a la pulsación como a las relaciones

acercó vacilante, desapareció como asustada, volvió luego (...) atraído a otras que resultaban a su vez atrayentes y persuasivas una vez domeñadas, y entraban en la ronda, en la ronda divina pero invisible para la mayoría de los oyentes, quienes, sin otra cosa ante ellos que un velo confuso a través del cual no veían nada, puntuaban arbitrariamente con exclamaciones admirativas un aburrimiento continuo que creían mortal". (Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, trad. cast., C. Berges, "La Prisonera", Madrid, Alianza, 1975, p. 279).

⁷ PM, p. 48: "En el sistema serial, por el contrario, ninguna función se manifiesta idéntica en ese sentido de una serie a otra... un objeto compuesto de los mismos elementos absolutos puede, por evolución de su localización, asumir funciones divergentes".

⁸ PM, pp. 44 y 96: "Puesto que la ruptura puede efectuarse libremente donde se quiera, el oído perderá toda referencia y todo conocimiento absoluto de los intervalos, como el ojo que tuviese que apreciar distancias en una superficie idealmente lisa".

métrica
reales, p
agujeros
por un c
problem
encontra
yacente a
ra: es el v
como en
pensión.
Beethow
aflorar l
constitu
ción y m
teuil, la n
para oca
cuanto a
para escr
Proust, o

Pero es
cipio de i
nes desti
lo fijo no
lidad com
lebre sabe
Lo fijo no
lo contra
sin identi
variación
remitir lo
sucede en
bray com
ra el juego
de la iden

¹ Boulez, "al conjunto de se desvanec

⁹ Cfr. el art del sordo?, C jación").

en a índices de ocu-
Recherche es suscep-
no "caja" de la cual
ones de la cualidad,
bulosa o multiplici-
una distribución es-
tán presentes como
z: ora estriada ora
pero de acuerdo con
mo lisa y como es-

ación con estos mo-
a amnesia" de Stra-
"ir", sin dejar de ser
involuntaria, ocu-
idos, y no desempe-
problema correlativo
música es pura pre-
mitas del universo.
osofía, según Berg-
la percepción rom-
música siempre ha
stituyen "seres mu-
le identidad especi-
ema de los bloques
pio de identidad en
la percepción arre-
cuya velocidad es
medio liso? Las ci-
mo a las relaciones

ullaban a su vez atrayen-
ero invisible para la ma-
del cual no veían nada,
lmo que creían mortal".
ad, Alianza, 1973, p. 279).
a idéntica en ese sentido
de, por evolución de su

quiera, el oído perderá
ese que apreciar distan-

métricas, no aparecen como tales en el fenómeno sonoro: engendran fenómenos reales, pero fenómenos sin identidad. ¿Es posible que estos imperceptibles, estos agujeros de la percepción sean llenados por la escritura, y que el oído sea relevado por un ojo que lee y que funciona como una "memoria"? Mas esto no resuelve el problema: ¿cómo *percibir* la escritura "sin obligación de comprenderla"? Boulez encontrará la respuesta definiendo un tercer medio, un tercer espacio-tiempo *adyacente* a los de lo liso y lo estriado, encargado de hacer que se perciba la escritura: es el universo de los Fijos, que opera ora mediante una asombrosa simplificación, como en Wagner o en la figura de tres sonidos de Webern, ora mediante una suspensión, como los doce toques de Berg,¹ ora por acentuación insólita, como en Beethoven o también en Webern, y que se presenta al modo de un gesto que hace aflorar la estructura formal o de un envoltorio que aísla un grupo de elementos constituyentes. La relación de los elementos entre sí crea la riqueza de la percepción y mantiene en vela a la sensibilidad y a la memoria.² En la frasecilla de Vinteuil, la nota alta sostenida durante dos compases y "tendida como un telón sonoro para ocultar el misterio de su incubación" es un ejemplo privilegiado de Fijo. En cuanto al Septeto, la amiga de Mlle. Vinteuil tuvo que necesitar referencias fijas para *escribir* la obra. Y este es exactamente el papel de la memoria involuntaria en Proust, constituir envoltorios de fijos.

Pero esto no significa que la memoria voluntaria, o los fijos, restablezcan un principio de identidad. Proust, en la misma medida que Joyce o Faulkner, es de quienes destituyen todo principio de identidad en literatura. Incluso en su repetición, lo fijo no se define por la identidad de un elemento que se repite sino por una *cualidad común* a los elementos que no podrían repetirse sin ella (por ejemplo, el célebre sabor común a los dos momentos, o bien, en la música, una altura común...). Lo fijo no es lo Mismo, y no nos descubre una identidad tras la variación sino todo lo contrario. Es lo que permite *identificar* la variación, es decir, la individuación sin identidad. De este modo es como amplía la percepción: hace perceptibles las variaciones en un medio estriado y las distribuciones en un medio liso. Lejos de remitir lo diferente a lo Mismo, permite identificar lo diferente en cuanto tal: así sucede en Proust, el sabor como cualidad común a dos momentos identifica Combray como siempre diferente de sí mismo. Tanto en la música como en la literatura el juego funcional de la repetición y la diferencia ha sustituido al juego orgánico de la identidad y la variación. Por ello, los fijos no implican permanencia alguna

¹ Boulez, "L'écriture du musicien: le regard du sourd?" (citado en la nota siguiente), p. 453: "El piano, ajeno al conjunto del movimiento, entra subrepticamente (...) y percute doce veces un do sostenido grave, luego se desvanece..." (a propósito del *Kammerkonzert de Alban Berg*).

² Cfr. el artículo esencial "L'écriture du musicien: le regard du sourd?" ["La escritura musical: ¿la mirada del sordo?"], *Critique*, nº 108, mayo de 1981. Y sobre las referencias en Wagner, PR, p. 249 ("elementos de fijación").

sino más bien, *instantáneamente*, la variación o la diseminación que nos obligan a percibir. Y los propios envoltorios mantienen siempre entre ellos una "relación móvil", en una misma obra o en un mismo bloque, en una misma burbuja.

Ampliar la percepción quiere decir hacer sensibles, sonoras (o visibles), fuerzas ordinariamente imperceptibles. Sin duda, esas fuerzas no necesariamente son el tiempo, pero se entrecruzan y se unen con las del tiempo. "El tiempo, que normalmente no es visible..." Percibimos fácil y, a veces, dolorosamente lo que está en el tiempo, percibimos también la forma, las unidades y relaciones de la cronometría, pero no el tiempo como *fuerza*, el tiempo mismo, "un poco de tiempo en estado puro". Hacer del sonido el intermediario que hace sensible el tiempo, que hace perceptibles los Números del tiempo, organizar el material para captar las fuerzas del tiempo y hacerlo sonoro: tal es el proyecto de Messiaen, recogido por Boulez en nuevas condiciones (sobre todo seriales). Pero en las condiciones musicales de Boulez resuena el eco de las condiciones literarias de Proust en ciertos aspectos: hacer sonar la fuerza muda del tiempo. Al desarrollar las funciones de temporalización que se ejercen en el material sonoro, el músico captura y hace sensibles las fuerzas del tiempo. Las fuerzas del tiempo y las funciones de temporalización se reúnen para constituir los Aspectos del *tiempo implícito*. Tanto en Boulez como en Proust, estos aspectos son múltiples y no se reducen en absoluto al par "perdido-encontrado". Hay un tiempo perdido, que no es una negación sino una función plena del tiempo: en Boulez, se trata de la pulverización del sonido, o bien de su extinción, que está en función del timbre, *la extinción de los timbres* en un sentido en que el timbre es como el amor y repite su propio fin en vez de su origen. Luego, está el tiempo "re-buscado [*re-cherche*]"; *la constitución de bloques de duraciones*, su trayecto en diagonal: no son acordes (armónicos) sino auténticos enfrentamientos "cuerpo-a-cuerpo", a menudo rítmicos, asedios sonoros y vocales en los cuales uno de los luchadores prevalece sobre el otro, por turnos, como en la música de Vinteuil; es la fuerza estriada del tiempo. Luego, está el tiempo re-encontrado, identificado pero en el instante, el "gesto" del tiempo o *el envoltorio de los fijos*. Finalmente, "el tiempo de la utopía", dice Boulez como homenaje a Messiaen: consiste en reencontrarse consigo mismo tras haber penetrado en el secreto de las Cifras, tras haberse familiarizado con las gigantescas burbujas de tiempo, tras haber afrontado lo liso y haber descubierto, conforme al análisis de Proust, que los hombres ocupan "en el tiempo un lugar mucho más considerable que aquel otro, tan restringido, que se les reserva en el espacio", o más bien que, cuando cuentan, retorna a ellos "un lugar que, por el contrario, se prolonga sin medida alguna..."¹⁰ En su encuentro con Proust, Boulez crea un conjunto de conceptos filosóficos fundamentales que nacen de su propia obra musical.

¹⁰ La Pléiade, III, p. 1408: Proust establece una distinción explícita entre este aspecto del tiempo y el tiempo recobrado, que es otro aspecto (sobre "la utopía", en Messiaen y en Boulez, *cfr.* PR, pp. 331-338).

PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE *DIFERENCIA Y REPETICIÓN**

1) Hay una gran diferencia entre hacer filosofía y hacer historia de la filosofía. En este último caso, se estudian las flechas o las herramientas de un gran pensador, sus presas y sus trofeos, los continentes que ha descubierto. En el otro, uno talla sus propias flechas, o bien reúne aquellas que le parecen las mejores, pero para intentar enviarlas en otras direcciones, incluso aunque la distancia que salvar sea pequeña y no astronómica. Se intenta hablar en nombre propio, y se descubre que el nombre propio no puede designar más que el resultado de un trabajo, es decir, los conceptos que se descubren a condición de haber sabido hacerlos vivir y expresarlos mediante todas las posibilidades del lenguaje.

2) Tras haber estudiado a Hume, a Spinoza, a Nietzsche, a Proust, que me llenaron de entusiasmo, *Diferencia y repetición* fue el primer libro en el que intenté "hacer filosofía". Cuanto he hecho después va encadenado a este libro, incluso lo que hemos escrito Guattari y yo (hablo, naturalmente, desde mi punto de vista). Es muy difícil decir lo que une tal problema a tal otro: ¿por qué eran la diferencia y la repetición lo que me obsesionaba, en lugar de otra cosa, y no por separado sino juntas? No se trataba exactamente de problemas nuevos, ya que la historia de la filosofía y, sobre todo, la filosofía contemporánea, se habían ocupado de ellos constantemente. Pero acaso la mayoría de los filósofos habían subordinado la diferencia a la identidad o a lo mismo, a lo Semejante, a lo Opuesto o a lo Análogo: habían introducido la diferencia en la identidad del concepto, habían llegado a la diferencia conceptual pero no a un concepto de la diferencia.

* Título del editor. Este texto se publicó con el título "Preface to the English Edition", en *Difference and Repetition*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, trad. ingl., Paul Patton. El texto mecanografiado está fechado en 1986.

3) Para pensar la diferencia tenemos tendencia a subordinarla a la identidad (desde el punto de vista del concepto o del sujeto: por ejemplo, la diferencia específica presupone un género como concepto idéntico). También tenemos tendencia a subordinarla a la semejanza (desde el punto de vista de la percepción), a la oposición (desde el punto de vista de los predicados), a la analogía (desde el punto de vista del juicio). Es decir, que no pensamos la diferencia en sí misma. La filosofía ha sabido construir una representación orgánica de la diferencia gracias a Aristóteles, e incluso una representación orgiástica, infinita, gracias a Leibniz y a Hegel: pero no por ello ha alcanzado la diferencia en sí misma.

Y posiblemente la situación de la repetición no es más alentadora: también a ella, de otra manera, la pensamos como lo idéntico, lo semejante, lo igual o lo opuesto. En este caso, hacemos de ella una diferencia sin concepto: dos cosas se repiten cuando difieren aunque tienen exactamente el mismo concepto. Así las cosas, todo aquello que hace variar a la repetición nos parece que también la recubre o la oculta. Ni siquiera en ese punto llegamos a un concepto de la repetición. ¿Puede suceder que, por el contrario, alcancemos tal concepto cuando nos damos cuenta de que la variación no es algo que se añada a la repetición para ocultarla sino que constituye su condición o su elemento constitutivo, la interioridad por excelencia? El disfrazarse es tan propio de la repetición como el desplazarse lo es de la diferencia: una transposición común, *diaphora*. En el límite, ¿tendríamos una sola y la misma potencia, de diferencia o de repetición, pero que se ejerce únicamente en lo múltiple y determina las multiplicidades?

4) Cada filosofía debe alcanzar su propio modo de hablar de las ciencias y de las artes, así como su manera de establecer alianzas con ellas. Es muy difícil porque la filosofía no puede, evidentemente, aspirar a ninguna superioridad, pero no puede crear ni exponer sus propios conceptos más que en relación con aquellos que pueden extraerse de las funciones científicas y de las construcciones artísticas. Un concepto filosófico nunca se confunde con una función científica o con una construcción artística, pero se halla en afinidad con ellos, en tal dominio científico o en tal estilo artístico. El contenido científico o artístico de una filosofía puede ser muy elemental, puesto que no tiene como misión el hacer progresar las ciencias o las artes, pero ella misma no puede progresar más que formando los conceptos propiamente filosóficos de tal función o de tal construcción, aunque sean funciones y construcciones elementales. No se puede hacer filosofía independientemente de la ciencia ni del arte. En este sentido, aquí intentamos construir un concepto filosófico de la diferenciación como función matemática, y de la diferenciación como función biológica, investigando la posibilidad de encontrar entre ambos una relación enunciable que, sin embargo, no puede aparecer en el nivel de sus obje-

identidad
encia espe-
os tenden-
ción), a la
de el pun-
ma. La fi-
a gracias a
Leibniz y a

bién a ella,
lo opues-
se repiten
osas, todo
o la ocul-
uede suce-
cuenta de
sino que
xcelencia?
de la dife-
sola y la
mente en

as y de las
porque la
o no pue-
ellos que
stias. Un
ana cons-
entífico o
puede ser
ciencias o
conceptos
a funcio-
ntemen-
concepto
nciación
mbos una
sus obje-

tos respectivos. Creemos que el arte, la ciencia y la filosofía mantienen relaciones variables en las cuales cada una de ellas ha de responder a la otra, pero con sus propios medios.

5) Finalmente, en este libro me pareció que no era posible apropiarse del poder de la diferencia o de la repetición sin poner en cuestión la imagen que nos hacemos del pensamiento. Quiero decir que no pensamos únicamente conforme a un método sino que hay una imagen del pensamiento, más o menos implícita, tácita y presupuesta, que determina nuestros fines y nuestros medios cuando nos esforzamos en pensar. Por ejemplo, suponemos que el pensamiento tiene una rectitud natural y que el pensador tiene buena voluntad (querer “naturalmente” la verdad); nos damos como modelo el reconocimiento, es decir, el sentido común, el uso de todas las facultades en torno a un objeto que se supone el mismo; designamos al enemigo que hemos de combatir: el error, sólo el error; y suponemos que lo verdadero tiene que ver con las soluciones, es decir, con proposiciones capaces de servir como respuestas. Ésta es la imagen clásica del pensamiento y, en la medida en que la crítica no ha llegado al corazón de esta imagen, es difícil conducir al pensamiento hacia problemas que desbordan la forma proposicional, capacitarle para encuentros que se hurtan a todo reconocimiento, hacerle afrontar a sus verdaderos enemigos, que son totalmente distintos del error, y llegar hasta aquello que nos fuerza a pensar o que saca al pensamiento de su torpeza natural, de su notoria mala voluntad. Una nueva imagen del pensamiento —o más bien una liberación del pensamiento con respecto a las imágenes que lo aprisionan—, esto es lo que yo había buscado ya anteriormente en Proust.^a Pero aquí, en *Diferencia y repetición*, esta investigación se autonomiza, se vuelve condición para el descubrimiento de estos dos conceptos. Ahora, el capítulo III es el que me parece más necesario y más concreto, introductorio para los libros posteriores, hasta las investigaciones con Guattari en las cuales invocamos un modelo vegetal de rizoma para el pensamiento, por contraposición al modelo del árbol, un pensamiento-rizoma en lugar de un pensamiento arborescente.

^a *Proust et les signes*, París, PUE, 1970 (trad. cast., *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama).

PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE *DIÁLOGOS**

Siempre me he sentido empirista, es decir, pluralista. Pero ¿qué significa esta equivalencia entre empirismo y pluralismo? Se deriva de los dos caracteres mediante los cuales Whitehead definía el empirismo: lo abstracto no explica nada sino que, al contrario, debe ser explicado; no se intenta recobrar lo eterno o lo universal sino encontrar las condiciones en las cuales se produce algo nuevo (*creativity*). Es cierto que en las filosofías denominadas racionalistas la explicación cae del lado de lo abstracto, puesto que es lo abstracto lo que se realiza en lo concreto. Se habla de abstracciones como lo Uno, el Todo, el Sujeto, y se investiga el proceso mediante el cual se encarnan en un mundo que se vuelve conforme a sus exigencias (este proceso puede ser el conocimiento, o la Virtud, o la historia...). Aunque tenga que pagar el precio de una crisis terrible cada vez que se da cuenta de que la unidad o la totalidad racional se convierte en su contraria y de que el sujeto engendra monstruos.

El empirismo parte de una evaluación completamente distinta: analizar los estados de cosas de tal modo que se puedan extraer de ellos conceptos no preexistentes. Los estados de cosas no son unidades ni totalidades sino multiplicidades. Esto no quiere decir simplemente que haya múltiples estados de cosas (de los cuales cada uno seguiría siendo único), ni que cada estado de cosas sea en sí mismo múltiple (lo que sólo conduciría a subrayar una resistencia que se opone a la unificación). Lo esencial, desde el punto de vista del empirismo, es el sustantivo "multiplicidad", que designa un conjunto de líneas o de dimensiones irreductibles unas a otras. Toda cosa está hecha de esta manera. Claro que una multiplicidad comporta focos de unificación, centros de totalización, puntos de subjetivación, pero al modo de factores que pueden impedir su entrecruzamiento e interrumpir las lí-

* Título del editor. "Preface to the English-Language Edition", en Gilles Deleuze-Claire Parnet, *Dialogues*, Nueva York, Columbia University Press, 1987, pp. vii-x.

neas. Lo que cuenta en una multiplicidad no son los términos o los elementos sino lo que hay "entre", el *between*, un conjunto de relaciones inseparables unas de otras. Toda multiplicidad crece por el medio, como una brizna de hierba o un rizoma. No cesamos de contraponer el rizoma al árbol como dos concepciones y hasta dos prácticas muy diferentes del pensamiento. Una línea no va de un punto a otro sino que pasa entre los puntos sin dejar de bifurcar y de divergir, como una línea de Pollock.

Extraer los conceptos que corresponden a una multiplicidad es exactamente trazar las líneas que la componen, determinar la naturaleza de estas líneas, ver el modo como se encabalgan, se conectan, se bifurcan, cómo evitan o no los focos. Estas líneas son auténticos devenires que no solamente se distinguen de las unidades sino también de la historia en la cual éstas se desarrollan. Las multiplicidades están hechas de devenires sin historia, de individuaciones sin sujeto (la manera en que se individualiza un río, un clima, un acontecimiento, un día, una hora del día...). Es decir, que no es que el concepto tenga en el empirismo una existencia menor que en el racionalismo, sino que tiene un uso diferente y una naturaleza completamente distinta: es un ser-múltiple en lugar de un ser-uno, un ser-todo o el ser como sujeto. El empirismo está fundamentalmente vinculado a una lógica, lógica de las multiplicidades (de las cuales las relaciones son solamente un aspecto).

Este libro (1977) intentaba señalar la existencia y la acción de las multiplicidades en dominios muy diversos. Freud tuvo en cierta ocasión la sensación de que el psicópata vive y piensa en términos de multiplicidades: la piel es un conjunto de poros, el calcetín una red de mallas, los huesos se han sacado de un osario..., pero retrocede constantemente hacia la visión más templada de un inconsciente neurótico que juega con abstracciones eternas (y hasta los objetos parciales de Melanie Klein remiten aún a una unidad perdida, a una totalidad incluso futura, a un sujeto dividido). Es muy difícil alcanzar el pensamiento de lo múltiple en cuanto tal, sustantivado, que no tiene necesidad de referirse más que a sí mismo: el artículo indefinido como partícula, el nombre propio como individuación sin sujeto, el verbo en infinitivo como puro devenir, "un Juanito devenir caballo...". Nos parecía que la literatura inglesa y americana tenía una gran vocación de aproximarse a esas multiplicidades: no cabe duda de que ha sido en esta literatura donde la pregunta "¿Qué es escribir?" ha recibido la respuesta más próxima a la Vida misma, a la vida vegetal y animal. También nos parecía que la ciencia, las matemáticas y la física no tenían un objeto más elevado, y que ya en sus comienzos lo era la teoría de conjuntos, no menos que la de los espacios. Pensamos que también la política estaba implicada en ello, y que en un campo social se propagaban por todas partes rizomas bajo los aparatos arborescentes. Este libro lo hicimos con este conjunto de ensoñaciones sobre las formaciones del inconsciente, las formaciones literarias, científicas y políticas.

mentos sino
unas de otras.
o un rizoma.
es y hasta dos
to a otro sino
una línea de

ctamente tra-
s, ver el modo
focos. Estas lí-
unidades sino
ades están he-
tera en que se
día...). Es de-
menor que en
mpletamente
ser como su-
lógica de las
to).

multiplicida-
ción de que el
conjunto de
osario..., pero
psciente neu-
iales de Mela-
o futura, a un
ple en cuanto
smo: el artícu-
n sin sujeto, el
L". Nos pare-
aproximarse a
donde la pre-
a Vida misma,
atemáticas y la
lo era la teoría
ién la política
por todas par-
n este conjun-
ones literarias,

El propio libro se sitúa "entre" en varios aspectos. Está entre dos libros, *El Anti-Edipo*, que Guattari y yo ya habíamos terminado, y *Mil Mesetas*, que acabábamos de empezar, y que fue nuestro trabajo más ambicioso, el más desmesurado y también el que tuvo peor acogida. No estaba, pues, solamente entre dos libros, sino también entre Félix Guattari y yo. Y como lo escribí con Claire Parnet, este punto permitía también otra entre-línea. Lo importante no son los puntos, Félix, Claire Parnet, yo y tantos otros, que funcionaban solamente como puntos de subjetivación temporales, transitorios, evanescentes, sino el conjunto de las líneas de bifurcación, líneas divergentes, enmarañadas, que hacen de este libro una multiplicidad y que transitan entre los puntos arrastrándolos pero sin ir nunca de uno a otro. Por tanto, el primer proyecto, una entrevista entre dos personas, una preguntando y otra respondiendo, no podía valernos. Se precisaba que las distribuciones alcanzasen las dimensiones crecientes de la multiplicidad, según devenires inatribuibles a personas, puesto que las personas no se sumergen en tales devenires sin cambiar de naturaleza. Cuanto más sabíamos acerca de lo que es escribir, menos sabíamos lo que había de atribuirse a uno, al otro o a un tercero. Son las líneas las que se responden unas a otras, como los tallos subterráneos de un rizoma, por contraposición a la unidad del árbol y a su lógica binaria. Fue verdaderamente un libro sin sujeto, sin principio ni fin, pero no sin medio (*middle*), que respondía a la fórmula de Miller: "La mala hierba crece entremedias... es un desbordamiento, una lección de moral".³

³ Henry Miller, *Hamlet*, Paris, Corrèa, 1956, pp. 48-49 [trad. cast., en H. Miller, *Max y los fagocitos*, Buenos Aires, Rueda, 1967].

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ITALIANA DE MIL MESETAS*

A Giorgio Passerone

Con los años, los libros envejecen o, al contrario, alcanzan una nueva juventud. A veces se vuelven espesos y abotargados, a veces modifican sus perfiles, afilan sus aristas, hacen emerger nuevos planos en la superficie. No es tarea de los autores determinar este destino objetivo. Lo que les compete es reflexionar sobre el lugar que el libro ha llegado a ocupar, con el tiempo, en el conjunto de su proyecto (destino subjetivo), mientras que en el momento en que fue escrito ocupaba la totalidad de ese proyecto.

Mil Mesetas (1980) es la continuación de *El Anti-Edipo* (1972). Pero ambos han tenido objetivamente destinos muy diferentes. Sin duda a causa del contexto: para éste, época de agitación, que aún formaba parte del 68; para aquél, la calma ya desinflada en cuyo momento nació. *Mil Mesetas* es, de nuestros libros, el que tuvo una peor acogida. A pesar de todo, es nuestro favorito, pero no como esas madres que tienen debilidad por el más desdichado de sus hijos. *El Anti-Edipo* tuvo mucho éxito, pero este éxito fue acompañado de un fracaso más profundo. Pretendía denunciar los estragos causados por el Edipo, por el "papá-mamá" en el psicoanálisis, en la psiquiatría y hasta en la antipsiquiatría, en la crítica literaria y en la imagen general que nos hacemos del pensamiento. Nos forjamos la ilusión de que acabaríamos con Edipo. Pero era una tarea demasiado grande para nosotros. La reacción anti-68 mostraría después hasta qué punto Edipo gozaba de buena salud y continuaba imponiendo su régimen llorón y pueril en el psicoanálisis, en la literatura y en todos los dominios del pensamiento. Así que Edipo siguió siendo nuestra cruz. En cambio, *Mil Mesetas*, pese a su aparente fracaso, nos hizo avanzar un paso, al menos a nosotros, y abordar terrenos desconocidos, vírgenes con respecto a Edipo, que *El Anti-Edipo* había divisado sólo desde lejos, sin llegar a penetrar en ellos.

* Con Félix Guattari, en G. Deleuze-F. Guattari, *Capitalismo e schizofrenia 2: Mille piani*, Roma, Biblioteca bibliographia, 1987. Trad. it., Giorgio Passerone.

Los tres temas de *El Anti-Edipo* eran los siguientes:

- 1) El inconsciente funciona como una fábrica y no como un teatro (es cuestión de producción, no de representación);
- 2) El delirio o la novela son histórico-mundiales, no familiares (se deliran las razas, las tribus, los continentes, las culturas, las posiciones sociales...);
- 3) Hay en verdad una historia universal, pero es la de la contingencia (cómo los flujos, que son el objeto de la Historia, padecen los códigos primitivos, las sobrecodificaciones despóticas y las descodificaciones capitalistas que hacen posible una conjunción de flujos independientes).

El Anti-Edipo tenía una ambición kantiana, había que intentar una especie de *Crítica de la razón pura* en el orden del inconsciente. De ahí la determinación de unas síntesis propias del inconsciente; el desarrollo de la historia como ejecución de estas síntesis; la denuncia de Edipo como "ilusión inevitable" que falsifica toda la producción histórica.

Mil Mesetas, por el contrario, tiene una ambición postkantiana (aunque resueltamente anti-hegeliana). Es un proyecto "constructivista". Es una teoría de las multiplicidades en cuanto tales, donde lo múltiple se convierte en sustantivo, mientras que *El Anti-Edipo* lo consideraba aún en las síntesis y bajo las condiciones del inconsciente. En *Mil Mesetas*, el comentario sobre el "Hombre de los lobos" ("¿uno o varios lobos?") constituye nuestra despedida del psicoanálisis, e intenta mostrar que las multiplicidades desbordan la distinción entre lo consciente y lo inconsciente, entre la naturaleza y la historia, entre el cuerpo y el alma. Las multiplicidades son la realidad misma y no presuponen ninguna unidad, no entran en ninguna totalidad ni tampoco remiten a sujeto alguno. Las subjetivaciones, las totalizaciones, las unificaciones son, por el contrario, procesos que se producen y aparecen en las multiplicidades. Las características principales de las multiplicidades se refieren a sus elementos, que son *singularidades*; a sus relaciones, que son *devenires*; a sus acontecimientos, que son *hecceidades* (es decir, individuaciones sin sujeto); a sus espacio-tiempos, que son espacios y tiempos *lisos*; a su modo de realización, que es el *rizoma* (por oposición al modelo del árbol); a su plano de composición, que constituye las *mesetas* (zonas de intensidad continua); a los vectores que las atraviesan, que constituyen *territorios* y grados de *desterritorialización*.

La historia universal de la contingencia alcanza aquí mayor variedad. En cada caso, la pregunta es ésta: ¿dónde y cómo se produce tal encuentro? En lugar de aceptar, como en *El Anti-Edipo*, la sucesión tradicional Salvajes-Bárbaros-Civilizados, nos hallamos ahora ante todo tipo de formaciones coexistentes: grupos primitivos, que operan mediante series y por evaluación del "último" término, en un extraño marginalismo; comunidades despóticas, que constituyen, por el contra-

eatro (es cuestión

res (se deliran las
ales...);

gencia (cómo los
nitivos, las sobre-
hacen posible una

ar una especie de
la determinación
storia como efec-
evitable" que fal-

a (aunque resuel-
teoría de las mul-
stantivo, mientras
ndiciones del in-
los lobos" ("¿uno
e intenta mostrar
ente y lo incons-
Las multiplicida-
entran en ninguna
es, las totalizacio-
ducen y aparecen
multiplicidades se
s, que son *deveni-*
zaciones sin suje-
do de realización,
de composición,
s vectores que las
zación.

variedad. En cada
ntro? En lugar de
-Bárbaros-Civili-
entes: grupos pri-
o" término, en un
en, por el contra-

rio, conjuntos sometidos a procesos de centralización (aparatos de Estado); máquinas de guerra nómadas, que no se apropian de los Estados sin que éstos se apropien de esas mismas máquinas, que en principio no formaban parte del Estado; procesos de subjetivación que se ejercen en los aparatos estatales y guerreros; la convergencia de estos procesos, en el capitalismo, y mediante los correspondientes Estados; las modalidades de una acción revolucionaria; y los factores comparados, en cada caso, del territorio, la tierra y la desterritorialización.

Los tres factores pueden verse aquí jugar libremente, es decir, estéticamente, en el ritornelo. ¿Las cancioncillas territoriales o el canto de los pájaros, el gran canto de la tierra, cuando la tierra ruge, la poderosa armonía de las esferas o la voz del cosmos? Ésa es, en verdad, la ambición de este libro: distribuir ritornelos, *lieder* que correspondan a cada meseta. Pues tampoco la filosofía es otra cosa, desde la cancioncilla hasta el canto más poderoso, una especie de *sprechgesang* cósmico. La lechuga de Minerva (para decirlo como Hegel) tiene también sus gritos y sus cantos; en filosofía, los principios son los gritos, y a su alrededor los conceptos desarrollan auténticos cantos.

¿QUÉ ES EL ACTO DE CREACIÓN?*

También yo querría plantear preguntas. A ustedes y a mí mismo. Sería algo del tipo: ¿qué hacen ustedes exactamente cuando hacen cine? Y yo, ¿qué hago exactamente cuando hago filosofía?

Podría plantear la pregunta de otra manera: ¿qué es tener una idea en el cine? Si se hace o se quiere hacer cine, ¿qué significa tener una idea? ¿Qué sucede cuando decimos: "Mira, tengo una idea"? Porque, por un lado, todo el mundo sabe que tener una idea es un acontecimiento que ocurre raramente, una especie de fiesta, algo poco corriente. Y además, por otro lado, no es algo general. No tenemos ideas en general. Una idea –igual que quien la tiene– es algo ya abocado a tal o cual dominio. Se trata de una idea para una pintura, o para una novela, o para la filosofía, o para la ciencia. Y, evidentemente, la misma persona no puede tener todas esas ideas. Hay que tratar las ideas como potenciales ya inscritos en tal o cual modo de expresión e inseparables de ese modo de expresión, aunque nadie pueda decir que tiene una idea en general. En función de las técnicas que conozco puedo tener una idea en tal o cual dominio, una idea para el cine o una idea para la filosofía.

Vuelvo a partir, pues, del principio de que yo hago filosofía y ustedes hacen cine. Admitido esto, sería demasiado fácil decir que la filosofía se apresta a reflexionar sobre cualquier cosa, ¿por qué no podría reflexionar sobre el cine? Esto es una estupidez. La filosofía no está hecha para reflexionar sobre lo que sea. Si tratamos a la filosofía como un poder de "reflexionar sobre", bajo la apariencia de concederle demasiado, de hecho se lo negamos todo. Pues nadie tiene necesidad de la filo-

* Este texto es la transcripción de la conferencia filmada, pronunciada en la FEMIS el 17 de marzo de 1978 por invitación de Jean Narboni y emitida en FR3/Océaniques el 18 de mayo de 1989. Charles Tesson, de acuerdo con Deleuze, hizo la transcripción parcial del texto, que se publicó con el título "Tener una idea en el cine", en el marco de un homenaje a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (*Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Aigremont, Antigone, 1989, pp. 63-77). La versión íntegra de la conferencia se publicó por primera vez en *Trafic*, nº 27, otoño de 1998.

sofía para reflexionar. Los únicos efectivamente capaces de reflexionar sobre el cine son los cineastas o los críticos cinematográficos, o los cinéfilos. Estas personas no necesitan de la filosofía para reflexionar sobre el cine. La idea de que los matemáticos tendrían necesidad de la filosofía para reflexionar sobre las matemáticas es una idea cómica. Si la filosofía tuviera que servir para reflexionar sobre cualquier cosa no tendría razón alguna para existir. Si hay filosofía es porque tiene su propio contenido.

Es algo muy simple: la filosofía también es una disciplina de creación, tan inventiva como cualquier otra disciplina, y consiste en crear o en inventar conceptos. Los conceptos no existen ya hechos en una especie de cielo en el cual esperarían a que el filósofo los alcanzase. Los conceptos hay que fabricarlos. Ciertamente, no se pueden fabricar así como así. Uno no se dice a sí mismo un buen día: "Vamos, voy a inventar tal concepto", como tampoco un pintor se dice a sí mismo un buen día "Voy a hacer un cuadro así", o un cineasta "Voy a hacer tal película". Es preciso que haya una necesidad, tanto en filosofía como en los demás órdenes, si no, no hay nada que hacer. Un creador no es un sacerdote que trabaja por placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene una necesidad absoluta. Sólo hace falta que esta necesidad —que, cuando existe, es algo muy complejo— haga que el filósofo (y en este punto sé de qué se ocupa) se proponga inventar, crear conceptos y no reflexionar sobre el cine.

Digo que hago filosofía, es decir, que intento inventar conceptos. Cuando digo que ustedes hacen cine, ¿qué hacen ustedes? Lo que ustedes inventan no son conceptos —no es su oficio— sino bloques de movimiento/duración. Si se fabrica un bloque de movimiento/duración, quizá se haga cine. No es cuestión de invocar una historia, o de revocarla. Todo tiene una historia. También la filosofía cuenta historias. El cine cuenta historias con bloques de movimiento/duración. La pintura inventa un tipo de bloques de un tipo completamente distinto. No son bloques de conceptos ni tampoco de movimientos/duración, sino bloques de líneas/colores. La música inventa otro tipo de bloques, también particulares. Junto a todo ello, la ciencia no es menos creadora. No veo esa gran oposición entre la ciencia y las artes.

Si le pregunto a un científico lo que él hace, resulta que también inventa. No descubre —el descubrimiento se da, pero no es lo que define una actividad científica en cuanto tal—, sino que crea tanto como un artista. No es nada complicado, un científico es el que inventa o crea funciones. Sólo él lo hace. Un científico en cuanto tal no tiene nada que ver con los conceptos. Es incluso por ello por lo que —afortunadamente— hay filosofía. Por el contrario, hay algo que sólo el científico sabe hacer: inventar y crear funciones. ¿Qué es una función? Hay función cuando existe una regla de correspondencia entre al menos dos conjuntos. La noción básica de la ciencia —y esto no es reciente, sino que sucede hace largo tiempo— es la no-

sobre el cine
personas no
los matemá-
máticas es una
cualquier cosa
propio con-

ción, tan in-
ntar concep-
al esperarían
rtamente, no
dia: "Vamos,
smo un buen
ala". Es preci-
nes, si no, no
acer. Un crea-
Solo hace fal-
haga que el
crear concep-

Cuando digo
n no son con-
se fabrica un
e invocar una
a cuenta his-
n. La pintura
on bloques de
líneas/colores.
to a todo ello,
a ciencia y las

venta. No des-
dad científica
mplicado, un
tífico en cuan-
r lo que -afor-
científico sabe
a cuando exis-
noción básica
po- es la no-

ción de conjunto. Un conjunto no tiene nada que ver con un concepto. Cuando se ponen dos conjuntos en una relación de correspondencia reglada se obtienen funciones, y puede decirse que se hace ciencia.

Si cualquiera puede hablar con cualquiera, si un cineasta puede hablar a un científico y un científico puede tener algo que decirle a un filósofo y viceversa, ello sucede en función de la actividad creadora de cada uno de ellos. No porque en ese punto pueda hablarse de creación —la creación es más bien algo extremadamente solitario— sino que es en nombre de mi creación como yo puedo tener algo que decirle a alguien. Cuando reúno todas esas disciplinas que se definen por la actividad creadora, diría que tienen un límite común. El límite común a todas estas series de invenciones, invención de funciones, invención de bloques de duración/movimiento, invención de conceptos, es el espacio-tiempo. Si todas las disciplinas se comunican, ello sucede en el nivel de aquello que nunca puede liberarse por sí mismo y que está como *inscrito* en toda disciplina creadora, a saber, la constitución de espacio-tiempos.

Como es bien sabido, en Bresson casi nunca hay espacios completos. Se trata de espacios que podemos llamar "desconectados". Hay, por ejemplo, una esquina, la esquina de una celda. Después vemos otro rincón o bien un pedazo de pared. Todo sucede como si el espacio bressoniano se presentase como una serie de pequeños fragmentos cuya conexión no está predeterminada. Hay, al revés, grandes cineastas que emplean espacios de conjunto. No digo que sea fácil manejar espacios de conjunto. Pero el espacio de Bresson constituye un tipo de espacio particular. Sin duda, otros han continuado y se han servido de él de una manera muy creadora, renovándolo. Pero Bresson ha sido uno de los primeros en construir un espacio con pequeños fragmentos inconexos, es decir, pedazos cuya conexión no está predeterminada. Y yo diría esto: en el límite de todas las tentativas de creación hay espacio-tiempos. No hay más que esto. Los bloques de duración/movimiento de Bresson tienden, entre otros, a este tipo de espacio.

La cuestión es, entonces: estos pequeños fragmentos de espacio visual cuya conexión no está dada de antemano, ¿quién los conecta? La mano. No es cuestión de teoría ni de filosofía. No se deduce de cualquier forma. Digo que el espacio de Bresson es la revalorización cinematográfica de la mano en la imagen. El empalme de los pequeños fragmentos de espacio bressonianos —precisamente porque se trata de fragmentos, de pedazos de espacio inconexos— sólo puede ser un empalme manual. De ahí lo exhaustivo de la manualidad en todas sus películas. Por ello, el bloque de extensión/movimiento de Bresson adopta, como carácter propio de este creador, de este espacio, el papel de la mano, que emerge directamente de él. Solamente la mano puede realizar efectivamente las conexiones entre las partes del espacio. Y Bresson es, sin duda, el director más importante a la hora de reintroducir en el cine los valores táctiles. Y no solamente porque sabe admirablemente

cómo poner las manos en imágenes. Si sabe hacerlo de forma tan admirable es porque tiene necesidad de ello. Un creador no es alguien que trabaje por placer. Un creador es alguien que hace aquello de lo que tiene una necesidad absoluta.

Lo diré de nuevo: tener una idea para el cine no es lo mismo que tener una idea en otro dominio. Sin embargo, hay ideas del cine que podrían valer también para otras disciplinas, que podrían ser excelentes ideas para la novela, por ejemplo. Pero no tendrían en absoluto el mismo registro. Y también hay ideas del cine que sólo pueden ser cinematográficas. No es un obstáculo. Incluso cuando se trata de ideas del cine que podrían ser válidas para la novela, están ya de entrada comprometidas en un proceso cinematográfico que las convierte de antemano en ideas inclinadas. He aquí una forma de plantear la pregunta que me parece interesante: ¿qué hace que un cineasta tenga verdadera necesidad de adaptar, por ejemplo, una novela? Me parece evidente que la razón es que hay ideas cinematográficas que resuenan en aquello que la novela presenta como ideas novelísticas. Y ahí tienen lugar, a menudo, importantes encuentros. No planteo el problema del cineasta que adapta una novela ostensivamente mediocre. Puede tener necesidad de una novela mediocre, y puede que la película sea genial. Sería interesante tratar este problema, pero la pregunta que planteo es diferente: ¿qué sucede cuando se trata de una gran novela y se revela esa afinidad según la cual alguien tiene una idea *en el cine* que se corresponde con lo que fue una gran idea *en la novela*?

Uno de los casos más importantes es el de Kurosawa. ¿Por qué tiene esa familiaridad con Shakespeare y con Dostoievski? ¿Por qué ha hecho falta un japonés para ese grado de familiaridad con Shakespeare y Dostoievski? Yo propondría una respuesta que creo que interesa en cierta medida a la filosofía. En los personajes de Dostoievski se produce a menudo algo muy curioso, que puede depender de un pequeño detalle. Generalmente, están muy agitados. Un personaje sale, baja a la calle y dice: "Tania, la mujer a quien amo, me pide auxilio. Voy corriendo, morirá si no acudo a ella". Baja la escalera y se encuentra con un amigo, o ve a un perro atropellado, a punto de morir, y se olvida, se olvida por completo de que Tania le espera. Lo olvida. Se pone a hablar, se cruza con un camarada, se va con él a tomar el té y de pronto dice otra vez: "Tania me espera, es preciso que acuda". ¿Qué quiere decir esto? En Dostoievski, los personajes están siempre urgidos, y al mismo tiempo que están presos de estas urgencias, que son cuestiones de vida o muerte, saben que hay una cuestión aún más urgente, pero ignoran cuál es. Y esto es lo que les detiene. Es como si, ante la urgencia más grave —"Hay fuego, tengo que marcharme"— se dijeran: "No, hay algo más urgente. No me moveré hasta que no lo averigüe". Es *el Idiota*. Es la fórmula del *Idiota*: "¿Sabe usted? Hay un problema más profundo; qué problema, eso es lo que no llevo a ver, pero déjeme. Todo puede arder... Hay que encontrar este problema más urgente". Esto es algo que Kurosawa

ble es por-
placer. Un
tuta.
er una idea
mbién para
mplo. Pero
e que sólo
za de ideas
mprometi-
ideas incli-
sante: ¿qué
o, una no-
tas que re-
enen lugar,
que adap-
ovela me-
problema,
e una gran
cine que se

sa familia-
onés para
ta una res-
sonajes de
oder de un
e, baja a la
do, morirá
a un perro
e Tania le
él a tomar
Qué quie-
al mismo
o muerte,
o es lo que
que mar-
que no lo
blema más
puede ar-
Kurosawa

no toma de Dostoievski. Todos los personajes de Kurosawa son así. He ahí un gran encuentro. Kurosawa puede adaptar a Dostoievski ante todo porque puede decir: "Tengo algo en común con él, tenemos un problema en común, ese problema". Los personajes de Kurosawa se encuentran en situaciones imposibles pero, ojo, siempre hay un problema más urgente. Y necesitan saber cuál es ese problema. *Vivir* es seguramente una de las películas de Kurosawa que va más lejos en este sentido, aunque todas sus películas se mueven en esa dirección. Por ejemplo, *Los siete samuráis*: todo el espacio de Kurosawa depende de esto, es necesariamente un espacio oval, sacudido por la lluvia. En *Los siete samuráis*, los personajes están atrapados en una situación de urgencia—han aceptado defender la ciudad—, y de un extremo al otro de la película están habitados por una pregunta más profunda, que se pronuncia sólo al final, en boca del jefe de los samuráis, cuando se marchan: "¿Qué es un samurai? ¿Qué es un samurai, no en general, sino en esta época?". Alguien que no sirve para nada. Los señores ya no tienen necesidad de él y los campesinos tienen que defenderse por sí mismos. A lo largo de toda la película, a pesar de la urgencia de la situación, los samuráis están apesadumbrados por esta pregunta, digna del *Idiota*: "¿Qué somos nosotros, los samuráis?"

En cine, una idea es algo de esta clase cuando se encuentra ya comprometida en un proceso cinematográfico; en este caso, alguien puede decir: "Tengo una idea", aunque la tome prestada de Dostoievski.

Una idea es algo muy simple. No es un concepto, no se trata de filosofía. Incluso aunque de toda idea pueda extraerse un concepto. Pienso en Minnelli, que tiene una idea extraordinaria sobre el sueño. Es—podría decirse—muy simple, se encuentra involucrada en un proceso cinematográfico, que es la obra de Minnelli. La gran idea de Minnelli sobre el sueño consiste en que concierne, ante todo, a los que no sueñan. ¿Por qué les concierne? Porque, cuando hay un sueño del otro, siempre hay un peligro. El sueño de la gente siempre es un sueño devorador que puede tragarnos. Es muy peligroso que los demás sueñen. El sueño es una terrible voluntad de poder. Cada uno de nosotros es más o menos víctima del sueño de los demás. Incluso cuando se trata de la chiquilla más graciosa, es una devoradora terrible, no por su alma sino por sus sueños. Desconfiad de los sueños de los demás porque, si caéis presa del sueño de otro, estáis perdidos.

Una idea cinematográfica es, por ejemplo, la famosa disociación entre ver y hablar en el cine relativamente reciente, ya sea que se trate, por mencionar únicamente los casos más conocidos, de Syberberg, de los Straub o de Marguerite Duras. ¿Qué tienen en común y qué es la idea propiamente cinematográfica de hacer una disyunción entre lo visual y lo sonoro? Si alguien hace esto en el teatro, salvando las excepciones y siempre que encuentre los medios apropiados para ello, podrá decirse que el teatro ha tomado del cine esta idea. Esto no es necesariamente malo,

pero el garantizar la disyunción entre lo sonoro y lo visual, entre ver y hablar, es una idea hasta tal punto cinematográfica que respondería a la pregunta acerca de qué es, por ejemplo, una idea en el cine.

Una voz habla de algo. Se nos habla de algo. Al mismo tiempo, vemos otra cosa. Y, finalmente, aquello de lo que se nos habla es lo que vemos. Este tercer punto es muy importante. Se comprende bien que es el punto donde el teatro dejaría de ser posible. El teatro podría asumir las dos primeras proposiciones: se nos habla de algo, y se nos muestra otra cosa. Pero que aquello de lo que se nos habla se sitúe al mismo tiempo *en* lo que se nos muestra —y ello ha de ser necesariamente así, pues en otro caso las dos operaciones anteriores no tendrían ningún sentido ni apenas interés— puede decirse también de esta otra manera: la palabra se eleva en el aire, mientras que la tierra que vemos se hunde cada vez más. O más bien: al mismo tiempo que la palabra se eleva en el aire, aquello de lo que nos habla se hunde en la tierra.

¿Qué es esto que sólo el cine puede hacer? No digo que deba hacerlo, digo simplemente que hay grandes cineastas que tienen esta idea. Ésta es una idea cinematográfica. Es asombroso porque nos garantiza, en el nivel del cine, una genuina transformación de los elementos, un ciclo que hace que de pronto resuene en el cine una física cualitativa de los elementos. Esto produce una especie de transformación, una gran circulación de elementos en el cine a partir del aire, la tierra, el agua y el fuego. Y en todo esto que digo no está excluido el que haya una historia. La historia está siempre presente, pero lo que nos asombra no lo hace porque la historia sea especialmente interesante sino porque hay todo eso tras ella y junto a ella. En este ciclo que tan rápidamente acabo de definir —la voz se eleva al mismo tiempo que aquello de lo que habla la voz se hunde en la tierra— habrán ustedes reconocido la mayor parte de las películas de los Straub, el gran ciclo de los elementos de los Straub. Lo que se ve es únicamente la tierra desierta, pero esta tierra desierta está como grávida de lo que hay bajo ella. Y se dirá: pero ¿qué es lo que hay debajo, qué sabemos de eso? Eso es precisamente lo que la voz nos dice. Como si la tierra se deformase conforme a lo que nos dice la voz, que acaba teniendo lugar bajo la tierra a su hora y en su sitio. Y si la voz nos habla de cadáveres, de todo un linaje de cadáveres que están bajo la tierra, en ese mismo momento, el más pequeño estremecerse del viento en la tierra desierta, en el espacio vacío que tenemos ante los ojos, la grieta más pequeña de esta tierra, adquiere un sentido.

Creo que tener una idea es algo que, en cualquier caso, no pertenece al orden de la comunicación. Aquí es donde quería llegar. Todo aquello de lo que se nos habla es irreductible a toda comunicación. Esto no es grave. ¿Qué quiere decir? En un primer sentido, la comunicación es la transmisión y la divulgación de una información. Pero ¿qué es una información? No es nada complicado, todo el mundo lo sabe, una información es una colección de consignas. Cuando se nos informa, se

hablar, es
cerca de
tra cosa.
punto es
ta de ser
habla de
e sitúe al
así, pues
i apenas
el aire,
el mismo
unde en
ngo sim-
cinema-
genuina
ne en el
ransfor-
tierra, el
historia.
orque la
junto a
l mismo
tedes re-
elemen-
ta tierra
s lo que
e. Como
endo lu-
de todo
más pe-
ue tene-
lo.
orden de
os habla
? En un
a infor-
undo lo
ma, se

nos dice lo que se supone que debemos creer. En otras palabras, informar es hacer circular una consigna. Las declaraciones de la policía se llaman con toda razón comunicados. Se nos comunica una información, se nos dice lo que se supone que somos de hecho o lo que debemos ser o lo que estamos compelidos a creer. No se nos pide que creamos, sino que nos comportemos como si creyéramos. Esto es la información, la comunicación, y no hay información alguna al margen de estas consignas y de su transmisión, no hay más información ni más comunicación. Lo que viene a ser lo mismo que decir que la información es exactamente el sistema de control. Es evidente que esto nos concierne particularmente hoy.

Es cierto que estamos entrando en una sociedad que podríamos llamar sociedad de control. Un pensador como Michel Foucault analizó dos tipos de sociedades muy cercanas a las nuestras. Unas, a las que llamaba sociedades de soberanía, y otras a las que llamaba sociedades disciplinarias. Él hacía coincidir con Napoleón la transición típica de una sociedad de soberanía a una sociedad disciplinaria. La sociedad disciplinaria se definía —los análisis de Foucault a este respecto son célebres— por la constitución de espacios de encierro: cárceles, escuelas, talleres, hospitales. Las sociedades disciplinarias tenían necesidad de ellos. Este análisis ha engendrado ciertas ambigüedades en algunos lectores de Foucault, porque han creído que éste era su pensamiento definitivo. Pero evidentemente no es así. Foucault nunca pensó, y así lo dijo con toda claridad, que las sociedades disciplinarias fueran eternas. Todo lo contrario: pensaba obviamente que estamos entrando en un nuevo tipo de sociedad. Claro que quedan toda clase de residuos de las sociedades disciplinarias, y así será durante años y años, pero ya sabemos que estamos ingresando en otro tipo de sociedad que podríamos llamar, según el término propuesto por Burroughs —por quien Foucault sentía una viva admiración—, sociedades de control. Estamos entrando en unas sociedades de control, que se definen de un modo completamente distinto a las sociedades de disciplina. Los que cuidan de nosotros ya no tendrán necesidad de espacios de encierro. Todo esto, las cárceles, las escuelas, los hospitales, está ya hoy en día puesto en cuestión permanentemente. ¿No es mejor dispensar los cuidados a domicilio? Sí, no cabe duda de que éste es el porvenir. Los talleres, las fábricas, se están desmoronando por todas partes. ¿No es preferible un régimen de subcontratación y el trabajo a domicilio? ¿No hay otras formas de castigar a la gente diferentes de las cárceles? Las sociedades de control no necesitarán ya espacios de encierro. Ni siquiera la escuela. Tenemos que estar atentos a los temas emergentes, que se desarrollarán durante los próximos cuarenta o cincuenta años, y que nos explican que lo más deseable sería reunir al mismo tiempo la educación y la profesión. Será de gran interés averiguar qué será de la identidad escolar y profesional en el seno de la formación permanente, que es nuestro porvenir, y que no necesariamente implicará la reunión de los educandos en un espacio de encierro. Un control no es una disciplina. Mediante una

autopista no se encierra a nadie, pero se multiplican los medios de control. No digo que éste sea el único fin de la autopista, sino que la gente pueda entrar y salir infinita y "libremente" de ellas sin estar en absoluto encerrada pero estando perfectamente controlada. Éste es nuestro porvenir.

Supongamos que la información sea esto, el sistema controlado de las consignas que están vigentes en una sociedad dada. ¿Qué puede hacer con esto la obra de arte? No hablemos de obra de arte, digamos simplemente que hay contra-información. Hay países sometidos a dictaduras, en condiciones especialmente duras y crueles, y hay contra-información. En la época de Hitler, los judíos que llegaban de Alemania y que fueron los primeros en hacernos saber que había campos de exterminio, hacían contra-información. Hemos de constatar que la contra-información nunca ha sido suficiente para hacer nada. A Hitler no le preocupaba lo más mínimo la contra-información. Con una excepción. ¿Cuál? Esto es lo importante. La respuesta sería que la información sólo se vuelve eficaz cuando es —y lo es por naturaleza— o llega a ser un acto de resistencia. Y el acto de resistencia no es ni información ni contra-información. La contra-información no es efectiva más que cuando se convierte en acto de resistencia.

¿Qué relaciones mantiene la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. La obra de arte no contiene, en sentido estricto, la menor dosis de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Eso sí. La obra de arte tiene algo que ver con la información y con la comunicación solamente en términos de acto de resistencia. ¿Qué misteriosa relación existe entre una obra de arte y un acto de resistencia, dado que los hombres que resisten carecen del tiempo y a menudo de la cultura necesaria para establecer ni siquiera una mínima relación con la obra de arte? No lo sé. Malraux desarrolló un importante concepto filosófico, decía algo muy simple sobre el arte, decía que es la única cosa que resiste a la muerte. Recordemos lo que decíamos al principio: ¿qué hacemos cuando hacemos filosofía? Inventamos conceptos. Me parece que aquí hay base suficiente para un buen concepto filosófico. *Reflexionemos... ¿qué es lo que resiste a la muerte?* Nos basta con ver ante nosotros una silueta de tres mil años antes de nuestra era para comprender que la respuesta de Malraux es bastante buena. Podríamos decir entonces, desde el punto de vista que nos ocupa, que el arte es lo que resiste, aunque no sea lo único que resiste. De ahí la relación tan estrecha que se da entre el acto de resistencia y la obra de arte. No todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque lo sea en cierto modo. No toda obra de arte es un acto de resistencia aunque, sin embargo, en cierto modo, lo es.

Pongamos como ejemplo el caso de los Straub, que ejecutan esa disyunción entre la voz sonora y la imagen visual, y que lo hacen del siguiente modo: la voz se

control. No digo
entrar y salir infi-
zando perfecta-

de las consignas
esto la obra de
y contra-infor-
mente duras y
as que llegaban
campos de ex-
contra-infor-
ocupaba lo más
lo importante.
es -y lo es por
cia no es ni in-
activa más que

alguna. La obra
tiene nada que
stricto, la me-
mental entre la
o que ver con
o de resisten-
de resistencia,
de la cultura
a de arte? No
go muy sim-
cordemos lo
Inventamos
cepto filosó-
ver ante no-
ender que la
desde el pun-
lo único que
cia y la obra
lea en cierto
argo, en cier-

runción en-
do: la voz se

eleva, se eleva, se eleva, y aquello de lo que se nos habla ocurre bajo la tierra des-
nuda y desierta que la imagen visual estaba mostrándonos, una imagen visual que
carecía de toda relación con la imagen sonora. Pero ¿qué es este acto de habla que se
eleva en el aire mientras su objeto permanece bajo tierra? Resistencia. Acto de re-
sistencia. En toda la obra de los Straub, el acto de habla es un acto de resistencia.
Desde *Moisés* al último Kafka, pasando por *Sin reconciliación* o Bach. El acto de
habla de Bach es su música, ella es el acto de resistencia, lucha activa contra el re-
parto de lo sagrado y lo profano. Este acto de resistencia, en la música, culmina en
un grito. Así como hay un grito en *Wozzeck*, hay un grito en Bach: "¡Fuera, fuera,
marchaos, no quiero veros!". Cuando los Straub revalorizan este grito, sea el de
Bach o el de la anciana esquizofrénica de *Sin reconciliación*, dan cuenta de un do-
ble aspecto. El acto de resistencia tiene dos caras. Es humano, pero también es el
acto del arte. Únicamente el acto de resistencia resiste a la muerte, ya sea bajo la
forma de una obra de arte o bajo la de una lucha humana.

¿Qué relación hay entre las luchas de los hombres y la obra de arte? La más es-
trecha y, para mí, la más misteriosa. Exactamente aquello que Paul Klee quería de-
cir cuando decía: "Ya sabéis, falta el pueblo". El pueblo falta y, a la vez, no falta. Que
falta el pueblo quiere decir que esta afinidad fundamental entre la obra de arte y
un pueblo que aún no existe nunca será algo claro. No hay obra de arte que no ape-
le a un pueblo que aún no existe.

LO QUE LA VOZ APORTA AL TEXTO...*

¿Qué es lo que un texto, especialmente cuando es un texto filosófico, espera de la voz del actor? Ciertamente, un texto filosófico puede presentarse como un diálogo: en ese caso, los conceptos remiten a los personajes que los sostienen. Pero, más profundamente, la filosofía es el arte de inventar conceptos, de crear nuevos conceptos que necesitamos para pensar nuestro mundo y nuestra vida. Desde este punto de vista, los conceptos tienen velocidades y lentitudes, movimientos, dinámicas que se extienden o se contraen a través del texto: no remiten ya a personajes sino que son ellos mismos personajes, personajes rítmicos. Se completan o se separan, se enfrentan, se unen como luchadores o como enamorados. La voz del actor es la que traza estos ritmos, estos movimientos mentales en el espacio y en el tiempo. El actor es el operador del texto: opera una dramatización del concepto, la más precisa, la más sobria, también la más lineal. Casi líneas chinas, líneas vocales.

Lo que nos revela la voz es que los conceptos no son abstractos. Recortan y perfilan las cosas que les corresponden de forma variable, siempre de un modo nuevo. Los conceptos tampoco son separables de cierta forma de percibir las cosas: un concepto nos impone percibir las cosas de otra manera. Un concepto filosófico de espacio no sería nada si no nos proporcionase una forma nueva de percibir el espacio. Y los conceptos son igualmente inseparables de afectos, de nuevas maneras de sentir, todo un *pathos*, cólera y goce, que constituye los sentimientos del pensamiento en cuanto tales. Esta trinidad filosófica, concepto-percepto-afecto, es la que anima el texto. Es propio de la voz del actor hacer surgir las nuevas percepciones y los nuevos afectos que rodean al concepto leído y dicho.

Cuando la voz del actor es la de Alain Cuny... Es quizá la más bella contribución a un teatro de lectura.

* En *Théâtre National Populaire: Alain Cuny, "Lire"*, Lyon, Théâtre National Populaire, noviembre de 1987.

Soñamos con la *Ética* de Spinoza leída por Alain Cuny. La voz está como arrastrada por un viento que empuja las oleadas de demostraciones. La poderosa lentitud del ritmo deja lugar aquí a increíbles precipitaciones. Borbotones, pero también llamaradas de fuego. Lo que así emerge son las percepciones bajo las cuales Spinoza nos hace captar el mundo y todos los afectos bajo los cuales nos hace sentir el alma. Una inmensa ralentización capaz de medir todas las velocidades del pensamiento.

CORRESPONDENCIA CON DIONYS MASCOLO *

París, 23 de abril de 1988

Querido Dionys Mascolo:

Muchísimas gracias por enviarme *Autour d'un effort de mémoire*. Lo he leído y releído. Después de haber leído *Le communisme*,^a creo que es usted uno de los autores que más intensamente han innovado las relaciones del pensamiento con la vida. Llega usted a definir las situaciones-límite por sus consecuencias internas. Me parece que cuanto usted escribe es extremadamente importante, extremadamente exigente, y una frase como "tal conmoción de la sensibilidad general no puede dejar de conducir a nuevas disposiciones del pensamiento..."^b me parece que contiene, en su pureza, una especie de secreto. Le reitero mi admiración y, si me lo permite, mi amistad.

Gilles Deleuze

* "Correspondencia D. Mascolo-G. Deleuze", *Lignes*, nº 33, marzo de 1998, pp. 222-226. Este breve intercambio de cartas tuvo lugar tras la publicación del libro de Dionys Mascolo (1916-1997), *Autour d'un effort de mémoire*, París, Maurice Nadeau, 1987 [trad. cast., *En torno a un esfuerzo de memoria*, Madrid, Arena, 2005]. La obra comienza con una carta de Robert Antelme dirigida a Mascolo, el primer texto que fue capaz de redactar tras su regreso de los campos nazis.

^a Dionys Mascolo, *Le communisme*, París, Gallimard, 1953.

^b Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, *op. cit.*, p. 20.

30 de abril de 1988

Querido Gilles Deleuze:

Me remitieron ayer su carta.

Más allá del elogio que contiene, y que no me atrevo a creer merecido, y además de agradecerle la generosidad de la que me da muestras, debo decirle lo mucho que me han conmovido sus palabras. Un momento verdaderamente feliz, y a la vez una feliz sorpresa, algo así como descubrirse no solamente aprobado o bien entendido sino, en cierto modo, *adivinado* o, justamente, sorprendido. Esto tiene que ver con una frase que usted citaba (en la cual se trataba de una "conmoción de la sensibilidad general") y que, según usted, contendría un secreto. Ello (¡no me malinterprete!) me ha llevado a preguntarme: ¿cuál podría ser ese secreto? Y quiero decirle en dos palabras el esbozo de respuesta al que he llegado.

Me parece que este presunto secreto quizá no sea, en el fondo (aunque uno siempre se arriesga a querer sacar algo de las sombras), más que el de un pensamiento que desconfía del pensamiento. Lo que comporta un desamparo. Secreto, pues —si quien se encuentra desamparado no busca refugio en una actitud de vergüenza o en un humor amanerado—, siempre justificable en principio; secreto sin secreto, o al menos sin voluntad de secreto. Y de tal modo que, finalmente, si es reconocido (y se adivina de nuevo en otro), basta para fundar toda posible amistad. Hipótesis, espero, no reductora, que responde a lo que percibí como una pregunta.

Mis saludos, en la amistad del pensamiento, y toda mi gratitud.

Dionys

6 de agosto de 1988

Querido Dionys Mascolo:

Le escribí hace algunos meses porque me pareció admirable su *Autour d'un effort de mémoire*, y tenía la sensación de que había un "secreto" de una clase que raramente se percibe en un texto. Atenta y amablemente, usted me respondió: si hay secreto, es el de un pensamiento que desconfía del pensamiento y, por tanto, el de un "desamparo" que, si es reconocido en otro, constituye la amistad. Ahora le escribo yo de nuevo, no para importunarle ni solicitar de usted una respuesta más, sino más bien [*para continuar*], como en sordina, una conversación latente que las cartas no interrumpen, o más bien como un monólogo interior sobre ese libro que no he dejado de frecuentar. ¿No podría invertirse el orden? Para usted, lo prime-

de abril de 1988

ecido, y además
le lo mucho que
z, y a la vez una
bien entendido
ene que ver con
a de la sensibi-
o me malinter-
quiero decirle

que uno siem-
a pensamiento
creto, pues -si
de vergüenza o
o sin secreto, o
es reconocido
estad. Hipóte-
pregunta.

Dionys

postado de 1988

tour d'un ef-
clase que ra-
ondió: si hay
r tanto, el de
Ahora le es-
puesta más,
ente que las
se libro que
l. lo prime-

ro sería la amistad. Evidentemente, la amistad no sería una circunstancia exterior más o menos favorable, sino, sin dejar de ser totalmente concreta, una condición interior del pensamiento en cuanto tal. No hablar con el amigo, acordarse de él, etcétera, sino al contrario, pasar con él por pruebas como la amnesia o la afasia, necesarias para todo pensamiento. No recuerdo ahora quién es ese poeta alemán que habla de una hora, entre dos luces, en que hay que desconfiar "incluso del amigo": Se llegaría hasta ese punto, hasta la desconfianza hacia el amigo, y ello es lo que, junto con la amistad, introduciría el "desamparo" en el pensamiento de manera esencial.

Creo que, en los autores a quienes admiro, hay muchas formas de introducir categorías y situaciones concretas como condición del pensamiento puro. En Kierkegaard, se trata de la novia, del noviazgo; en Klossowski (y quizá, de otra manera, también en Sartre) es la pareja; en Proust, es el amor celoso en cuanto constitutivo del pensamiento y ligado al signo; en su caso, y también en el de Blanchot, es la amistad. Ello implica una completa reconsideración de la "filosofía", puesto que ustedes son los únicos que toman al pie de la letra la palabra *philos*. No es que ustedes retornen a Platón. Además de que ya el sentido platónico era extremadamente complejo, y nunca se ha esclarecido del todo, se adivina fácilmente que ustedes la utilizan en un sentido completamente distinto. Quizá es que *philos* se ha desplazado desde Atenas hacia Jerusalén, pero también se ha enriquecido mediante la Resistencia, la red, que constituyen afecciones del pensamiento además de ser situaciones históricas y políticas. Encontraríamos aquí una extraordinaria historia del *Philos* de la "filosofía", de la cual ustedes ya forman parte, o de la cual ustedes son, mediante todo tipo de bifurcaciones, la figura moderna. Esto está en el corazón de la filosofía, es su presupuesto concreto (donde se ligan una historia personal y un pensamiento singular). Éstas son mis razones para volver a su texto y reiterarle mi admiración, pero sobre todo bajo la premisa de no importunar su propia investigación. Con mi mayor consideración y disculpándome por una carta tan larga,

Gilles Deleuze

^c Se trata, sin duda, del poema de Eichendorff recogido en el *lied* de Schumann *Zwielicht* (op. 39): "Si tienes un amigo en este mundo, no confíes en él a esa hora, aunque sea amable en su mirada o en su palabra: él sueña con la guerra desde una paz hipócrita", que Deleuze y Guattari citan en *Mille Plateaux*, París, op. cit., Minuit, 1980, 11, p. 420 [trad. cast., p. 357].

París, 28 de septiembre de 1988

Querido Gilles Deleuze:

Me he encontrado, a mi regreso, con su carta y con su libro. Muchas gracias.

Su atención me conmueve profundamente. A pesar de la total confianza que tengo depositada en su juicio, he de confesar sinceramente que me deja bastante confuso. Una vergüenza quizá maligna me habría llevado a no responderle, si no fuera porque usted mismo me ha liberado un poco de ella al hablar de *monólogo*.

Lo que intento decir, como reacción a su primera carta (pues han sido sus observaciones las que han conducido a esta situación), es que, si en un pensamiento hay desconfianza con respecto al pensamiento mismo, un principio de confianza (es demasiado decir, pero al menos la tentación de bajar la guardia) no es posible más que mediante el *compartir el pensamiento*. Incluso es preciso que este compartir el pensamiento se establezca sobre el fondo de la misma desconfianza, o de un "desamparo" de este tipo, para constituir la amistad. (¿Qué importancia tiene, en efecto, estar "de acuerdo" en tal punto con alguien, si ese alguien se halla instalado en una seguridad intelectual tal que permanece a una infinita distancia de sensibilidad? Por ejemplo, esos acuerdos tan fácilmente obtenidos, tan nulos, en los diálogos donde únicamente Sócrates administra la verdad.)

Usted sugiere invertir la proposición, hacer de la amistad lo primero. Sería ella quien introduciría el "desamparo" en el pensamiento. Aún en virtud de una desconfianza, pero esta vez una desconfianza hacia el amigo. Pero, entonces, ¿de dónde nos vendría la amistad? Esto, para mí, es un misterio. Y no llego a concebir qué *desconfianza* (sí concibo, al contrario, el desacuerdo ocasional, claro, pero en un sentido del todo distinto, que excluye lo *maléfico*) sería posible respecto del amigo, una vez que ha sido recibido de este modo como amigo.

A veces he llamado a esto *comunismo de pensamiento*. Y lo he puesto bajo el signo de Hölderlin, quien probablemente no huyó del pensamiento más que por no haber llegado a vivirlo: "La vida espiritual entre amigos, el pensamiento que se forma en el intercambio de palabras, por escrito o de viva voz, son necesarios para los que investigan. Fuera de esto, nosotros mismos estamos fuera del pensamiento" (esta traducción, debo decírselo, se debe a M. Blanchot, y se publicó anónimamente en *Comité*, en octubre de 1968).

Le pido perdón por lo que esta carta pueda tener de elemental. Reconocidamente suyo,

Dionys Mascolo

tiembre de 1988

muchas gracias.
confianza que ten-
na bastante con-
terle, si no fuera
monólogo.

an sido sus ob-
en pensamiento
no de confianza
no es posible
que este com-
confianza, o de
ortancia tiene,
se halla insta-
stancia de sen-
nulos, en los

nero. Sería ella
ad de una des-
nces, ¿de dón-
a concebir qué
ro, pero en un
pecto del ami-

sto bajo el sig-
ás que por no
to que se for-
sarios para los
pensamiento”
có anónima-

nocidamente

Dionys Mascolo

En el fondo, debería haberme limitado a decirle: pero ¿y si la amistad fuera precisamente la posibilidad de compartir el pensamiento a partir de e incluso en una común desconfianza con respecto al pensamiento? ¿Y si el pensamiento que desconfía de sí mismo fuera la búsqueda de ese pensamiento compartido entre amigos? Lo cual ya, felizmente, implica sin duda otra cosa, apenas nombrable. Si me atreviera a mentarlo, sería la voluntad oscura, la necesidad de aproximarse a una inocencia del pensamiento; en suma, de proseguir esta “borradura de las huellas del pecado original”, único progreso posible según Baudelaire.

Decididamente, y lo digo sonriendo, sus preguntas me han llevado a estos extremos de confesión de mis propios semi-pensamientos, como cuando a veces se continúan por cuenta propia actos realizados durante el sueño. Perdóneme.

6 de octubre de 1988

Querido Dionys Mascolo:

Gracias por su preciosa carta. Mi pregunta era: ¿cómo el amigo, sin perder nada de su singularidad, puede inscribirse como condición del pensamiento? Su respuesta es muy bella. Y remite a lo que se llama y se vive con el nombre de *filosofía*. Plantear nuevas preguntas no sería más que retrasarle a usted, que aún tiene tanto que ofrecerme.

Con mi amistad y mi reconocimiento,

Gilles Deleuze

LAS PIEDRAS*

Europa no ha comenzado a pagar la deuda infinita que tenía con los judíos, pero se la ha hecho pagar a un pueblo inocente, los palestinos.

El Estado de Israel lo construyeron los sionistas sobre el pasado reciente de su suplicio, el inolvidable horror europeo, pero también sobre el sufrimiento de este otro pueblo, sobre las piedras de este otro pueblo. El Irgún^a fue calificado como terrorista, no solamente porque hizo saltar por los aires el cuartel general inglés, sino porque destruía pueblos y aniquilaba [poblaciones].^b

Los americanos no repararon en gastos para hacer de él toda una superproducción de Hollywood. Se suponía que el Estado de Israel se instalaba en una tierra vacía que desde mucho tiempo atrás aguardaba al antiguo pueblo hebreo entre los fantasmas de algunos árabes llegados de fuera, guardianes de las piedras dormidas. Se condenaba a los palestinos al olvido. Se les conminaba a reconocer jurídicamente al Estado de Israel, pero los israelíes no dejaban de negar el hecho concreto del pueblo palestino.

Desde el principio, este pueblo emprendió, solo, una guerra que aún no ha terminado para defender su propia tierra, sus propias piedras, su propia vida: de esta primera guerra no se habla, porque lo que importa es hacer creer que los palestinos son árabes llegados desde otros lugares y que, por tanto, pueden volver a ellos. ¿Quién desenmarañará todas estas Jordánias? ¿Quién dirá que entre un palestino y cualquier otro árabe existe un fuerte vínculo, pero no mayor que el que pueda haber entre dos países europeos? ¿Y qué palestino puede olvidar lo que otros árabes le han hecho pasar, no menos que los israelíes? ¿Cuál es el nudo de esta nueva

* El texto manuscrito está fechado en junio de 1988. Se publicó, en árabe, en la revista *Al-Karmel*, nº 29, 1988, pp. 27-28, con el título "Desde donde aún puedan verla". El texto se redactó, a petición de los directores de la revista, poco después del estallido de la primera Intifada en diciembre de 1987.

^a Véase la nota a del texto nº 32.

^b Falta en el texto.

deuda? Expulsados de su tierra, los palestinos se instalaron en un lugar desde donde al menos podían aún verla, conservando esa visión como un último contacto con su ser alucinado. Los israelíes nunca podían empujarlos lo suficientemente lejos, sumergirlos en la noche, en el olvido.

Dstrucción de pueblos, dinamitado de casas, expulsiones, asesinatos de personas, una historia horrible volvía a empezar sobre las espaldas de los nuevos inocentes. Se dice de los servicios secretos israelíes que son la admiración del mundo entero. Pero ¿qué es una democracia cuya política se confunde con la acción de sus servicios secretos? Todos éstos se llaman Abou, declara un oficial israelí tras el asesinato de Abou Jihad.^c ¿Recordamos aquellas voces sanguinarias que gritaban "Todos éstos se llaman Levy"...?

¿Cómo acabará Israel con los territorios anexionados, con los territorios ocupados, con los colonos y las colonias, con sus rabinos enloquecidos? Ocupación, ocupación infinita: las piedras arrojadas vienen de dentro, vienen del pueblo palestino para recordar que, en un lugar del mundo, aunque sea muy pequeño, la deuda se ha subvertido. Lo que los palestinos arrojan son sus propias piedras, las piedras vivas de su país. Nadie puede pagar una deuda mediante asesinatos –uno, dos, tres, siete, diez cada día– ni entendiéndose con terceros. Los terceros se desentienden, cada muerto llama a los vivos, y los palestinos han entrado en el alma de Israel, ocupan esa alma como quien la sondea y la taladra día tras día.

^c Muy cercano a Arafat, Abou Jihad era uno de los fundadores del Fath, uno de los principales dirigentes de la OLP y uno de los líderes históricos de la resistencia palestina. Desempeñó un papel importante, como dirigente político, en el curso de la Intifada. Fue asesinado en Túnez por un comando israelí el 16 de abril de 1989.

EPÍLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA:
UN RETORNO A BERGSON*

Un "retorno a Bergson" no significa únicamente renovar la admiración hacia un gran filósofo, sino una recuperación o una prolongación de su tentativa en nuestros días, en relación con las transformaciones de la vida y de la sociedad, en comitancia con las transformaciones de la ciencia. El propio Bergson estimaba que había convertido la metafísica en una disciplina rigurosa, capaz de continuarse mediante las nuevas vías que constantemente aparecen en el mundo. Creemos que el retorno a Bergson, comprendido de este modo, se apoya en tres características principales.

1. *La intuición*: Bergson no concibe la intuición como una apelación inefable, una participación sentimental o una identificación vital, sino como un verdadero método. Este método se propone ante todo determinar las condiciones de los problemas, es decir, denunciar los falsos problemas o las preguntas mal planteadas y descubrir las variables según las cuales tal o cual problema en cuanto tal ha de ser enunciado. Los medios empleados por la intuición son, por una parte, una distribución o una división de la realidad en un dominio dado, según líneas de naturaleza diferente y, por otra parte, una reunión de líneas tomadas de dominios diversos y que convergen unas con otras. Esta operación lineal compleja, que consiste en dividir según las articulaciones y en reunir según las convergencias es la que conduce al planteamiento adecuado del problema, hasta el punto de que su solución depende de ella.

2. *La ciencia y la metafísica*: Bergson no se conformó con criticar la ciencia por quedarse en el espacio, en lo sólido, en lo inmóvil. Pensaba más bien que lo abso-

* Título del editor. Este texto se publicó con el título "A return to Bergson" en Gilles Deleuze, *Bergsonism*, Nueva York, Zone Books, 1991, pp. 115-118. Traducción de Hugh Tomlinson. El texto mecanografiado, fechado en julio de 1988, lleva el título "Postface pour *Le bergsonisme*" [Epílogo a *El Bergsonismo*].

luto tenía dos “mitades” correspondientes a la ciencia y a la metafísica. En un mismo impulso, el pensamiento se divide en dos vías, una que va hacia la materia, con sus cuerpos y movimientos, y otra que va hacia el espíritu, con sus cualidades y sus cambios. Así, desde la Antigüedad, la física ha remitido el movimiento a posiciones y momentos privilegiados, mientras que la metafísica ha constituido las formas trascendentes y eternas de las cuales derivaban esas posiciones. Pero la ciencia llamada moderna empieza, al contrario, cuando el movimiento se relaciona con el “instante cualquiera”: invoca una nueva metafísica que ya no considera más que duraciones inmanentes en continua variación. La duración es, para Bergson, el correlato metafísico de la ciencia moderna. Sabemos que escribió un libro, *Duración y simultaneidad*, en el cual se enfrentaba a la relatividad de Einstein: este libro suscitó tantos malentendidos porque se pensó que en él Bergson quería refutar o corregir a Einstein, mientras que lo que pretendía era conferir a la teoría de la relatividad la metafísica que le faltaba, gracias a los nuevos caracteres de la duración. Y en su obra maestra *Materia y memoria*, Bergson parte de una concepción científica del cerebro, a la cual hizo grandes contribuciones, para extraer de ella las exigencias de una nueva metafísica de la memoria. Para Bergson, la ciencia nunca es “reduccionista” sino que, por el contrario, reclama una metafísica sin la que permanecería abstracta, privada de sentido o de intuición. Continuar hoy a Bergson es, por ejemplo, construir una imagen metafísica del pensamiento que corresponda a los nuevos trazados, trayectos, saltos y dinamisismos descubiertos por la biología molecular del cerebro: nuevos encadenamientos y re-encadenamientos del pensamiento.

3. *Las multiplicidades*: Desde los *Datos inmediatos*, Bergson define la duración como una multiplicidad, un tipo de multiplicidad. Es una palabra insólita, puesto que hace de lo múltiple ya no un adjetivo sino un verdadero sustantivo: denuncia, pues, como falso problema, el tema tradicional de lo uno y lo múltiple. El origen del término, Multiplicidad o Variedad, es físico-matemático (Riemann). Es difícil pensar que Bergson no fuera consciente tanto de su origen científico como de la novedad de su uso en metafísica. Bergson se orienta hacia la distinción de dos grandes tipos de multiplicidades, unas discretas o discontinuas, otras continuas; unas espaciales y otras temporales; unas actuales y otras virtuales. Éste será uno de los motivos fundamentales de su enfrentamiento con Einstein. Incluso en este punto, Bergson intenta otorgar a las multiplicidades la metafísica que reclama su tratamiento científico. Éste es, quizá, uno de los aspectos peor conocidos de su pensamiento, la constitución de una lógica de las multiplicidades.

Recuperar a Bergson es seguir y proseguir su camino en estas tres direcciones. Hay que observar que también la fenomenología contenía estos tres motivos, la in-

ca. En un mis-
la materia, con
ualidades y sus
ento a posicio-
tituido las for-
Pero la ciencia
e relaciona con
sidera más que
Bergson, el co-
libro, *Duración*
este libro sus-
ta refutar o co-
de la relatividad
ración. Y en su
científica del
las exigencias
anca es "reduc-
ne permanece-
Bergson es, por
responda a los
a biología mo-
mentos del pen-

ne la duración
insólita, pues-
sustantivo: de-
lo múltiple. El
(Riemann). Es
científico como
stinción de dos
tras continuas;
ste será uno de
so en este pun-
reclama su tra-
nocidos de su
es direcciones.
motivos, la in-

tuición como método, la filosofía como ciencia estricta y una nueva lógica como teoría de las multiplicidades. Es verdad que estas nociones se comprenden de maneras muy diferentes en los dos casos. No por ello dejan de ser posibles las convergencias, como se ha podido ver en la psiquiatría, donde el bergsonismo inspiró los trabajos de Minkowski (*El tiempo vivido*)^a y la fenomenología los de Binswanger (*El caso de Suzanne Urban*),^b en una exploración de los espacio-tiempos de las psicosis. El bergsonismo posibilita toda una patología de la duración. En un ejemplar artículo sobre la "paramnesia" (falso reconocimiento), Bergson invoca la metafísica para mostrar que el recuerdo no se constituye *después* de la percepción sino que es estrictamente contemporáneo de ella, ya que la duración se divide en cada instante en dos tendencias simultáneas, una hacia el futuro y otra hacia el pasado.^c También invoca la psicología para mostrar a partir de ella que un fracaso en la adaptación puede hacer que el recuerdo en cuanto tal ocupe el presente. En Bergson, las hipótesis científicas y las tesis metafísicas no dejan de combinarse para reconstruir una experiencia completa.

^a Eugène Minkowski, *Le temps vécu*, Neuchâtel, Delachaux & Nestlé, 1968 (reed. PUF, col. Quadrige, 1995) [trad. cast., *El tiempo vivido*, México, FCE, 1973].

^b Ludwig Binswanger, *Le cas Suzanne Urban*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1957.

^c En *L'énergie spirituelle*, París, PUF, pp. 110-152 [trad. cast., *La energía espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982].

¿QUÉ ES UN DISPOSITIVO?*

La filosofía de Foucault se presenta a menudo como un análisis de “dispositivos” concretos. Pero ¿qué es un dispositivo? En principio, es una madeja, un conjunto multilineal. Se compone de líneas de diferente naturaleza. Y estas líneas del dispositivo no delimitan ni acotan sistemas homogéneos en sí mismos —el objeto, el sujeto, el lenguaje—, sino que siguen direcciones y trazan procesos siempre desequilibrados que unas veces se reúnen y otras se alejan entre ellos. Cada línea está quebrada, sometida a *variaciones de dirección*, bifurcaciones y ramificaciones, a *derivaciones*. Los objetos visibles, los enunciados formulables, las fuerzas vigentes, los sujetos posicionados son como vectores o tensores. Así, las tres grandes instancias que Foucault distinguirá sucesivamente: Saber, Poder y Subjetividad, no alcanzan de ningún modo un perfil definitivo, sino que son cadenas variables que rivalizan entre sí. Foucault descubre una nueva dimensión, una línea nueva, siempre mediante una crisis. Los grandes pensadores son un poco sísmicos, no evolucionan sino que trabajan por crisis, por sacudidas. Pensar en términos de líneas móviles era el trabajo de Hermann Melville, y poseía líneas de pecado, líneas de inmersión, peligrosas, incluso mortales. Hay líneas de sedimentación, dice Foucault, pero también líneas de “fisura”, de “fractura”. Desenredar las líneas de un dispositivo, caso por caso, es trazar un mapa, cartografiar, explorar tierras desconocidas, esto es lo que él llamaba “trabajo sobre el terreno”. Hay que instalarse en las líneas mismas, que no se conforman con componer un dispositivo sino que lo atraviesan y lo arrastran, de norte a sur, de este a oeste o en diagonal.

* En VVAA, *Michel Foucault philosophe. Rencontre Internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Le Seuil, 1989, pp. 185-195 [trad. cast., *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1995]. Una versión parcial de este texto había aparecido en el *Magazine Littéraire*, nº 257, septiembre de 1988, pp. 51-52. La participación de Deleuze —que se había jubilado en 1987— en este congreso fue su última intervención pública. Las actas de las discusiones —de las que el editor no presentó más que un resumen— no se reproducen.

Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault perfiló en primer lugar, son las curvas de visibilidad y las curvas de enunciación. Los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel según el análisis de Foucault, máquinas de hacer ver y de hacer hablar. La visibilidad no remite a la luz en general, que vendría a iluminar objetos preexistentes, sino que está hecha de líneas de luz que forman figuras variables, inseparables de tal o cual dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera como la luz penetra en él, como se difumina y se propaga, distribuyendo lo visible y lo invisible, haciendo nacer o desaparecer un objeto que no existe sin ella. No solamente la pintura sino la arquitectura: por ejemplo, el "dispositivo cárcel" como máquina óptica para ver y ser visto. La historicidad de los dispositivos es la de los regímenes de luz, pero también la de los regímenes de enunciados. Pues los enunciados, por su parte, remiten a líneas de enunciación en las que se distribuyen las posiciones diferenciales de sus elementos; las curvas son, ellas mismas, enunciados, porque las enunciaciones son curvas que distribuyen variables y, en tal momento, una ciencia, un género literario, un estado de derecho o un movimiento social se definen precisamente mediante los regímenes de enunciados a los que dan lugar. No son sujetos ni objetos sino regímenes que hay que definir mediante lo visible y lo enunciable con sus derivaciones, sus transformaciones, sus mutaciones. Y, en cada dispositivo, las líneas atraviesan umbrales en función de los cuales son estéticas, científicas, políticas, etcétera.

En tercer lugar, un dispositivo comporta líneas de fuerzas. Se diría que estas líneas van de un punto singular a otro de las líneas precedentes; en cierto modo, "rectifican" las curvas anteriores, trazan tangentes, implican los trayectos de una línea a otra, producen vaivenes del ver al decir y viceversa, actúan como flechas que no paran de entretejer las cosas y las palabras, que mantienen un combate incesante. La línea de fuerzas se produce "en toda relación de un punto con otro" y atraviesa todos los lugares del dispositivo. Invisible e indecible, está estrechamente mezclada con las demás y sin embargo es diferenciable. Ésta es la línea que Foucault traza y cuya trayectoria reencuentra tanto en Roussel como en Brisset, en pintores como Magritte o Rebeyrolle. Es la "dimensión del poder", y el poder es la tercera dimensión del espacio, interna al dispositivo y variable según los dispositivos. Como poder, se compone con el saber.

Por último, Foucault descubre las líneas de subjetivación. Esta nueva dimensión ha suscitado ya tantos malentendidos que cuesta trabajo precisar sus condiciones. Más que ninguna otra, su descubrimiento procede de una crisis del pensamiento de Foucault, como si le hubiese hecho falta recomponer el mapa de los dispositivos, encontrar una posibilidad de orientación nueva para impedir que se cerrasen simplemente mediante líneas de fuerza infranqueables que impondrían contornos definitivos. Leibniz expresaba de forma ejemplar este estado de crisis que reinicia

que Foucault perfiló en
de enunciación. Los dis-
según el análisis de Fou-
lidad no remite a la luz
sino que está hecha de
de tal o cual dispositivo.
mo la luz penetra en él,
y lo invisible, haciendo
lamente la pintura sino
o máquina óptica para
e los regímenes de luz,
nunciados, por su par-
ven las posiciones dife-
nunciados, porque las
al momento, una cien-
tiento social se definen
que dan lugar. No son
nte lo visible y lo enun-
ciones. Y, en cada dis-
a cuales son estéticas,

a. Se diría que estas lí-
ntes; en cierto modo,
a los trayectos de una
actúan como flechas
benen un combate in-
un punto con otro” y
de, está estrechamen-
ta es la línea que Fou-
como en Brisset, en
oder”, y el poder es la
de según los disposi-

esta nueva dimensión
sar sus condiciones.
sis del pensamiento
apa de los dispositi-
edir que se cerrasen
pondrían contornos
le crisis que reinicia

el pensamiento cuando se pensaba que ya casi todo estaba resuelto: creyendo haber llegado a puerto, uno se encuentra de pronto en alta mar. Y Foucault, por su parte, presiente que los dispositivos que analiza no pueden quedar circunscritos por una línea englobante, presiente otros vectores que aún los traspasan por debajo o por arriba: “Cruzar la línea”, dice, ¿cómo “pasar al otro lado”?⁸ Este cruce de la línea de fuerzas se produce cuando la línea se encorva, dibuja meandros, se hunde y se vuelve subterránea o, mejor, cuando más que entrar en relación lineal con otra fuerza se curva sobre sí misma, se ejerce sobre sí misma y se afecta a sí misma. Esta dimensión del Sí Mismo no es en absoluto una determinación preexistente que nos encontraríamos ya hecha del todo. También en este caso la línea de subjetivación es un proceso, una producción de subjetividad en un dispositivo: hay que hacerla, en la medida en que el dispositivo lo permita o lo haga posible. Es una línea de fuga. Escapa a las líneas precedentes, huye *de* ellas. El Sí Mismo no es un saber ni un poder. Es un proceso de individuación de grupos o de personas que se sustrae tanto a las relaciones de fuerzas establecidas como a los saberes constituidos: una especie de plusvalía. No es seguro que todo dispositivo comporte esta línea.

Foucault considera el dispositivo de la ciudad griega como el primer lugar de invención de una subjetivación: según la definición original que da de ella, la ciudad inventa una línea de fuerzas que comporta *la rivalidad de los hombres libres*. Ahora bien, de esta línea, en la cual un hombre libre puede gobernar a otros, se desprende otra línea muy diferente, en la cual el que gobierna a otros hombres libres debe gobernarse a sí mismo. Estas reglas facultativas del autodomínio constituyen una subjetivación autónoma, aunque a continuación se vea avocada a suministrar nuevos saberes y a inspirar nuevos poderes. Puede preguntarse si las líneas de subjetivación son el borde extremo de un dispositivo, si esbozan el paso de un dispositivo a otro: en este sentido, anunciarían las “líneas de fractura”. Y, como las demás líneas, tampoco las de subjetivación tienen una fórmula general. Aunque interrumpida brutalmente, la investigación de Foucault se dirigía a mostrar que los procesos de subjetivación adquieren eventualmente formas completamente distintas de su modalidad griega, por ejemplo en los dispositivos del cristianismo, o en las sociedades modernas, etcétera. ¿No pueden invocarse dispositivos en los cuales la subjetivación no concierna a la vida aristocrática o a la existencia estética del hombre libre sino a la existencia marginalizada del “excluido”? En este sentido, el sinólogo Tokei explica que el esclavo liberado perdía en cierto modo su estatuto social y se encontraba arrojado a una subjetividad abandonada, quejumbrosa, a

⁸ Michael Foucault, “La vie des hommes infames”, en *Dits et écrits*, III, Paris, Gallimard, 1994, p. 241 [trad. cast., “La vida de los hombres infames”, en M. Foucault, *Estrategias de poder* (Obras esenciales, II), Barcelona, Paidós, 1999, p. 393].

una existencia *elegíaca* de la que tenía que extraer nuevas formas de poder y de saber. El estudio de las variaciones de los procesos de subjetivación parece ser sin duda una de las tareas fundamentales que Foucault ha legado a sus sucesores. Confiamos en la extrema fecundidad de esta investigación, que el actual proyecto de una historia de la vida privada no cubre más que parcialmente. Quienes (se) subjetivan no son solamente los nobles, los que dicen, según Nietzsche, “nosotros, los buenos...”, sino que, en otras condiciones, son también los excluidos, los malvados, los pecadores, o bien los eremitas, o las comunidades monásticas, o las heréticas: toda una tipología de las formaciones subjetivas en dispositivos cambiantes. Y, en todas partes, mezclas que hay que desenredar: producciones de subjetividad que escapan a los poderes y saberes de un dispositivo para reinstalarse en los de otro, bajo otras formas que aún no han emergido.

Así pues, los dispositivos tienen como componentes las líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerza, líneas de subjetivación, líneas de hendidura, líneas de fisura, de fractura, que se entrecruzan y se entremezclan, surgiendo unas de otras o suscitándose a partir de otras, a través de variaciones o incluso de mutaciones de disposición [*agencement*].[†] Para una filosofía de los dispositivos, se siguen de aquí dos consecuencias importantes. La primera es el rechazo de los universales. El universal, en efecto, no explica nada, él es lo que requiere explicación. Todas las líneas son líneas de variación que ni siquiera tienen unas coordenadas constantes. Lo Uno, el Todo, lo Verdadero, el objeto, el sujeto... no son universales sino procesos singulares de unificación, de totalización, de verificación, de objetivación, de subjetivación, inmanentes a tal o cual dispositivo. Por tanto, cada dispositivo es una multiplicidad en la cual operan tales o cuales procesos en devenir, distintos de los que operan en otras multiplicidades. En este sentido, la filosofía de Foucault es un pragmatismo, un funcionalismo, un positivismo, un pluralismo. Quizá es la Razón la que plantea el mayor problema, porque los procesos de racionalización pueden operar en todos los segmentos o regiones de todas las líneas consideradas. Foucault rinde homenaje a Nietzsche a propósito de la historicidad de la razón; y señala la importancia de una investigación epistemológica acerca de las diversas formas de racionalidad del saber (Koyré, Bachelard, Canguilhem) y de una investigación sociopolítica de los modos de racionalidad del poder (Max Weber). Quizá se reserva para sí mismo una tercera línea, el estudio de los tipos de lo “razonable” en los sujetos eventuales. Pero lo que esencialmente rechaza Foucault es la identificación de estos procesos mediante una Razón por excelencia. Recusa todo tipo de restauración de los universales de la reflexión, de la comunicación, del consenso. Puede decirse, a este respecto, que sus relaciones con la Escuela de Frankfurt, y con los sucesores de esta escuela, son toda una larga se-

[†] Véase la nota del traductor del texto nº 11.

nas de poder y de sa-
ción parece ser sin
sus sucesores. Con-
el actual proyecto de
e. Quienes (se) sub-
rsche, "nosotros, los
cluidos, los malva-
násticas, o las heré-
esitivos cambiantes.
nes de subjetividad
instalarse en los de

as de visibilidad, de
e hendedura, líneas
surgiendo unas de
o incluso de muta-
dispositivos, se si-
s el rechazo de los
e requirè explica-
enen unas coord-
el sujeto... no son
ón, de verificación,
positivo. Por tanto,
cuales procesos en
n este sentido, la fi-
ositivismo, un plu-
orque los procesos
giones de todas las
pósito de la histo-
ón epistemológica
Bachelard, Can-
cionalidad del po-
finea, el estudio de
esencialmente re-
una Razón por ex-
la reflexión, de la
sus relaciones con
toda una larga se-

rie de malentendidos de los cuales él no es responsable. Y así como no existe la universalidad de un sujeto fundador o de una Razón por excelencia que permitiría juzgar los dispositivos, tampoco hay universales de la catástrofe en los cuales se enajenaría y se hundiría la razón de una vez para siempre. Foucault le decía a Gérard Raulet: no hay una bifurcación de la razón, ella no deja de bifurcarse, hay tantas bifurcaciones y ramificaciones como instauraciones, tantos derrumbes como construcciones, según los perfiles esbozados por los dispositivos, "y carece de sentido la proposición que afirma que la razón es un largo discurso que ya ha terminado"^b Desde este punto de vista, la objeción presentada contra Foucault acerca de cómo puede apreciarse el valor relativo de un dispositivo si no pueden invocarse valores trascendentes como coordenadas universales es una objeción que amenaza con llevarnos a retroceder y a perder ella misma todo sentido. ¿Diremos que todos los dispositivos son equivalentes (nihilismo)? Hace ya mucho tiempo que pensadores como Spinoza o Nietzsche mostraron que los modos de existencia debían pensarse de acuerdo con criterios immanentes, de acuerdo con su contenido de "posibilidades", de libertad, de creatividad, sin recurso alguno a valores trascendentes. El propio Foucault aludía a criterios "estéticos", entendidos como criterios de vida, que sustituyen en cada caso las pretensiones de un juicio trascendente por una evaluación immanente. Al leer los últimos libros de Foucault debemos poner todo nuestro empeño en comprender el programa que está proponiendo a sus lectores. ¿Una estética intrínseca de los modos de existencia como última dimensión de los dispositivos?

La segunda consecuencia para una filosofía de los dispositivos es un cambio de orientación, que se desvía de lo Eterno para aprehender lo nuevo. Lo nuevo no designa la moda sino, al contrario, la creatividad variable de acuerdo con los dispositivos: según la pregunta que inició su irrupción en el siglo XX, ¿cómo es posible la producción de algo nuevo en el mundo? Es cierto que, a lo largo de toda su teoría de la enunciación, Foucault rechaza explícitamente la "originalidad" de un enunciado como un criterio poco pertinente, poco interesante. Quiere considerar únicamente la "regularidad" de los enunciados. Pero lo que él entiende por regularidad es la fase de la curva que atraviesa los puntos singulares o los valores diferenciales del conjunto enunciativo (llegará a definir las relaciones de fuerzas según las distribuciones de singularidades en un campo social). Cuando rechaza la originalidad del enunciado, quiere decir que la contradicción eventual entre dos enunciados no basta para distinguirlos, ni para señalar la novedad de uno con respecto al otro. Pues lo que cuenta es la novedad del propio régimen de enunciación en cuanto capaz de contener enunciados contradictorios. Por ejemplo, se pregunta

^b Michael Foucault, "Structuralisme et poststructuralisme", *Dits et écrits*, IV, París, Gallimard, 1994, pp. 431-458, especialmente pp. 440 y 448.

qué régimen de enunciados aparece con el dispositivo de la Revolución francesa, o de la Revolución bolchevique: lo que cuenta es la novedad del régimen, no la originalidad del enunciado. Todo dispositivo se define, por tanto, de acuerdo con su contenido de novedad y de creatividad, que señala al mismo tiempo su capacidad para transformarse, para quebrarse a favor de un dispositivo futuro, o bien, al contrario, para cerrarse en torno a las líneas más duras, más rígidas o más sólidas. En la medida en que escapan a las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen particularmente aptas para trazar las vías de la creación, que no dejan de abortarse pero también de renacer, de modificarse, hasta la ruptura con el antiguo dispositivo. Los estudios aún inéditos de Foucault sobre los diversos procesos cristianos abren, sin duda, numerosos caminos a este respecto. Mas no por ello hemos de pensar que la producción de subjetividad concierne a la religión: también son creadoras las luchas antirreligiosas, igual que los regímenes de luz, de enunciación o de dominación atraviesan los dominios más diversos. Las subjetivaciones modernas no se parecen más a las de los griegos que a las de los cristianos, y así pasa también con la luz, con los enunciados y con los poderes.

Pertenece a estos dispositivos, actuamos en ellos. A la novedad de un dispositivo en comparación con los anteriores la denominamos su actualidad, nuestra actualidad. Lo nuevo es lo actual. Lo actual no es lo que somos sino más bien, aquello en que nos convertimos, aquello en que nos estamos convirtiendo, es decir, el Otro, nuestro devenir-otro. En todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (que es lo que ya no somos) y aquello en que nos estamos convirtiendo: *la parte de la historia y la parte de lo actual*. La historia es el archivo, el contorno de lo que somos y dejamos de ser, mientras que lo actual es el esbozo de aquello en que nos convertimos. Mientras que la historia o el archivo es lo que aún nos separa de nosotros mismos, lo actual es ese Otro con quien ya estamos coincidiendo. Se ha pensado a veces que Foucault dibujaba el cuadro de las sociedades modernas como un conjunto de dispositivos disciplinarios, en contraposición a los antiguos dispositivos de soberanía. Pero no hay tal: las disciplinas descritas por Foucault son la historia de lo que poco a poco vamos dejando de ser, y nuestra actualidad se perfila en las disposiciones de *control* abierto y continuo, muy diferentes de las anteriores disciplinas cerradas. Foucault concuerda con Burroughs, que anuncia nuestro futuro controlado más que disciplinado. No es cuestión de preguntarse qué es peor. Porque también hemos de apelar a producciones de subjetividad capaces de resistir a esta nueva dominación, muy diferentes de las que se ejercían antes contra las disciplinas. ¿Una nueva luz, nuevas enunciaciones, un nuevo poder, nuevas formas de subjetivación? En todo dispositivo, hemos de separar las líneas del pasado reciente y las del futuro próximo: la parte del archivo y la de lo actual, la parte de la historia y la del devenir, *la parte de la analítica y la del diagnóstico*. Foucault es un gran filósofo porque utiliza la historia a favor de otra cosa: como

ción francesa, men, no la ruerdo con su o su capacidad o bien, al con más sólidas. En líneas de subación, que no la ruptura con s diversos pro o. Mas no por e a la religión: enes de luz, de s. Las subjetiv de los cristia- leres. dad de un, dis- lualidad, nues- sino más bien, riendo, es de- guir lo que so- nvirtiendo: la el contorno de de aquello en aún nos sepa- coincidiendo. edades moder- ción a los an- as por Foucault tra actualidad dferentes de las s, que anuncia de preguntarse bjetividad ca- se ejercían an- nuevo poder, par las líneas la de lo actual, del diagnóstico. tra cosa: como

decía Nietzsche, obrar contra el tiempo, y también en el tiempo, a favor –espero– de un tiempo futuro. Porque lo que según Foucault aparece como lo actual o lo nuevo es lo que Nietzsche llamaba lo intempestivo, lo inactual, este devenir que se bifurca con respecto a la historia, ese diagnóstico que toma el relevo del análisis por otras vías. No, no se trata de predecir sino de estar atentos a lo desconocido que llama a nuestra puerta. Nada nos lo muestra mejor que un pasaje fundamental de *La arqueología del saber*, válido para toda su obra (p. 172):

El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: próxima a nosotros pero a la vez distinta de nuestra actualidad; es el borde del tiempo que rodea nuestro presente, que lo sobrecarga y que lo señala en su alteridad; es aquello que, desde fuera de nosotros, nos delimita. La descripción del archivo despliega sus posibilidades (y el dominio de sus posibilidades) a partir de los discursos que precisamente acaban de dejar de ser los nuestros; su umbral de existencia se inaugura mediante la ruptura que nos separa de lo que ya no podemos decir tanto como de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva; comienza en el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es la desviación de nuestras propias prácticas lingüísticas. En este sentido, es válido para nuestro diagnóstico: no porque nos permita pintar el cuadro de nuestros rasgos distintivos y esbozar de antemano la figura que adoptaremos en el futuro, sino porque nos despega de nuestras continuidades; disipa esa identidad temporal en la que nos gusta mirarnos para conjurar las rupturas de la historia; corta el hilo de las teleologías trascendentales; y allí en donde el pensamiento antropológico se interrogaba por el ser del hombre o por su subjetividad, hace resplandecer al otro y el afuera. El diagnóstico así entendido no sirve para constatar nuestra identidad conforme al juego de las distinciones. Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia entre los discursos, nuestra historia la diferencia entre los tiempos, nuestro yo la diferencia entre las máscaras.⁷

Las diferentes líneas de un dispositivo se reparten en dos grupos, líneas de estratificación y de sedimentación, o líneas de actualización y de creatividad. La consecuencia última de este método afecta a la obra entera de Foucault. En la mayoría de sus libros determina un archivo preciso utilizando medios historiográficos extremadamente novedosos, el Hospital General del siglo XVII, la clínica del siglo XVIII, la cárcel en el siglo XIX, la subjetividad en la Grecia antigua y, luego, bajo el cristianismo. Pero ésta es sólo la mitad de su trabajo. Pues, por su preocupación por el rigor, por su voluntad de no mezclar las cosas, por su confianza en el lector, no formula la otra mitad. Sólo la formula explícitamente en las entrevistas de la época de cada uno de sus grandes libros: ¿qué ha sido en nuestros días de la locura, de la cárcel, de la sexualidad? ¿Qué nuevos modos de subjetivación están apareciendo hoy y que, en verdad, ya no son ni griegos ni cristianos? Esta última

⁷ Trad. cast., México, Siglo XXI, 1970, pp. 222-223.

pregunta, especialmente, obsesionó a Foucault hasta el final (nosotros, que ya no somos griegos ni cristianos...). Si, hasta el final de su vida, Foucault concedió tanta importancia a sus entrevistas, tanto en Francia como en el extranjero, ello no se debe a su querencia hacia el género sino al hecho de que en ellas esbozaba esas líneas de actualización que exigían otro modo de expresión distinto de las líneas asimilables de sus grandes libros. Las entrevistas son diagnósticos. Ocurre igual que con Nietzsche, cuyas obras difícilmente pueden leerse sin añadirles el *Nachlass* contemporáneo de cada una de ellas. La obra completa de Foucault, como la conciben Defert y Ewald, no puede separar esos libros que a todos nos han marcado de las entrevistas que nos arrastran hacia el futuro, hacia un devenir: los estratos y las actualidades.

RESPUESTA A UNA PREGUNTA SOBRE EL SUJETO*

Un concepto filosófico cumple una o más *funciones* en campos de pensamiento que se definen por *variables internas*. También hay variables externas (estados de cosas, momentos históricos) en relaciones complejas con las variables internas y con las funciones. Es decir, que los conceptos no nacen ni mueren a placer sino en la medida en que otras funciones de campos nuevos los destituyen relativamente. Ésta es, también, la razón de que no tenga gran interés criticar un concepto: es preferible construir las nuevas funciones y descubrir los nuevos campos que hacen de él algo inútil o inadecuado.

El concepto de sujeto no escapa a estas reglas. Durante mucho tiempo cumplió dos funciones: primero, una función de universalización en un campo donde lo universal ya no estaba representado por esencias objetivas sino por actos no-éticos o lingüísticos. En este sentido, Hume constituye un momento principal de la filosofía del sujeto porque invoca actos que sobrepasan lo dado (¿qué sucede cuando digo "siempre" o "necesariamente"?). El campo correspondiente, por tanto, no es ya en absoluto el del conocimiento sino más bien el de la "creencia" como nueva base del conocimiento: ¿en qué condiciones es legítima una creencia conforme a la cual digo *más* de lo que me es dado? En segundo lugar, el sujeto desempeña una función de individuación en un campo donde el individuo ya no puede ser una cosa o un alma sino una persona viva y vivida, hablante y hablada ("yo-tú"). Estos dos aspectos del sujeto, el Yo [*Je*] universal y el yo [*moi*] individual, ¿están necesariamente ligados? Incluso cuando lo están, ¿no hay conflicto entre ellos? ¿Cómo se resuelve este conflicto? Todas estas preguntas animan lo que podríamos llamar la filosofía del sujeto, ya en Hume, pero también en Kant, que confronta al

* El texto original mecanografiado tiene fecha de febrero de 1988. Se publicó en inglés, en una traducción de Julien Deleuze, en la revista *Topoi*, en septiembre de 1988, pp. 111-112, con el título "Un concepto filosófico...". Luego fue traducido de nuevo al francés para una revista, por haberse extraviado el original.

sujeto [*Je*] como determinación del tiempo y al yo [*moi*] como determinable en el tiempo. Todavía en Husserl se plantearán preguntas análogas en la última de sus *Meditaciones cartesianas*.

¿Se le pueden asignar a un concepto nuevas funciones y variables capaces de provocar en él un cambio? Hay funciones de singularización que han invadido el campo del conocimiento en beneficio de nuevas variables de espacio-tiempo. No hay que entender por singularidad algo opuesto a lo universal sino un elemento cualquiera que puede prolongarse hasta las proximidades de otro, de forma que se logra un empalme: esto es una singularidad en el sentido matemático. El conocimiento, e incluso la creencia, tienden entonces a ser sustituidos por nociones como "disposición" [*agencement*] o "dispositivo", que designan una emisión y una distribución de singularidades. Estas emisiones del tipo "lanzamiento de dados" constituyen un campo trascendental sin sujeto. Lo múltiple se convierte en el sustantivo multiplicidad y la filosofía es la teoría de las multiplicidades, que no remiten a ningún sujeto como unidad previa. Lo que cuenta ya no es lo verdadero y lo falso, sino lo singular y lo regular, lo relevante y lo ordinario. La función de singularidad sustituye a la de universalidad (en un nuevo campo en el cual lo universal carece de utilidad). Lo vemos incluso en el derecho: la noción jurídica de "caso" o de "jurisprudencia" destituye lo universal en beneficio de estas emisiones de singularidades y de las funciones de prolongación. Una concepción del derecho fundada en la jurisprudencia prescinde totalmente del "sujeto" de derechos. Y viceversa: una filosofía sin sujeto presenta una concepción del derecho apoyada en la jurisprudencia.

Correlativamente se imponen tipos de individuación que ya no son personales. Nos preguntamos por lo que constituye la individualidad de un acontecimiento: una vida, una estación, un viento, una batalla, las cinco de la tarde... Se puede llamar "heceidad" o "ecceidad" a estas individuaciones que ya no constituyen personas o yoes. Y surge la pregunta de si no somos también nosotros este tipo de heceidades más que yoes. La filosofía y la literatura angloamericanas son muy interesantes a este respecto porque a menudo se han distinguido por su incapacidad a la hora de asignar un sentido a la palabra "yo" que no sea el de una función gramatical. Los acontecimientos plantean cuestiones muy complejas de composición y descomposición, de velocidad y de lentitud, de longitud y de latitud, de poder y de afectividad. Contra todo personalismo, ya sea psicológico o lingüístico, provocan la emergencia de una "cuarta" persona del singular, no-persona o *Ello* donde nosotros mismos y nuestra comunidad nos reconocemos mejor que en los intercambios vacíos de un Yo con un Tú. En suma, creemos que la noción de sujeto ha perdido mucho de su interés *en beneficio de las singularidades pre-individuales y de las individuaciones impersonales*. Pero, precisamente por ello, no basta oponer unos conceptos a otros para saber cuál de ellos es mejor, es preciso confrontar los campos problemáticos a los que responden para descubrir las fuerzas que están trans-

determinable en el
en la última de sus

bles capaces de pro-
an invadido el cam-
cio-tiempo. No hay
un elemento cual-
de forma que se lo-
co. El conocimiento,
ciones como "dis-
ción y una distribu-
dad" constituyen
el sustantivo mul-
o remiten a ningún
o y lo falso, sino lo
singularidad susti-
versal carece de uti-
o de "jurisprudenc-
ingularidades y de
andada en la jurise-
versa: una filoso-
la jurisprudencia.
no son personales.
n acontecimiento:
rde... Se puede lla-
o constituyen per-
otros este tipo de
canas son muy in-
or su incapacidad
e una función gra-
as de composición
atitud, de poder y
ingüístico, provo-
sona o *Ello* donde
r que en los inter-
cción de sujeto ha
e-individuales y de
basta oponer unos
nfrontar los cam-
s que están trans-

formando los problemas y exigiendo la constitución de nuevos conceptos. No es que aquello que los grandes filósofos han escrito sobre el sujeto se haya quedado anticuado, sino que gracias a ellos tenemos otros problemas que descubrir en lugar de realizar "retornos" que solamente pondrían de manifiesto nuestra incapacidad para seguirlos. La situación de la filosofía no se distingue fundamentalmente en este punto de la de las ciencias o las artes.

PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE *LA IMAGEN-TIEMPO**

En filosofía se llevó a cabo durante varios siglos, desde los griegos hasta Kant, una revolución: la inversión de la subordinación del tiempo al movimiento, el tiempo dejó de ser la medida del movimiento normal, manifestándose cada vez más por sí mismo y creando movimientos paradójicos. El tiempo se sale de su curso: la frase de Hamlet significa que el tiempo ya no está subordinado al movimiento sino que ahora es al revés. Puede que el cine haya reconstruido por su cuenta esta experiencia con mucha mayor rapidez. La imagen-movimiento del cine considerado "clásico" dejó su lugar, tras la guerra, a una imagen-tiempo directa. Evidentemente, esta idea general hay que matizarla, corregirla, adaptarla a los casos concretos.

¿Por qué la guerra como ruptura? Porque la posguerra, en Europa, hizo proliferar situaciones a las que ya no sabíamos cómo responder y unos espacios que no sabíamos cómo cualificar. Eran espacios "cualesquiera", desiertos que, sin embargo, estaban poblados, almacenes abandonados, solares vacíos, ciudades en demolición o en reconstrucción. Y en estos espacios cualesquiera se agita una nueva estirpe de personajes algo mutantes: veían que no podían actuar, es decir, eran Videntes. Como en la gran trilogía de Rossellini, *Europa 51*, *Stromboli*, *Alemania año cero*: un niño en una ciudad destruida, una extranjera en una isla, una dama burguesa que se pone a "mirar" a su alrededor. Las situaciones podían ser extremas o, al contrario, de una cotidianidad banal, o las dos cosas a la vez: lo que tiende a hundirse, o al menos a descualificarse, es el esquema senso-motriz como había sido construido por la imagen-acción del cine antiguo. Y lo que emerge en la superficie de la pantalla en esta relajación del esquema senso-motriz es el Tiempo, "un

* Título del editor. El texto manuscrito lleva fecha de julio de 1988. "Preface to the English Edition", en Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, pp. xi-xiii, trad. ingl., Hugh Tomlinson y Robert Galeta.

poco de tiempo en estado puro". El tiempo ya no se deriva del movimiento, se manifiesta en sí mismo y manifiesta por sí mismo *falsos movimientos*. De ahí la importancia del *faux-raccord* (empalme en falso) en el cine moderno: las imágenes ya no se encadenan mediante cortes y empalmes racionales, sino que se re-encadenan mediante empalmes falsos y cortes irracionales. Incluso el cuerpo deja de ser el móvil, el sujeto del movimiento y el instrumento de la acción, para convertirse más bien en un revelador del tiempo, algo que da testimonio del tiempo en sus fatigas y en sus esperas (Antonioni).

No es correcto decir que la imagen cinematográfica está en presente. Lo que está en presente es lo que la imagen cinematográfica "representa", pero no la imagen misma, que nunca se confunde con lo que representa, ni en el cine ni en la pintura. La imagen misma es el sistema de las relaciones entre sus elementos, es decir, un conjunto de relaciones de tiempo de las cuales deriva constantemente el presente variable. Éste es, creo, el sentido del rechazo por parte de Tarkovski de la distinción entre montaje y plano, y de la definición del cine por la "presión del tiempo" sobre el plano.⁸ Lo propio de la imagen, el aspecto en el cual es creadora, es hacer sensibles, visibles, relaciones de tiempo que son invisibles en el objeto representado y que no pueden reducirse al presente. Ya se trate de una profundidad de campo de Welles o de un *travelling* de Visconti, nos sumergimos en el tiempo a la vez que recorremos un espacio. El coche de Sandra, al principio de la película de Visconti, se mueve desde el principio en el tiempo, y los personajes de Welles, más que cambiar de lugar en el espacio, ocupan un lugar de gigantes en el tiempo.

Es decir, que la imagen-tiempo no tiene nada que ver con el *flash-back* ni con el recuerdo. El recuerdo no es más que un presente antiguo, mientras que los personajes amnésicos del cine moderno se sumergen realmente en el pasado o emergen de él para dejar ver lo que se hurta incluso al recuerdo. El *flash-back* no es más que un letreiro y, cuando lo utilizan los grandes directores, lo hacen únicamente para manifestar estructuras temporales mucho más complejas (por ejemplo, en Mankiewicz, el tiempo que "se bifurca": recuperar el momento en el cual el tiempo podría haber tomado otro curso...). En cualquier caso, lo que llamamos estructura temporal o imagen-tiempo directa desborda evidentemente la sucesión meramente empírica del tiempo, pasado-presente-futuro. Es, por ejemplo, una coexistencia de duraciones distintas, o de niveles de duración, de tal modo que un mismo acontecimiento puede pertenecer a varios niveles: las capas de pasado coexisten en un orden no cronológico, lo vemos en Welles con su poderosa intuición de la tierra, y luego en Resnais, con esos personajes que vuelven del país de los muertos.

Hay muchas otras estructuras temporales: el objetivo de este libro es mostrar aquellas que la imagen cinematográfica ha sabido captar y revelar y que pueden

⁸ Andrei Tarkovski, "De la figure cinématographique", *Positif*, n° 249, diciembre de 1981.

el movimiento, se man-
nientos. De ahí la im-
oderno: las imágenes
sino que se re-enca-
uso el cuerpo deja de
acción, para conver-
monio del tiempo en

presente. Lo que está
a", pero no la imagen
el cine ni en la pintu-
elementos, es decir,
instantáneamente el pre-
de Tarkovski de la dis-
"presión del tiempo"
es creadora, es hacer
el objeto representa-
profundidad de cam-
s en el tiempo a la vez
pio de la película de
onajes de Welles, más
ntes en el tiempo.

el *flash-back* ni con el
ientras que los perso-
n el pasado o emergen
flash-back no es más que
acen únicamente para
por ejemplo, en Man-
n el cual el tiempo po-
llamamos estructura
a sucesión meramente
o, una coexistencia de
que un mismo acon-
sado coexisten en un
Intuición de la tierra,
de los muertos.

este libro es mostrar
revelar y que pueden

resonar en lo que la ciencia nos enseña, en lo que nos desvelan las demás artes o en lo que la filosofía nos hace comprender, salvando sus respectivas independencias. Cuando se habla de la muerte del cine se dice una estupidez, porque el cine está aún al comienzo de su investigación: hacer visibles esas relaciones temporales que no pueden aparecer más que en la creación de una imagen. El cine no tiene necesidad de la televisión, pues en ella la imagen permanece lamentablemente en el presente a menos que sea fecundada por el arte cinematográfico. Las relaciones y las disyunciones entre lo visual y lo sonoro, entre lo visto y lo dicho, replantean de nuevo el problema, y otorgan al cine nuevos poderes para capturar el tiempo en la imagen (de maneras muy distintas, Pierre Perraut, Straub, Syberberg....). Si, el cine, si no es violentamente asesinado, contiene aún el poder de un comienzo. Y, al revés, hemos de buscar ya en el cine anterior a la guerra, e incluso en el cine mudo, el trabajo de una imagen-tiempo extremadamente pura que no ha dejado de englobar, de retener o de filtrarse en la imagen-movimiento: ¿una naturaleza muerta de Ozu como forma inmutable del tiempo? Agradecemos a Robert Galeta el cuidado que ha puesto en la traducción de esta aventura del movimiento y del tiempo.

LOS TRES CÍRCULOS DE RIVETTE*

Aparece un primer círculo (o segmento de círculo). Llamémosle A, porque aparece el primero, aunque permanece a lo largo de toda la película. Es un viejo teatro usado como escuela donde las jóvenes recitan sus papeles, Marivaux, Racine, Corneille, dirigidas por Constance (Bulle Ogier). Lo difícil es que las estudiantes lleguen a expresar el sentimiento preciso, cólera, amor, desesperación, pero con palabras que no son suyas sino del autor. Éste es el primer sentido de "actuar": *Los Papeles*.

Una de ellas, Cécile, ha dejado su chalet en las afueras a cuatro jóvenes y se ha marchado a vivir a otro lugar con el hombre a quien ama. Las cuatro chicas comparten el chalet: viven allí las secuelas de sus papeles, pero también sus humores y sus posturas personales al final del día, los efectos de sus amores privados que sólo conocemos por alusiones, las actitudes de unas respecto de otras. Es como si resurgieran tras las paredes del teatro para llevar en el chalet una vida vagamente común: arrastran fragmentos de sus papeles, pero con sus propias palabras, distribuidos en sus propias vidas y desarrollándolos cada una por su cuenta. No es una sucesión de papeles de acuerdo con un programa sino más bien un encadenamiento azaroso de actitudes y de posturas con varias historias a la vez, que no coinciden. Éste es el segundo sentido de "actuar": las Actitudes y las Posturas en las vidas cotidianas entrecruzadas. Se trata al mismo tiempo del grupo de las cuatro muchachas y de su individuación, las cómicas y las trágicas, las deprimidas y las eufóricas, las torpes y las hábiles, y sobre todo *las Solares* y *las Lunares*, que no dejan de inspirar a Rivette. Éste es un segundo círculo, B, interior al primero, ya que depende de él en cierto aspecto, registrando sus efectos, pero redistribuyéndolos a su manera, y se aleja del teatro para volver siempre a él.

* *Cahiers du Cinéma*, nº 416, febrero de 1989, pp. 18-19. Sobre la película *La Bande des quatre* [La banda de las cuatro] de Jacques Rivette.



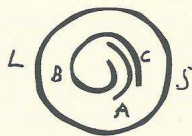
A las cuatro jóvenes las persigue un hombre indeterminado, un estafador, un espía o un policía, que busca al amante de Cécile (sin duda, todo un bandido). ¿Es una trama de falsificación de carnés de identidad, de cuadros robados, de tráfico de armas, de escándalo judicial? Busca las llaves de un baúl. Intenta seducir a las chicas una tras otra, y una de ellas se enamora de él. Las otras tres intentarán matarle; una teatralmente, otra fríamente, la tercera impulsivamente. La tercera lo consigue, a palos. Tres bellas escenas que son tres grandes momentos de Rivette. He aquí un tercer sentido de "actuar": las Máscaras, en una conspiración político-policíaca que nos desborda y en la cual se encuentra enredado todo el mundo, una especie de complot mundial. Éste es un tercer círculo, C, que se encuentra en una relación compleja con los dos anteriores: prolonga el segundo, se mezcla íntimamente con él, ya que polariza cada vez más la actitud de las chicas, les da una medida común o las hechiza. Pero también este círculo se extiende sobre el teatro entero, lo recubre, acaso reúne todas las obras de un repertorio infinito, y Constante, la directora, parece ser desde el principio una pieza esencial del complot (¿no hay en su vida un vacío de muchos años? ¿No vive en el teatro sin abandonarlo nunca, encubriendo al bribón de Cécile, que quizá es su propio amante?). Y también las chicas: una tiene un amigo americano que se llama igual que el policía, la otra lleva el nombre de una hermana misteriosamente desaparecida y Lucía, la portuguesa, la Lunar por excelencia, encuentra enseguida las llaves y tiene un cuadro que puede ser el verdadero... En suma, los tres círculos se mezclan, avanzan uno sobre otro y se organizan sin perder nunca su enigma.



un estafador, un es-
do un bandido). ¿Es
robados, de tráfico
intenta seducir a las
tres intentarán ma-
nente. La tercera lo
momentos de Rivette.
inspiración político-
todo el mundo, una
ue se encuentra en
ndo, se mezcla ínti-
as chicas, les da una
ende sobre el teatro
no infinito, y Const-
cial del complot (¿no
ro sin abandonarlo
o amante?). Y tam-
ual que el policía, la
ecida y Lucía, la por-
es y tiene un cuadro
zclan, avanzan uno

Representamos obras que aún no nos sabemos (nuestros papeles). Nos colamos en papeles que aún no dominamos (nuestras actitudes y posturas). Participamos en un complot del cual lo ignoramos todo (nuestras máscaras). Rivette ha sabido darnos una visión del mundo. Necesita el teatro para que exista el cine: las actitudes y las posturas de las jóvenes constituyen una teatralidad de cine, que no tiene medida común con la teatralidad del teatro y que se opone a ella para distinguirse. Si todas las conspiraciones políticas, jurídicas y policíacas que pesan sobre nosotros bastan para mostrar que el mundo real se ha puesto a hacer un cine horrible, es tarea del cine darnos algo real, un poco de mundo. Un cine que opone su teatralidad a la del teatro, su realidad a la del mundo que se ha convertido en irreal: Rivette mantiene este proyecto para salvar al cine del teatro y de las conspiraciones que lo destruirían.

Los tres círculos se comunican, pero en los lugares de Rivette: las traseras del teatro o el chalet de las chicas. Son lugares en los cuales ya no vive la Naturaleza, pero aún sobrevive con una extraña gracia. La Naturaleza vive en las regiones de las afueras aún no urbanizadas, o en plena ciudad, en pasillos rústicos o en callejones poco visibles desde el exterior. Las revistas de moda pueden haber hecho fotos perfectas y gélidas de estos lugares, pero nadie sabe que proceden de Rivette y que estaban ya impregnados de su sueño. Allí se traman complots, las chicas conviven, se instalan escuelas. Y es ahí donde el soñador puede captar aún la noche y el día, el sol y la luna, como en un *gran círculo exterior que gobierna todos los demás* y reparte las sombras y las luces.



En cierto modo, Rivette no ha filmado nunca más que una cosa: la luz y su transformación, ya sea lunar o solar, Lucía y Constance. No son personas, sino fuerzas. Ni la una es el bien ni la otra el mal, sino que Rivette va verificando en estos lugares de supervivencia, afueras o pasillos, el estado en el que aún subsisten ambas. El cine de Rivette nunca se ha alejado de la poesía de Gérard de Nerval, como si Rivette estuviese habitado por Nerval. Retorna a los restos de una Isle-de-France alucinada, pone en escena a las nuevas hijas del Fuego, experimenta el advenimiento de un complot indeterminable y enloquecido. No se trata de una influencia, sino de lo que hace de Rivette el más inspirado de los directores de cine, uno de sus más grandes poetas.

EL ENGRANAJE*

Libération. ¿Le ha sorprendido la magnitud del debate sobre el velo islámico en las instituciones educativas?

Gilles Deleuze. Esto del pañuelo, la guerra en los colegios por la cabeza cubierta o descubierta de las niñas, tiene un aspecto humorístico irresistible. Desde Swift y el conflicto entre quienes querían abrir los huevos pasados por agua por el extremo más ancho y sus adversarios no se había vuelto a imaginar un motivo de guerra semejante. Como siempre, el deseo espontáneo de las niñas parece estar singularmente reforzado por la presión de sus padres antilaicos. No es seguro que las chicas se sometan tan fácilmente. Aquí es donde el asunto se hace menos divertido.

—Más allá de la anécdota, ¿cree usted que el asunto puede tener consecuencias, que se corresponde con un debate auténtico en la sociedad francesa?

—Habría que saber hasta dónde llegan las aspiraciones o las reivindicaciones de las asociaciones islámicas. ¿Llegaremos a una segunda etapa, en la que se reclamará el derecho al rezo islámico en las propias aulas? Y luego, ¿habrá una tercera etapa en que se cuestione la enseñanza de la literatura, entre otras materias, con el reproche de que tal texto de Racine o de Voltaire es una ofensa a la dignidad musulmana? En suma, lo importante sería saber hasta dónde quieren llegar las asociaciones islámicas, lo que aceptan y lo que no aceptan de la escuela laica. Para saberlo, hay que preguntárselo, y estas asociaciones tienen que comprometerse eventualmente a este respecto. ¿Hay que invocar la existencia de un movimiento laico entre los mismos árabes? No hay por qué pensar que los árabes, o los franceses de origen árabe, no tengan otra seña de identidad más que la religión. El ma-

* Título del editor. "Gilles Deleuze le teme al engranaje", *Libération*, 26 de octubre de 1989. Declaraciones a Francis Zamponi. Este artículo surgió a raíz de los debates despertados, al inicio del curso, por la expulsión temporal de las jóvenes que se negaron a quitarse el "velo islámico" durante las horas de clase.

yor valor de las religiones consiste en la nobleza y el coraje de los ateísmos que inspiran.

-Da la impresión de que sitúa usted este asunto en el marco de una ofensiva de lo religioso contra la sociedad civil.

-¿Hay un plan concertado, del cual el pañuelo es sólo la primera etapa? Se nos diría que, como la escuela laica no puede dar satisfacción a los derechos de los musulmanes, debe haber escuelas coránicas financiadas por el Estado laico, dado que también financia escuelas cristianas. Como soy de los que siempre han juzgado inadmisibles que el Estado sostenga escuelas confesionales cristianas, así como los pretextos invocados para hacerlo, me siento autorizado a protestar contra una posible financiación de las escuelas coránicas. No hemos de excluir una alianza de religiones que ponga en cuestión una vez más a una laicidad vacilante. A menos, claro está, que se trate únicamente del pañuelo.

CARTA-PRÓLOGO A JEAN-CLET MARTIN*

Cuando leo su texto, me alegro de que se ocupe de mi trabajo, dado el rigor y la comprensión que muestra. Intentaré responder a algunas de sus observaciones, pero a menudo la diferencia entre nosotros es solamente cuestión de palabras.

1. Creo en la filosofía como sistema. La noción de sistema me disgusta cuando se remite a las coordenadas de lo Idéntico, lo Semejante y lo Análogo. Creo que es Leibniz el primero que identifica la filosofía con el sistema. Yo me adhiero a esa identificación, en el sentido de Leibniz. Las cuestiones de la "superación de la filosofía" o de la "muerte de la filosofía" nunca me han interesado. Me considero un filósofo muy clásico. Para mí, el sistema no solamente ha de estar en una heterogeneidad perpetua sino que debe ser una *heterogénesis*, lo cual, creo, no se ha intentado nunca.

2. Desde este punto de vista, lo que usted dice sobre la metáfora, o más bien contra ella, me parece justo y profundo. Solamente añadiría una cosa, que no contradice en nada lo que usted dice sino que tiene un sentido muy próximo: las desviaciones dobles, las traiciones, me parecen ser operaciones que instauran una inmanencia radical, que son trazados de inmanencia: de ahí la relación esencial con la *Tierra*.

3. Usted ha visto perfectamente la importancia que tiene para mí el definir la filosofía mediante la invención o la creación de conceptos, es decir, no como contemplativa o reflexiva, ni tampoco comunicativa, sino como actividad creadora. Creo que siempre fue así, pero aún no he podido explicarme acerca de ello. Por esta razón pretendo que mi próximo libro sea un texto breve acerca de *¿Qué es la filosofía?*

* Título del editor. "Carta-prólogo de Gilles Deleuze", en Jean-Clet Martin, *Variations - La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot & Rivages, 1993, pp. 7-9. La carta lleva fecha del 13 de junio de 1990.

4. Usted ha comprendido perfectamente la importancia que tiene para mí la noción de multiplicidad: es lo esencial. Y, como usted dice, multiplicidad y singularidad están ligadas esencialmente (la "singularidad" es tan diferente de lo "universal" como de lo "individual"). "Rizoma" es la mejor palabra para designar las multiplicidades. Por el contrario, creo que he abandonado por completo la noción de simulacro, que no vale gran cosa. Finalmente, *Mil Mesetas* está consagrado a las multiplicidades en cuanto tales (devenires, líneas, etcétera).

5. Efectivamente, "empirismo trascendental" no significa nada si no se precisan sus condiciones. El "campo" trascendental no debe ser *calcado* a partir de lo empírico, como hizo Kant: debe ser explorado por sí solo y, por tanto, "experimentado" (con un tipo muy particular de experiencia): el tipo de experiencia que permite descubrir las multiplicidades, pero también el ejercicio del pensamiento al cual remite el tercer punto. Porque yo creo que, aparte de las multiplicidades, lo más importante para mí ha sido la imagen del pensamiento, como traté de analizarla en *Diferencia y repetición*, luego en mi *Proust*, y en todas partes.

6. Permítame, para terminar, un consejo para el trabajo: siempre es interesante, en los análisis de concepto, partir de situaciones muy concretas, muy simples, y no de los antecedentes filosóficos, *ni siquiera de los problemas* en cuanto tales (lo uno y lo múltiple, etcétera); por ejemplo, para las multiplicidades, hay que partir de esto: ¿qué es una *jauría* (en cuanto diferente de un solo animal)? ¿Qué es un *osario*? O, como hace usted admirablemente, ¿qué es una *reliquia*? Para los acontecimientos: ¿qué son las cinco de la tarde? La posible crítica de la mimesis hay que realizarla, por ejemplo, en la relación concreta del hombre con el animal. Sólo tengo, pues, una cosa que decirle: no pierda de vista lo concreto, vuelva a ello una y otra vez. Multiplicidad, ritornelo, sensación, etcétera, se desarrollan como conceptos puros, pero son inseparables del paso de una concreción a otra. Por ello hay que evitar conceder a una noción un primado sobre las demás: cada noción debe implicar las demás, cuando llegue su tiempo y su ocasión [...] Creo que, cuanto más dotado está un filósofo, mayor es su tendencia, *al principio*, a abandonar lo concreto. Debe prohibírsele, pero sólo durante algún tiempo, el tiempo de volver a las percepciones, a los afectos que deben duplicar el concepto.

Perdone la inmodestia de estas observaciones. Se debe a la prisa. Mis mejores deseos para su trabajo. Suyo,

PRÓLOGO A LA EDICIÓN AMERICANA DE *EMPIRISMO
Y SUBJETIVIDAD**

A veces soñamos con una historia de la filosofía que se limitase a enumerar los conceptos nuevos aportados por un gran filósofo, su contribución creadora más esencial. En el caso de Hume, se podría decir:

—Ha impuesto el concepto de *creencia*, y lo ha puesto en el lugar del conocimiento. Ha laicizado la creencia al hacer del conocimiento una creencia legítima. Se ha preguntado: ¿en qué condiciones es legítima una creencia?, y de ese modo ha esbozado toda una teoría de las *probabilidades*. La consecuencia es muy importante: si el acto de pensamiento es creencia, el pensamiento no tiene que defenderse contra el error tanto como contra la *ilusión*. Las creencias ilegítimas rodean el pensamiento como una nube de ilusiones acaso inevitables. A este respecto, Hume anuncia a Kant. Y será necesario todo un arte, todo tipo de reglas para separar las creencias legítimas de las ilusiones que las acompañan.

—Ha dado a la *asociación de ideas* su verdadero sentido, que no es en absoluto una teoría del alma humana, sino una práctica de las formaciones culturales y *convencionales* (convencionales, no contractuales). Así, la asociación de ideas vale para el derecho, para la economía política, para la estética... Se pregunta, por ejemplo, si basta con disparar una flecha a cierto lugar para convertirse en su propietario, o si es preciso tocarlo con la mano: se trata de saber cuál debe ser la asociación entre un hombre y una cosa para que éste se convierta en su propietario.

—Ha fundado la primera gran lógica de las relaciones, mostrando que toda *relación* (no solamente las *matters of fact*, sino también las relaciones de ideas) es exterior a sus términos. Constituye así un mundo de la experiencia extremadamente diverso, de acuerdo con el principio de exterioridad de las relaciones: partes ató-

* Título del editor. "Preface to the English-language Edition", en Gilles Deleuze, *Empiricism and Subjectivity. An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, Nueva York, Columbia University Press, 1991, trad. ingl., Constantin V. Boundas.

micas pero con transiciones, pasos, "tendencias" que llevan de unas a otras. Estas tendencias engendran *hábitos*. Pero ¿no es ésta la respuesta a la pregunta por lo que somos? Somos hábitos, nada más que hábitos, el hábito de decir yo... Acaso no haya habido una respuesta más sorprendente para el problema del yo.

Y así podría continuarse este inventario, que da testimonio del genio de Hume.

PRÓLOGO: UNA NUEVA ESTILÍSTICA*

Este libro procede de una doble reflexión sobre la literatura italiana y sobre la literatura francesa. Su fuente está en la frontera entre los dos países, aunque va mucho más allá. Sin embargo, Giorgio Passerone no nos propone un tratado general sobre el estilo, sino el estudio de diversos procesos literarios. Puede que estos mismos procesos se desarrollen y tengan lugar en otras artes de forma diferente. Pero esta diferencia es tanto más fácil de apreciar en la medida en que el autor se ha limitado exclusivamente a la literatura. Por ello, todo el libro gira alrededor de dos ideas literarias. En primer lugar, el estilo no es una figuración retórica sino una producción sintáctica, una producción de y por la sintaxis. Se preguntará, pues, cuál es la idea que Passerone tiene de la sintaxis, diferente, por ejemplo, de la de Chomsky. En segundo lugar, el estilo es como una lengua extranjera dentro de la lengua, según una célebre fórmula de Proust. Y entonces la pregunta es qué idea se hace Passerone de la lengua, de modo que esta fórmula no se quede en una simple metáfora, en una figura retórica sino que, al contrario, pueda comprenderse literalmente.

La lingüística considera una lengua, en un momento dado, como un sistema homogéneo, cercano al equilibrio. Passerone está más próximo a la sociolingüística, no porque invoque factores sociales exteriores sino porque trata cada lengua como un conjunto heterogéneo, alejado del equilibrio y en estado de constante bifurcación: una especie de *black english* o de *chicano*. No es que se salte de una lengua a otra, como en el bilingüismo o en el plurilingüismo, sino más bien que en una len-

* En Giorgio Passerone, *La linea astratta - Pragmatica dello stile*, Milán, Edizioni Angelo Guerini, 1991, pp. 9-13. El texto manuscrito lleva fecha de septiembre de 1990. Trad. it., Giorgio Passerone. Al final de la década de 1970, Passerone, un joven investigador italiano, acude a las clases de Deleuze en la Universidad de Vincennes y luego en Saint-Denis. Amigo de Deleuze, será el traductor de *Mille Plateaux* al italiano. *La linea astratta* recupera lo esencial de la tesis de Passerone, defendida en la Universidad de París VIII bajo la dirección de Deleuze y de René Scherer.

gua hay siempre otra lengua, al infinito. No es una mezcla, sino una heterogéne-
sis. Sabemos que el *discurso indirecto libre* (que en italiano es muy rico, como en
alemán y en ruso) es una forma sintáctica singular: consiste en deslizar, en un enun-
ciado que depende de un sujeto de enunciación dado, otro sujeto de enunciación.
"Yo me di cuenta de que ella se iba a marchar. Ella tomaba toda clase de precau-
ciones para que no la siguieran...". El segundo "ella" es un nuevo sujeto de enun-
ciación que surge en el enunciado que depende de un primer sujeto, "yo". Es como
si todo sujeto de enunciación contuviese en sí otros sujetos, cada uno de los cua-
les habla una lengua *distinta*, estando unas lenguas dentro de otras. El discurso in-
directo libre fue lo que llevó a Bajtin a su concepción polifónica o contrapuntística
de la lengua novelística, y lo que inspiró a Pasolini su reflexión sobre la poesía. Pero
no se trata de teoría: en los grandes autores, desde Dante hasta Gadda, Passerone
capta el proceso práctico del discurso indirecto libre. Este proceso puede estar oculto
en una lengua muy centralizada y uniformizada como el francés. Sin embargo,
es coextensivo a toda lengua, elemento determinante de la sintaxis: incoa en toda
lengua otras tantas que se bifurcan y se responden. Incluso en francés, Balzac rompe
la lengua en tantas lenguas como personajes, tipos y medios, hasta el punto de
que llega a decir que "no hay estilo", pero este no-estilo es justamente el gran estilo
o la creación del estilo en estado puro.

El lingüista objetará que no se trata de lenguas propiamente dichas. Pero siem-
pre retornamos a la pregunta previa: ¿la lengua es un sistema homogéneo o una
disposición [*agencement*] heterogénea en perpetuo desequilibrio? Si la segunda hipó-
tesis es acertada, las lenguas no se descomponen en elementos sino en otras len-
guas, al infinito, que no son otras tantas lenguas sino precisamente aquellas con
las cuales el estilo (o el no-estilo) compone una lengua extranjera dentro de la len-
gua. Lo que la lingüística considera como determinaciones secundarias, la estilís-
tica, la pragmática, se convierten aquí en factores primarios de la lengua. Encontramos
este mismo problema en otro nivel: la lingüística considera que hay constantes o
universales lingüísticos, elementos y relaciones; mas para Passerone y los teóricos
a quienes invoca, la lengua no tiene constantes, sólo tiene variables, y el estilo es la
ejecución de la variación de estas variables. Cada estilo es una práctica de la va-
riación que hay que perseguir y definir concretamente. El extraño y profundo lin-
güista Gustave Guillaume sustituyó la idea de oposiciones distintivas entre fonemas
(constantes) por la de *posiciones diferenciales* de los morfemas: éstas son puntos-
variables que recorren una línea o un movimiento de pensamiento determinable.
Por ejemplo, el artículo indeterminado "un" es una variable que realiza cortes o
adopta puntos de vista sobre un movimiento de particularización; y lo mismo vale
para el artículo determinado "el" con respecto a un movimiento de generalización.
Guillaume localiza en los verbos en general movimientos de incidencia y de deca-
dencia (a los cuales se podría añadir la "procadencia") con respecto de los cuales

no una heterogéne-
muy rico, como en
eslizar, en un enun-
to de enunciación.
da clase de precau-
vo sujeto de enun-
jeto, "yo". Es como
da uno de los cua-
ras. El discurso in-
o contrapuntística
bre la poesía. Pero
Gadda, Passerone
o puede estar ocul-
acés. Sin embargo,
axis: incoa en toda
ancés, Balzac rom-
hasta el punto de
ente el gran estilo

dichas. Pero siem-
homogéneo o una
? Si la segunda hi-
sino en otras len-
ente aquellas con-
a dentro de la len-
ndarias, la estilís-
gua. Encontramos
hay constantes o
one y los teóricos
es, y el estilo es la
práctica de la va-
o y profundo lin-
as entre fonemas
estas son puntos-
to determinable.
e realiza cortes o
y lo mismo vale
e generalización.
encia y de deca-
cto de los cuales

los tiempos verbales son cortes, puntos de vista o posiciones diferenciales. Por ejemplo, el imperfecto en Flaubert. Sin duda, cada verbo implica dinamismos o recorridos específicos en los que sus tiempos y modos adoptan posiciones y realizan cortes. Así, las variables recorren zonas de variación finitas o infinitas, continuas o discontinuas, que constituyen el estilo como modulación de la lengua.

La célebre fórmula de Buffon, "El estilo es el hombre mismo", no significa que el estilo remita a la personalidad del autor. Buffon sigue siendo aristotélico: el estilo es la forma que se actualiza en una materia lingüística; es un molde. Pero la teoría del organismo de Buffon nos enseña que el molde tiene una propiedad paradójica: no se limita a conformar la superficie sino que actúa en todo el espesor de aquello que forma ("molde interior"). Es más que un molde, es una modulación, es decir, un moldeado que actúa internamente, y asimismo una transformación temporal. Al pasar del molde a la modulación, Passerone nos muestra el desarrollo de una concepción melódica del estilo: en Rousseau, que pretende restaurar una práctica monofónica de la melodía pura; pero también en el mundo barroco y luego en el romántico, donde la polifonía y la armonía, los acordes consonantes y disonantes forman una modulación cada vez más fina y autónoma hasta el posromanticismo de Nietzsche, el más grande de los filósofos-estilistas. Acaso reside en esto el secreto de la modulación: en su manera de trazar una línea siempre bifurcante y quebrada, rítmica, como una nueva dimensión capaz de fundir armonía y melodía. Y éstas son, sin duda, las páginas más potentes de Passerone: es cierto que la lengua hace *ver* algo, y que eso que nos hace ver son las figuras retóricas; pero estas figuras son únicamente el efecto superficial de aquello que constituye el estilo, es decir, la polifonía de los sujetos de enunciación, la modulación de los enunciados. Como dice Proust, las figuras o las metáforas no son más que el modo de captar objetos diferentes por y en "los eslabones necesarios de un buen estilo". La imaginación depende siempre de una sintaxis.

Las variables de una lengua son como posiciones o puntos de vista acerca de un movimiento de pensamiento, un dinamismo, una línea. Cada variable pasa y vuelve a pasar por posiciones diversas de una línea de modulación particular: de ahí el estilo que procede siempre por repetición y progresión. Passerone analiza tres casos decisivos de la literatura francesa: la línea-plegue de Mallarmé, la línea desplegada de Claudel, la línea vibratoria y turbulenta de Artaud. Hablando más en general, diríamos que el estilo *tensa* la lengua operando en ella verdaderos tensores que tienden al límite. La línea o el movimiento de pensamiento son, en cada caso, como el límite de todas las posiciones de las variables consideradas. Este límite no está fuera de la lengua ni del lenguaje, sino que es su afuera. Un afuera del lenguaje que no está fuera de él. Asimismo, cuando se dice que el estilo es una especie de lengua extranjera, no se trata de una lengua distinta de la que hablamos sino de una lengua extranjera *en* la lengua que hablamos. Tensada hacia un límite

interior, o hacia este afuera de la lengua, comienza a tartamudear, a balbucear, a gritar, a susurrar. E incluso aquí el estilo aparece de una segunda manera, como no-estilo, y constituye la locura de la lengua, su delirio. Mandelstam dice: "Sobre mí y sobre muchos de mis contemporáneos pesa el tartamudeo del nacimiento; no hemos aprendido a hablar, sino a balbucear, y sólo prestando oídos al creciente ruido del siglo, y aclarándolo mediante la espuma de su cresta, hemos adquirido una lengua"^a; ¿Cómo llamar a esta línea de cresta modulante hacia la cual se encuentra tensada toda lengua? Cuanto más nos acercamos a ella, más sobrio se vuelve el estilo, "no estilo", como en Tolstoi, como en Beckett. A los grandes escritores no les gusta que se les alabe por su obra pasada o presente: sólo ellos saben hasta qué punto están aún lejos de lo que desean, de lo que buscan. Una "línea abstracta", dice Céline, que no dibuja un contorno o una figura, pero que puede encontrarse en una figura cuando ésta se deshace y se extrae de ella: "Algunos encuentran esta famosa línea en la naturaleza, en los árboles, en las flores, el misterio japonés..."^b otros en una hora del día (Lorca, Faulkner) o en un acontecimiento que va a ocurrir o que se retrasa tanto más cuanto que ya ha sucedido, o bien en una postura corporal o en un movimiento de danza: tensión de todo el lenguaje hacia la pintura, hacia la música, pero hacia la pintura y hacia la música de la lengua, que sólo a ella pertenecen.

La lengua como conjunto heterogéneo; el discurso indirecto libre como coextensivo a la lengua; las variables y su ejercicio, la modulación; las tensiones que atraviesan una lengua; la línea abstracta como afuera o límite del lenguaje... Quizá hayamos dado una impresión demasiado abstracta del libro de Passerone. Le corresponde ahora al lector apercibirse de hasta qué punto se trata de un libro concreto, a través de la variación de los casos considerados, que constituye uno de los más novedosos y admirables análisis de una noción difícil, el estilo.

^a Osip Mandelstam, *Le bruit du temps*, Lausana, L'Age d'Homme, p. 77.

^b En Marc Hernez, *Céline*, Paris, Gallimard, 1969, p. 219.

PRÓLOGO: LOS PASOS DEL TIEMPO*

Eric Alliez no se propone exponer las concepciones del tiempo, ni siquiera analizar las estructuras temporales. Habla de *conductas* del tiempo: se diría que el pensamiento no puede captar el tiempo más que a través de diversos *pasos*, que precisamente componen una conducta, como si se transitara de un paso a otro conforme a ocurrencias determinables. Es más: se pasa de una conducta a otra en medios y épocas diferentes, que ponen en relación el tiempo de la historia con el pensamiento del tiempo. En suma, se trata de las múltiples conductas del tiempo, cada una de las cuales comporta diferentes pasos. En cada conducta, algunos pasos se vuelven extraños, aberrantes, casi patológicos. Pero puede ocurrir que en la conducta siguiente se normalicen o alcancen un nuevo ritmo distinto del que antes tenían. Acaso lo que inspira el trabajo de Alliez es esta introducción en el pensamiento de los ritmos profundos, en relación con las cosas y con las sociedades: remitamos a las admirables páginas que analizan la diferencia histórica y noética entre el Cosmos y el Mundus.

Sea una conducta del tiempo como número del movimiento coextensivo al mundo. Es evidente que los pasos cambian según el móvil considerado y según la naturaleza del movimiento. Tendremos así un abanico de movimientos que van de lo originario a lo derivado, según el móvil sea más o menos perfecto, su materia más o menos ligera, su movimiento más o menos reducible a composiciones circulares. Pero hay también un dislocamiento de tiempos cuando la materia pesada se enfrenta a la contingencia o al accidente lineal. En el límite, un tiempo aberrante se descompone para volverse cada vez más rectilíneo, autónomo, abstracto con res-

* Título del editor. "Préface", en Eric Alliez, *Les temps capitaux. Récits de la conquête du temps* [Los tiempos capitales. Relatos de la conquista del tiempo], tomo I, Paris, Editions du Cerf, 1991, pp. 7-9. Nació en 1957, amigo de Guattari y alumno de Deleuze, Eric Alliez defendió bajo su dirección su tesis doctoral en la Universidad de Paris-VIII. *Les temps capitaux* recoge lo esencial de la misma.

pecto a los demás pasos y a veces cae en picado o va a tropezones. ¿No se introduce en las cosas este tipo de tiempo mediante la meteorología? ¿Y no se introduce también en la comunidad mediante el dinero, mediante la "crematística"?

Hay sin duda un alma del mundo, y esta alma es ella misma mundo. Se precisa, pues, una mutación del pensamiento para definir el tiempo como la cifra del movimiento intensivo del alma: es una nueva conducta del tiempo, con otros aires. El tiempo originario remite a una síntesis operada por el alma que distingue en cada instante entre presente, pasado y futuro. Esta diferenciación del tiempo implica el doble movimiento del alma que se inclina hacia lo posterior (procesión) y se vuelve hacia lo anterior (conversión). La conducta no es tanto el movimiento de una esfera como la tensión de una espiral. Del tiempo podría decirse que "cae", de un modo parecido a la luz, con una caída ideal (cantidad intensiva o distancia del instante hasta el cero) que no deja de reiniciarse en un retorno a la fuente. Pero asimismo, cuanto más nos acercamos al cero más cambia el paso y la caída se vuelve más real: se esboza un nuevo tiempo aberrante en el cual la espiral desaparece en la espuma, un tiempo derivado de la distensión que ya no se deja convertir.

Quizá haya que invertir el orden y partir de lo derivado para ver más claramente lo originario, y ello a través de otra conducta distinta: lo intensivo se convierte en una especie de intencionalidad. Lo aberrante se reintegra en la medida en que el pecado ha fundado un tiempo de la distensión, de la diversión, de la desviación. La posibilidad de instaurar una "intención" que recupere lo originario depende de nuevos pasos que movilizan las facultades del alma y le inspiran nuevos ritmos: no solamente la memoria sino también la percepción, la imaginación, el entendimiento. ¿Qué nueva aberración surgirá de todo ello?

La historia de la filosofía es un viaje espiritual; pero la originalidad de Alliez consiste en señalar los cambios de conductas y de marcha en cada etapa. Hay un horizonte provisional del viaje, el tiempo kantiano: no como algo previsto, como un objetivo, sino como una línea que se descubre al final y de la cual no se había advertido al principio más que algún segmento furtivo. La pura línea del tiempo que se ha vuelto autónoma... El tiempo se ha liberado de su dependencia con respecto a todo movimiento extensivo, que ya no es determinación de un objeto sino descripción de un espacio, espacio del que debemos justamente hacer abstracción para descubrir el tiempo como condición del acto. El tiempo no depende tampoco del movimiento intensivo del alma sino que, al contrario, es la producción intensiva de un grado instantáneo de conciencia lo que depende del tiempo. Con Kant, el tiempo deja de ser originario o derivado para convertirse en la forma pura de la interioridad, que nos perfora a nosotros mismos, que nos escinde a costa de un vértigo, de una oscilación que constituye el tiempo: la síntesis del tiempo cambia de sentido cuando lo constituye como la aberración insuperable. "El tiempo fuera de quicio": ¿hemos de ver en él la ascensión de un tiempo urbano y lineal que

No se introdu-
no se introduce
ística”?

do. Se precisa,
la cifra del mo-
n otros aires. El
tingue en cada
mpo implica el
ción) y se vuel-
miento de una
e “cae”, de un
tancia del ins-
ente. Pero asi-
aida se vuelve
desaparece en
invertir.

nás claramen-
o se convierte
medida en que
la desviación.
o depende de
os ritmos: no
el entendi-

de Alliez con-

Hay un ho-
to, como un
se había ad-
tiempo que
con respec-
to sino des-
racción para
ampoco del
n intensiva
on Kant, el
o pura de la
costa de un
po cambia
tiempo fue-
lineal que

ya no remite más que al instante cualquiera? Alliez nunca separa los procesos de pensamiento de las cosas o de las sociedades (comunidades rurales, enclaves comerciales, imperios, ciudades, Estados). Mejor dicho: las cosas, las sociedades y los pensamientos se captan en los procesos sin los cuales las conductas y pasos del tiempo se quedarían en abstracciones; la potencia del libro de Alliez consiste en que analiza y descubre esos procesos de extensión, de intensificación, de capitalización, de subjetivación..., que se convierten en una suerte de condiciones para una historia del tiempo.

LA GUERRA INMUNDA*

Esta guerra es inmunda. ¿Creían los americanos que harían una guerra precisa, rápida y sin víctimas inocentes? ¿O han utilizado a la ONU como un parapeto durante el tiempo necesario para habitar y movilizar a la opinión pública para una guerra de exterminio? Con el pretexto de liberar Kuwait, y luego con el de derrotar a Saddam Hussein, a su régimen y a su ejército, se trata de la destrucción de una nación. So pretexto de blancos estratégicos, quienes mueren bajo los bombardeos masivos son los civiles, se destruyen las comunicaciones, los puentes y las carreteras situadas muy lejos del frente, un patrimonio histórico muy valioso se encuentra amenazado y sacudido. Hoy manda el Pentágono, órgano de un terrorismo de Estado que experimenta sus armas. La bomba inteligente atraviesa el aire y calcina a los hombres hasta en sus más ocultos refugios: es un arma química en toda regla.

Nuestro gobierno no deja de rehusar hacer declaraciones y se precipita cada vez más hacia una guerra a la cual tenía poder suficiente para oponerse. Bush nos felicita como se hace con un criado.

Nuestro objetivo supremo es hacer dócilmente la guerra para así tener derecho a participar en las conversaciones de paz... Muchos periodistas se consideran soldados de los Estados Unidos y rivalizan con ellos haciendo declaraciones entusiastas y cínicas que nadie les ha pedido. Se descubre a gran cantidad de gente que no quiere verse privada de su guerra y que consideran toda esperanza de paz como una catástrofe. El silencio de la mayor parte de los intelectuales es tanto más inquietante. ¿Creen de verdad en la legitimidad de esta guerra en virtud de la ONU? ¿O en la identificación de Sadam Hussein con Hitler? ¿Creen en la pureza recobrada del Estado de Israel, que descubre con retraso las ventajas de la ONU mien-

* Con René Scherer, *Libération*, 4 de marzo de 1991, p. 11. Se trata de la guerra del Golfo, declarada por los Estados Unidos contra Irak el 16 de enero de 1991.

tras asimila una conferencia de paz que tomaría en consideración a los palestinos en el horror de una "solución final" nazi? Si no se detiene esta guerra mediante unos esfuerzos a los cuales Francia parece singularmente ajena, no solamente se está decretando el avasallamiento de Oriente Medio, sino que se corre el riesgo de una hegemonía norteamericana sin contrapartida, la complicidad de Europa y, una vez más, toda una lógica de la renuncia al socialismo que pesará sobre nuestro propio régimen.

HEMOS INVENTADO EL RITORNELO*

—La definición de filosofía que ustedes proponen es bastante ofensiva. ¿No temen que se les acuse de querer mantener —o restaurar— con ella el privilegio que la tradición le asignaba?

—Se pueden dar muchas definiciones inofensivas de la filosofía: conocerse a sí mismo, asombrarse, reflexionar, conducir adecuadamente el propio pensamiento... Son inofensivas porque son vagas: apenas constituyen una ocupación definida. Nosotros definimos la filosofía como creación de conceptos. Esto nos obliga a mostrar que la ciencia no procede mediante conceptos sino mediante funciones. La filosofía no obtiene de ello privilegio alguno: un concepto no es superior a una función.

—Les planteaba esta pregunta porque ustedes confrontan la filosofía con el arte y con la ciencia, pero no con las ciencias humanas. Por ejemplo, apenas se trata de historia en su libro.

—Hablamos mucho de la historia. Pero el devenir se distingue de la historia. Hay todo tipo de correlaciones y remisiones entre ambos: el devenir nace en la historia y desemboca en ella, pero no se reduce a ella. El devenir, y no la eternidad, es lo contrario de la historia. La historia considera ciertas funciones según las cuales se efectúa un acontecimiento, pero el acontecimiento en cuanto tal sobrepasa su efectación, es el devenir como sustancia del concepto. El devenir es siempre objeto de la filosofía.

—Al elaborar su definición de la filosofía como creación de conceptos, atacan en especial la idea de que la filosofía sea o deba ser "comunicación". Se tiene la impresión de que los últimos libros de Jürgen Habermas y su teoría de la "acción comunicativa" son uno de sus principales objetivos.

* Con Félix Guattari. Declaraciones a Didier Eribon en *Le Nouvel Observateur*, septiembre de 1991, pp. 109-110. Con ocasión de la publicación de *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991 [trad. cast., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama].

—No, no atacamos a Habermas ni a nadie en particular. Habermas no es el único que quiere concebir la filosofía como comunicación. Una especie de moral de la comunicación. La filosofía se pensó al principio como contemplación, y esto dio lugar a obras espléndidas, como por ejemplo la de Plotino. Luego se pensó como reflexión, con Kant. Pero, precisamente, en ambos casos hacía falta, desde el principio, crear un concepto de contemplación o de reflexión. No estamos seguros de que la comunicación, por su parte, haya encontrado un buen concepto, es decir, un concepto realmente crítico. Ni el “consenso” ni las “reglas de la conversación democrática” al estilo de Rorty bastan para formar un concepto.

—*Contra esta idea de la comunicación, de la filosofía como “diálogo”, ustedes proponen la “imagen del pensamiento”, que se integra en un marco mucho más general. Es lo que ustedes llaman “geofilosofía”. Este capítulo es central en su libro. Es a la vez una filosofía política y casi una filosofía de la naturaleza.*

—Hay muchas razones para que la filosofía nazca en las ciudades griegas y continúe en las sociedades capitalistas occidentales. Pero son razones contingentes, el principio de razón es un principio de razón contingente, no necesaria. Por ello, las formaciones son focos de inmanencia, se presentan como sociedades de “amigos” (competición, rivalidad) e implican una promoción de la opinión. Ahora bien, estos tres rasgos fundamentales definen únicamente las condiciones históricas de la filosofía; la filosofía como devenir está en relación con ellas pero no se reduce a ellas, es de otra naturaleza. No deja de cuestionar sus propias condiciones. La gran importancia de estas cuestiones de geofilosofía reside en que el pensar no se atiene nunca a las categorías del objeto y el sujeto, sino que tiene lugar en una relación variable con el territorio y la tierra.

—*En esta “geofilosofía” apelan ustedes al filósofo “revolucionario” y a la necesidad de “revoluciones”. Lo que proponen es casi un manifiesto político. Y ello puede parecer paradójico en el contexto actual.*

—La situación actual es muy confusa. Se tiende a confundir la conquista de las libertades con la conversión al capitalismo. Es dudoso que las alegrías del capitalismo basten para liberar a los pueblos. Se celebra el fracaso sangrante del socialismo, pero no da la impresión de que se considere un fracaso el estado del mercado mundial capitalista, con las no menos sangrantes desigualdades que lo condicionan, las poblaciones excluidas del mercado, etcétera. La “revolución” americana fracasó hace mucho tiempo, antes que la soviética. Las situaciones y tentativas revolucionarias son engendradas por el propio capitalismo, y no corren peligro de desaparecer, desgraciadamente. La filosofía sigue vinculada a un devenir revolucionario que no se confunde con la historia de las revoluciones.

—*Me ha sorprendido una cosa de su libro: el filósofo, dicen ustedes, no discute. Su actitud creadora no puede ser más que solitaria. Significa una gran ruptura con to-*

o es el úni-
e moral de
y esto dio
ensó como
de el prin-
seguros de
o, es decir,
ersación

zades pro-
is general.
Es a la vez

gas y con-
gentes, el
or ello, las
"amigos"
a bien, es-
ricas de la
e reduce a
s. La gran
no se atie-
a relación

necesidad
ede pare-

a de las li-
capitalis-
cialismo,
do mun-
ionan, las
a fracasó
evolucio-
e desapa-
cionario

scute. Su
a con to-

das las representaciones tradicionales. ¿Piensan ustedes que no debe discutir tampoco con sus lectores, con sus amigos?

—Ya es bastante difícil comprender lo que dice uno solo. Discutir es un ejercicio narcisístico en el cual cada uno se pavonea por turnos: enseguida, ya no se sabe de qué se habla. Lo difícil es determinar el problema al cual responde tal o cual proposición. Ahora bien, si se comprende el problema que alguien plantea, no hay necesidad alguna de discutir con él: o bien se plantea el mismo problema, o bien se plantea otro y lo que se necesita es avanzar por cuenta propia. ¿Cómo discutir si no se tiene un fondo común de problemas? Y ¿por qué hacerlo si ya se tiene ese fondo? Tenemos siempre las soluciones que nos merecemos de acuerdo con los problemas que planteamos. Las discusiones suponen mucho tiempo perdido en problemas indeterminados. Otra cosa son las conversaciones. Hay que conversar. Pero hasta la conversación más breve es un ejercicio altamente esquizofrénico, que tiene lugar entre individuos que comparten un fondo común y gran inclinación a las elipsis y los atajos. La conversación tiene que ver con un reposo interrumpido por largos silencios, puede dar ideas. Pero la discusión no forma parte, en ningún sentido, del trabajo filosófico. Nos aterroriza a la fórmula "Discutamos un poco".

—¿Cuáles son, a su modo de ver, los conceptos creados por los filósofos del siglo XX?

—Cuando Bergson habla de la "duración", emplea esta palabra insólita porque no quiere que se confunda con el devenir. Crea un nuevo concepto. E igual sucede con la memoria, determinada como coexistencia de capas de pasado. O con el impulso vital como concepto de la diferenciación. Heidegger creó un nuevo concepto de Ser, con un doble componente de ocultación y desvelamiento. A veces un concepto reclama una palabra extraña, con etimologías casi enloquecidas, y otras una palabra vulgar, pero en la que resuenan armónicos muy lejanos. Cuando Derrida escribe "différance" con *a* lo hace, evidentemente, para proponer un nuevo concepto de diferencia. En *La arqueología del saber*, Foucault crea un concepto de enunciado que no se confunde con los de frase, proposición, acto de habla, etcétera. El primer carácter del concepto es que opera una captación inédita de las cosas.

—Y, en cuanto a ustedes, ¿qué conceptos piensan que han creado?

—El ritornelo, por ejemplo. Hemos forjado un concepto de ritornelo en filosofía.

PARA FÉLIX*

Hasta el final, mi trabajo con Félix fue para mí fuente de descubrimientos y de alegrías. Sin embargo, no quiero hablar de los libros que hemos escrito juntos, sino de los que él escribió solo. Porque los encuentro de una riqueza inagotable. Atravesan tres dominios, en los cuales abren caminos de creación.

En primer lugar, en el dominio psiquiátrico, Félix introduce, desde el punto de vista del análisis institucional, dos nociones principales: los grupos-sujetos y las relaciones transversales (no jerarquizadas). Se notará que estas nociones son tanto políticas como psiquiátricas. El delirio como realidad psicótica es un poder que alcanza inmediatamente al campo social y político: lejos de atenerse al padre-madre del psicoanálisis, el delirio sigue la deriva de los continentes, las razas y las tribus. Es al mismo tiempo un proceso patológico que hay que tratar y un factor de tratamiento que hay que determinar políticamente.

En general, y en segundo lugar, Félix soñaba con un sistema que tuviese segmentos científicos, filosóficos, vividos, artísticos, etcétera. Félix se elevaba a un extraño nivel que contendría la posibilidad de las funciones científicas, de los conceptos filosóficos, de las experiencias vividas, de la creación artística. Esta posibilidad es en cuanto tal homogénea, pero los posibles son heterogéneos. Por ejemplo, el maravilloso sistema de cuatro cabezas de las *Cartografías*:^a "Los territorios, los flujos, las máquinas y los universos".

Finalmente, en tercer lugar, son inolvidables algunos análisis artísticos de Félix, sobre Balthus, sobre Fromanger, o algunos análisis literarios, como el texto esencial sobre el papel de los ritornelos en Proust (del grito de los mercaderes a la frasecilla de Vinteuil), o el texto patético sobre Genet y el *Cautivo enamorado*.

* *Chimères*, invierno de 1992-1993, pp. 209-210. Texto escrito tras la muerte de Félix Guattari, ocurrida el 29 de Agosto de 1992.

^a Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989.

La obra de Félix está por descubrir y por redescubrir. Ésta es una de las maneras más hermosas de mantenerlo vivo. Lo más desgarrador del recuerdo de un amigo muerto son los gestos y las miradas que aún nos afectan, que siguen afectándonos aunque haya desaparecido. La obra de Félix da a estos gestos y a estas miradas una nueva substancia y un nuevo objeto, capaces de transmitirnos su fuerza.

LA INMANENCIA: UNA VIDA...*

¿Qué es un campo trascendental? Se distingue de la experiencia en la medida en que no remite a un objeto ni pertenece a un sujeto (representación empírica). También se presenta como una pura corriente de conciencia a-subjetiva, conciencia pre-reflexiva, impersonal, duración cualitativa de la conciencia sin yo. Puede parecer curioso que lo trascendental se defina por tales datos inmediatos: se hablará entonces de empirismo trascendental, por contraposición a cuanto constituye el mundo del sujeto y el objeto. Hay algo salvaje y poderoso en este empirismo trascendental. No se trata del elemento de la sensación (empirismo simple), ya que la sensación no es más que un corte en la corriente de conciencia absoluta. Se trata, más bien, y no importa cuán próximas se encuentren dos sensaciones, del paso de la una a la otra como devenir, como aumento o disminución de potencia (cantidad virtual). Por tanto, ¿hay que definir el campo trascendental por la pura conciencia inmediata sin objeto ni yo, como un movimiento que no comienza ni acaba? (Incluso la concepción spinozista de la transición o de la cantidad de potencia ape-la a la conciencia.)

Pero la relación del campo trascendental con la conciencia es sólo una relación de derecho. La conciencia no se convierte en un hecho más que si se produce un sujeto a la vez que su objeto, ambos fuera de campo y apareciendo como "trascendentes". Y, al contrario, en la medida en que la conciencia atraviesa el campo trascendental a una velocidad infinita y difusa en todas partes, nada puede revelar-la.¹ No se expresa de hecho más que cuando se refleja en un sujeto que la remi-

* *Philosophie*, n° 47, septiembre de 1995, pp. 3-7. Se trata del último texto publicado por Deleuze antes de quitarse la vida el 4 de noviembre de 1995. Su continuación apareció como anexo a la reedición en bolsillo de sus *Diálogos* (con Claire Parinet), París, Flammarion, col. Champs, 1996. Estos textos pertenecían a un proyecto sobre "Conjuntos y multiplicidades", del cual sólo existen estos dos escritos. Deleuze quería en él profundizar en el concepto de lo virtual, sobre el cual pensaba haberse explicado insuficientemente.

¹ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*: "Como si reflexionásemos sobre las superficies luminosas que eman-an de ella, una luz que, sin dejar nunca de propagarse, nunca se ha revelado", *Éuvres*, París, PUF, p. 186.

te a objetos. Por ello, el campo trascendental no puede definirse por su conciencia, aunque ésta le sea coextensiva, pues se sustrae a toda revelación.

Lo trascendente no es lo trascendental. Carente de conciencia, el campo trascendental se definiría como un puro plano de inmanencia, ya que escapa de toda trascendencia, tanto del sujeto como del objeto.² La inmanencia absoluta es en sí misma: no es *en* algo, no está en otra cosa, no depende de un objeto ni pertenece a una cosa. En Spinoza, la inmanencia no está *en* la substancia, sino que la substancia y los modos están en la inmanencia. Cuando el sujeto y el objeto, que quedan fuera del campo de inmanencia, se entienden como sujeto universal y como objeto cualquiera a *los cuales* se atribuye la inmanencia, ello implica toda una desnaturalización de lo trascendental, que no hace más que duplicar a lo empírico (así sucede en Kant), y toda una deformación de la inmanencia, que se encuentra entonces contenida en lo trascendente. La inmanencia no lo es respecto de alguna cosa como unidad superior a toda cosa, ni de un Sujeto como acto que opera la síntesis de las cosas: sólo cuando la inmanencia no es inmanencia de otra cosa diferente de sí misma puede hablarse de plano de inmanencia. Así como el campo trascendental no se define por la conciencia, el plano de inmanencia tampoco se define por un Sujeto o un Objeto capaces de contenerlo.

De la pura inmanencia diremos que es UNA VIDA y nada más. No es inmanente a la vida, sino la inmanencia que no está en otra cosa y que es ella misma una vida. Una vida es la inmanencia de la inmanencia, la inmanencia absoluta: es potencia y beatitud completa. En la medida en que supera las aporías del sujeto y el objeto, Fichte, en su última filosofía, presenta el campo trascendental como *una vida* que no depende ya de un Ser ni está sometida a un Acto: conciencia inmediata absoluta cuya actividad no remite a un ser, pero que no deja de erigirse en una vida.³ El campo trascendental se convierte entonces en un verdadero plano de inmanencia que reintroduce el spinozismo en el nivel más profundo del trabajo filosófico. ¿No es una aventura semejante a la que acomete Maine de Biran en su "última filosofía" (que estaba demasiado agotado para llevar a buen puerto), cuando descubre bajo la trascendencia del esfuerzo una vida inmanente absoluta? El

² Cfr. Jean-Paul Sartre, *La transcendance de l'Ego*, París, Vrin [trad. cast., *La trascendencia del Ego*, Madrid, Síntesis, 2003]; Sartre plantea un campo trascendental sin sujeto, que remite a una conciencia impersonal, absoluta, inmanente: con respecto a ella, el sujeto y el objeto son "trascendentes" (pp. 74-78). Sobre James, véase el análisis de David Lapoujade, "Le Flux intensif de la conscience chez William James" [El flujo intenso de la conciencia según William James], *Philosophie*, nº 46, junio de 1995.

³ Ya en la segunda introducción a la *Doctrina de la ciencia*: "La intuición de la actividad pura que no es nada fijo sino un progreso, no un ser sino una vida" (p. 274, *Ceuvres choisies de philosophie première*, Vrin [trad. cast., *Doctrina de la ciencia*, Buenos Aires, Biblioteca filosófica Aguilar, 1975]). Sobre la vida según Fichte, cfr. *Initiation a la vie bienheureuse*, Aubier (y el comentario de Gueroult, p. 9) [trad. cast., *Exhortación a la vida bienaventurada*, Madrid, Tecnos, 1995].

irse por su conciencia.

El campo trascendental que escapa de toda conciencia absoluta es en sí mismo un objeto ni pertenece a él, sino que la subjetividad del objeto, que que universal y como aplica toda una descripción a lo empírico (así se encuentra en el respecto de alguna forma de acto que opera la distinción de otra cosa distinta como el campo trascendental tampoco se

No es inmanencia en ella misma una conciencia absoluta: es potencias del sujeto y el trascendental como una conciencia inmanente que erigirse en un verdadero plano de existencia del trabajo físico de Biran en su momento (cuando se abre el puerto), cuanto a la conciencia absoluta? El

Conciencia del Ego, Madrid, conciencia impersonal, (174-78). Sobre James, "El flujo inten-

Conciencia pura que no es *esprit premier*, Vrin. Sobre la vida según el cast., *Exhortación*

campo trascendental se define por un plano de inmanencia, y el plano de inmanencia por una vida.

¿Qué es la inmanencia? Una vida... Nadie ha relatado mejor que Dickens lo que es una vida, teniendo en cuenta el artículo indeterminado como índice de lo trascendental. Un pícaro, un mal tipo despreciado por todos está agonizando, y quienes lo cuidan manifiestan hacia él una suerte de diligencia, de respeto, de amor hacia el más pequeño signo de vida del moribundo. Todo el mundo se afana en salvarle, hasta el punto de que, desde lo más profundo de su coma, el propio villano se siente penetrado por cierta dulzura. Pero, a medida que vuelve a la vida, sus salvadores se tornan fríos y reaparece toda su grosería y malicia. Entre su vida y su muerte hay un momento que no es otra cosa que el de una vida que linda con la muerte.⁴ La vida del individuo ha sido sustituida por una vida impersonal, y sin embargo singular, que exhala un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la objetividad y de la subjetividad de lo que ocurre. *Homo tantum* al que todo el mundo compadece y que alcanza una especie de beatitud. Es una hecceidad, que no es ya una individuación sino una singularización: vida de pura inmanencia, neutra, más allá del bien y del mal, puesto que únicamente el sujeto que la encarnaba en mitad de las cosas era quien la hacía buena o mala. La vida de esa individualidad se desvanece a favor de la vida singular inmanente a un hombre que ya no tiene nombre, aunque no se confunde con ningún otro. Esencia singular, una vida...

No debemos restringir una vida al simple momento en el cual la vida individual afronta la muerte universal. Una vida está en todas partes, en todos los momentos vividos por tal o cual sujeto viviente y que dan la medida de tales o cuales objetos experimentados: vida inmanente que implica los acontecimientos o singularidades que no hacen más que actualizarse en los sujetos y en los objetos. Esta vida indefinida no tiene en cuanto tal momentos, por muy próximos que estuvieran unos de otros, sino únicamente entre-tiempos, entre-momentos. No sobreviene ni sucede, sino que presenta la inmensidad del tiempo vacío donde se percibe el acontecimiento aún futuro y ya ocurrido, en lo absoluto de una conciencia inmediata. La obra novelística de Lernet-Holenia sitúa el acontecimiento en un entre-tiempo que puede engullir regímenes enteros. Las singularidades o los acontecimientos constitutivos de una vida coexisten con los accidentes de la vida correspondiente, pero no se agrupan ni se dividen de la misma manera. Se comunican entre sí de una manera completamente distinta a los individuos. Incluso parece que una vida singular puede prescindir de toda individualidad o de cualquier otra concomitancia que la individualice. Por ejemplo, los bebés son todos parecidos y no tienen

⁴ Charles Dickens, *L'Ami commun*, III, cap. 3, París, Pléiade [trad. cast., *Nuestro común amigo*, Madrid, Espasa Calpe, 2002].

apenas individualidad; pero poseen singularidades: una sonrisa, un gesto, una mueca, acontecimientos que no son caracteres subjetivos. Los bebés están atravesados por una vida inmanente que es pura potencia, e incluso beatitud, a través de sus sufrimientos y carencias. Los artículos indeterminados de una vida pierden toda su indeterminación en la medida en que ocupan un plano de inmanencia o, lo que viene a ser lo mismo, en la medida en que constituyen los elementos de un campo trascendental (la vida individual, por el contrario, es inseparable de las determinaciones empíricas). El artículo indeterminado no señala en cuanto tal una indeterminación empírica sino una determinación de inmanencia o una determinabilidad trascendental. El artículo indeterminado no es la indeterminación de la persona sin ser a la vez la determinación de lo singular. El Uno no es lo trascendente que puede contener incluso a la inmanencia, sino lo inmanente contenido en un campo trascendental. Uno es siempre el índice de una multiplicidad: un acontecimiento, una singularidad, una vida... Siempre se puede invocar un trascendente que cae fuera del plano de inmanencia o que incluso se lo atribuye, pero eso no elimina el hecho de que toda trascendencia puede constituirse únicamente en la corriente de conciencia inmanente a ese plano.⁵ La trascendencia es siempre producto de la inmanencia.

Una vida sólo contiene virtuales. Está hecha de virtualidades, acontecimientos, singularidades. Lo que llamamos virtual no es algo a lo que le falte realidad sino algo que está implicado en un proceso de actualización de acuerdo con el plano que le otorga su realidad propia. El acontecimiento inmanente se actualiza en un estado de cosas y en un estado de vivencia que hacen que ocurra. El propio plano de inmanencia se actualiza en un Objeto y en un Sujeto a los cuales se atribuye. Pero, aunque parezca inseparable de su actualización, el plano de inmanencia es él mismo virtual, mientras que los acontecimientos que lo pueblan son virtualidades. Los acontecimientos o singularidades otorgan al plano toda su virtualidad, del mismo modo que el plano de inmanencia otorga a los acontecimientos virtuales su plena realidad. El acontecimiento, considerado como no actualizado (indefinido), no carece de nada. Basta relacionarlo con sus concomitantes: un campo trascendental, un plano de inmanencia, una vida, singularidades. Una herida se encarna o se actualiza en un estado de cosas y en una vivencia, pero ella es en sí misma un virtual puro en el plano de inmanencia, que nos implica en una vida.

⁵ Incluso Husserl lo reconoce: "El ser del mundo es necesariamente trascendente a la conciencia, incluso en la evidencia originaria, y permanece necesariamente trascendente a ella. Pero esto no cambia nada en el hecho de que toda trascendencia se constituye únicamente en la vida de la conciencia, como ligada inseparablemente a esta vida..." (*Méditations cartésiennes*, París, Vrin, p. 52) [trad. cast., *Meditaciones cartesianas*, México, FCE, 1986]. Éste es el punto de partida del texto de Sartre.

gesto, una mue-
están atravesados
a través de sus
da pierden toda
anencia o, lo que
ntos de un cam-
ble de las deter-
cuanto tal una
o una determi-
terminación de la
no es lo trascen-
nente contenido
multiplicidad: un
invocar un tras-
o atribuye, pero
irse únicamen-
dencia es siem-

contecimientos,
te realidad sino
do con el plano
actualiza en un
El propio plano
les se atribuye.
inmanencia es
in son virtuali-
su virtualidad,
cimientos vir-
tualizado (in-
ntes: un campo
Una herida se
ro ella es en sí
ta en una vida.

conciencia, incluso
cambia nada en el
no ligada insepara-
nes cartesianas, Mé-

Mi herida existía antes que yo...⁶ No se trata de la trascendencia de la herida como actualidad superior sino de su inmanencia como virtualidad siempre en el seno de un medio (campo o plano). Hay una gran diferencia entre los virtuales que definen la inmanencia del campo trascendental y las formas posibles que los actualizan y que lo transforman en algo trascendente.

⁶ Cfr. Joe Bousquet, *Les Capitales*, Le Cercle du livre.

